

ATLAS DE LA POESÍA ARGENTINA II

ATLAS DE LA POESÍA ARGENTINA II

EUGENIA STRACCALI

BRUNO CRISORIO

(coordinadores)

FEDERICO RUVITUSO

(ilustrador)



XXXXXX

ATLAS DE LA POESÍA ARGENTINA II

EUGENIA STRACCALI - BRUNO CRISORIO (COORDINADORES)



EDITORIAL DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA (EDULP)
47 N.º 380 / La Plata B1900AJP / Buenos Aires, Argentina
+54 221 427 3992 / 427 4898
editorial@editorial.unlp.edu.ar
www.editorial.unlp.edu.ar

Edulp integra la Red de Editoriales de las Universidades Nacionales (REUN)

ISBN N.ºXXXXX

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11723
© 2018 - Edulp
Impreso en Argentina

Índice

Introducción:	
Hacia una poética de los archipiélagos.....	9
Eduardo Mileo	33
Silvia Mellado.....	45
Mercedes Roffé.....	55
Inés Aráoz.....	69
Arturo Carrera.....	81
Leopoldo Teuco Castilla	101
Gabriela Franco	113
Jan De Jager	123
Luis Tedesco	139
Gabby De Cicco.....	149
María Casiraghi.....	161
Juan Fernando García	175
María Mascheroni.....	189
Eleonora Finkelstein	207
Dolores Etchecopar	225
Javier Cófreces.....	235
María Malusardi.....	247
Paulina Vinderman.....	259
Lucas Margarit	269
Daniel Samoilovich	281
Mariano Rolando Andrade.....	295
Luisa Futoransky	309
Daniel Freidemberg.....	323
Jorge Boccanera.....	331
Eric Schierloh	343
Fernanda Mugica.....	357
Hernán Lasque	371

Carlos Surghi	391
Silvio Mattoni	413
Mariano Acosta	435
Juan Arabia	449
Javier Galarza	459
Biografías	467

Hacia una poética de los archipiélagos

Eugenia Straccali

Atlas 1 de las constelaciones/ Atlas 2 de los archipiélagos

Era una noche sin luna, muy oscura, llena de estrellas; como en esa tierra llana el horizonte es bajo y el río duplicaba el cielo yo tuve, durante un buen rato, la impresión de ir avanzando, no por el agua, sino por el firmamento negro.

Juan José Saer, *El entenado*

En la Antigüedad clásica los archipiélagos misteriosos, las llanuras abisales del océano, los arrecifes, las profundas fosas de los mares interiores, los montes submarinos, las cadenas montañosas sumergidas, cifraban el terror religioso que se personificaba en gigantes y monstruos marinos. En la Odisea, las islas con sus mágicas hechiceras como Circe, o las ninfas en la isla de los pájaros, o los bajos arenosos encierran todos los motivos de encantamiento y detención del destino del héroe. Más acá en el tiempo, el poeta Eduardo Cirlot encuentra en la isla un símbolo complejo que encierra varios significados distintos. Para Jung, la isla es el refugio contra el amenazador asalto del mar del inconsciente, es decir, la síntesis de conciencia y voluntad. Sigue en esto a la doctrina hindú, pues, según Zimmer, la isla es concebida como el punto de fuerza metafísico en el cual se condensan las fuerzas de la “inmensa ilógica” del océano. Desde otra perspectiva, y según una ambigüedad o ambivalencia propia de este tipo de imágenes, la isla es un símbolo de aislamiento, de soledad y de muerte. La mayor parte de las deidades que habitan las islas tienen carácter funerario, como Calipso. Pudiera acaso establecerse la correspondencia (en contraposición e identidad) de la insula y la mujer, como la del

monstruo y el héroe. De ese relieve imaginario emergen la lírica y sus modulaciones.

Las islas Pléyades están situadas en la costa oceánica de la isla Santa Inés, al noroeste del archipiélago de la Tierra del Fuego, en la región austral de Chile, más precisamente en la Región de Magallanes y la Antártica Chilena. Desde hace aproximadamente 6000 años sus costas fueron habitadas por el pueblo kawésqar, pero a comienzos del siglo XXI este pueblo había sido extinguido por la acción violenta del hombre blanco. Estas islas tienen permanentemente un tiempo tormentoso, lluvia copiosa, cielo nublado, con viento del oeste: el paisaje se resiste a la domesticación –como en el cuento “La larga lluvia” de Ray Bradbury–, a la colonización de los humanos. En el archipiélago de las Pléyades hay bayas silvestres y algas marinas llamadas pardas, que forman verdaderos bosques acuáticos. Abundan los gansos y patos silvestres, en sus costas se obtienen choros, lapas y erizos, y a la caleta llegan lobos de mar, nutrias, delfines y ballenas. No hay mujeres, no hay hombres, no hay niños. Estas ínsulas están nominadas a partir de la constelación que agrupa a las siete hijas del titán Atlas (quien, después de la guerra entre los titanes y los dioses olímpicos, fuera obligado a sostener sobre sus hombros la bóveda celeste) y de la ninfa Pleione. Eran hermanas de Calypso y de las Hespérides. Sus nombres eran Maia, Electra, Taigete, Alcíone, Selene, Estérope y Mérope. En astronomía las Pléyades son un cúmulo abierto en la constelación de Taurus.¹

I. Constelaciones y archipiélagos tienen el mismo diseño cartográfico. En el todo cosmológico y en el oceánico aparecen

¹ Las estrellas más brillantes de las Pléyades pueden verse a simple vista incluso desde las grandes ciudades. Son uno de los cúmulos de estrellas más conocidos del firmamento del hemisferio norte. Conformado por más de 3000 estrellas, se encuentra a unos 400 años luz de nosotros y se esparce en un área de diámetro de aproximadamente 13 años luz. Son estrellas jóvenes, se calcula que aparecieron en la Vía Láctea hace unos cien millones de años (el sol tiene unos 4600 millones), y están rodeadas por una nube de polvo y gas-cósmico. Las partículas de polvo, al absorber el espectro de luz de las estrellas, reflejan ese brillo azul característico de las Pléyades que vemos desde la Tierra.

diseminados astros e islas y este imaginario mitológico es anterior a la aparición humana. Es la poesía de Ernesto Cardenal la que superpone el imaginario insular de Solentiname (con sus catástrofes políticas) y el cosmológico, el poeta contempla el cielo y sus constelaciones (las “estrellitas tan chiquitas/ que son soles tan inmensos”) desde la isla utópica de la comunidad socialista; escribe su Pluriverso, que se unifica con cada “encuentro de dos”; y observa las estrellas junto a José Martí, plegando los mapas astrológico e insular en una mirada imaginaria doble y única, como una cinta de Moebius, imagen dialéctica y revolución del tiempo, poesía y legibilidad histórica: “Solentiname. Suelo constelado de luciérnagas/ y cielo con millones de reacciones nucleares”.²

En la introducción al primer volumen del Atlas, “La poesía a través de los astros”, pensamos la poesía, las poéticas, poemas y poetas desplegados en constelaciones como una cartografía estelar; este segundo Atlas está diseñado como un islario. Proponemos la metáfora de lo insular, de lo archipelágico en relación a problemas sobre lírica y sus cruces epistemológicos con otras disciplinas: la teoría literaria, la filosofía, la psicología, la geografía, la historia del arte, la antropología de la imagen.³ Pero también es un punto de contacto entre todos

2 Cardenal, Ernesto (2005). *Versos del Pluriverso*. Madrid: Trotta. Antonio Benítez Rojo, ensayista cubano, piensa el archipiélago del Caribe desde una perspectiva similar en algún punto a la que adoptamos aquí, ya que piensa toda el área, incluso sus focos continentales, en términos de un “conjunto discontinuo (¿de qué?): condensaciones inestables, turbulencias, remolinos [...] mareas y resacas, inciertos viajes de la significación”. En busca de una imagen visual de lo que está intentando aprehender con la noción de “archipiélago”, Benítez Rojo remite al “caos espiral de la Vía Láctea, el impredecible flujo de plasma transformativo que gira con parsimonia en la bóveda de nuestro globo, que dibuja sobre éste un contorno ‘otro’ que se modifica a sí mismo a cada instante, objetos que nacen a la luz mientras otros desaparecen en el seno de las sombras; cambio, tránsito, retorno, flujos de materia estelar”. Benítez Rojo, Antonio (1998). *La isla que se repite*. Barcelona: Casiopea.

3 Estos cruces e implicaciones, que ya habían sido esbozados en el primer Atlas, encuentran un nuevo desarrollo en el *dossier* que acompaña este libro, llamado *Derivas insulares. Entre poesía y filosofía*, en el cual invitamos a filósofos, teóricos de la literatura, ensayistas, historiadores del arte, a pensar *en, desde,*

estos discursos y las poéticas particulares: continuamos el trazado de una geopoética en la cual consideramos las obras y sus autores no en la sucesión cronológica de la historia de la poesía argentina sino en sus trayectorias y derivas territoriales por un dispositivo cartográfico en movimiento. El Atlas insular es una matriz de lectura que se opone a la interpretación crítica del estado del campo literario y sus lógicas. No serán los posicionamientos institucionales y sociales los que regulen estos agenciamientos transitorios, porque los poetas y sus poemas no serán considerados en tanto agentes tensionados, ni determinados por la *illusio* del juego por la consagración. No hay lucha, no hay estrategias de control metatextuales. Por el contrario, esta cartografía es imaginaria y móvil, las poéticas están a la deriva como las islas en el libro de José Emilio Pacheco: “vamos a ciegas en la oscuridad,/ caminamos sin rumbo por el fuego”.⁴ Si la entrada a la literatura supone cierto pragmatismo político para formar parte de un espacio institucional en conflicto por la legitimidad, la configuración archipelágica implica preguntarse por los límites propios de una poética, y es la articulación del adentro y el afuera la que arma las series. No hay regulación de campo porque tampoco hay territorio planificado para habitar, y el autor y su obra no se ubican por oposición y diferencia con otros en términos sistémicos, ni son el reflejo de una construcción de figura de escritor. Los lugares en el espacio archipelágico son disseminaciones en las que no se tienen en cuenta, o bien se ponen entre paréntesis, el capital simbólico y la trayectoria del artista en las sucesivas instancias del campo intelectual.

Este Atlas propone una cartografía abierta, con criterios de selección particulares, con desplazamientos de sentido constantes, en la que lo liminar se expande indefinidamente. No es un catálogo, ya que no propone una sistematización ordenada de un universo acotado a partir de normativas fijas; por el contrario es inconcluso, un tejido

mediante las islas. Este *dossier*, desprendimiento insular pero no del continente, sino de otro archipiélago, está íntimamente conectado con el presente Atlas, pese a su independencia y autonomía.

4 Pacheco, José Emilio (2010). *Tarde o temprano [Poemas 1958-2009]*. Barcelona: Tusquets.

abierto de relaciones cruzadas, seriadas alternadamente, en el cual siempre pueden acoplarse imágenes de modo imprevisto, armando zonas novedosas de interpretación. No se indaga en torno a secuencias, ni se admite una lectura unívoca, sino que ésta es multidireccional e indeterminada: cada imagen nos lleva a otras nuevas, a menudo de naturaleza muy diferente, y cuyas correspondencias, lejos de basarse en analogías conceptuales o jerarquías semánticas, reconcilian correspondencias inconscientes (no dependen de una consciencia que las unificaría), espontáneas, difíciles de determinar con antelación. La lectura de un Atlas insular es comparable a la deriva que se presenta como una modalidad de pasaje ininterrumpido a través del océano. El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica, y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo, lo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo. El espacio de la deriva será más o menos vago o preciso dependiendo de que se busque el estudio del espacio o el hallazgo de emociones desconcertantes; por eso la exploración y los circuitos aleatorios van armando una figuración cartográfica nueva, con variantes y derivaciones. Lo inesperado, lo que asalta a la visión, requiere un sujeto en disponibilidad de encontrar lo que no se busca o lo que no fue preparado para hallar como tesoro, o sentido, o lugar señalado; necesita un sujeto (autor, lector o crítico) sin la pretensión de controlar la experiencia, de adecuarla a lo pensado o preparado de antemano. El derrotero por el espacio como práctica política y la discontinuidad del itinerario llevan a relacionar la poética con la traslación, el desplazamiento constante que permite la escritura. Este estado de inminente partida, de desterritorialización supone una realidad que sorprenda al viajero y lo reconduzca por distintos rumbos. El poeta debe estar abierto para girar la mirada hacia la singularidad y ser espectador de los naufragios que se van produciendo a cada momento, de modo de volver legible el acontecimiento.⁵ La

5 “Solo aparece lo que antes fue capaz de ocultarse. Las cosas ya captadas por su aspecto, las cosas apaciblemente parecidas no aparecen nunca. Es cierto que son aparentes –pero solo aparentes: en ningún momento nos habrán sido dadas como algo *que aparece* [...] Está a punto de surgir una paradoja porque, solo por

teoría de la deriva, entonces, rechaza las actitudes predeterminadas por condicionantes económicos y utilitarios frente a la disponibilidad o el “dejarse llevar” atravesando diversas atmósferas y microclimas. Es una exaltación del hombre poroso, receptivo e inquieto, al que le importa más el viajar que el llegar: “No importa que la flecha no alcance el blanco/ [...] / pues lo importante/ es el vuelo, la trayectoria, el impulso,/ el tramo de aire recorrido en su ascenso,/ la oscuridad que desaloja al clavarse,/ vibrante,/ en la extensión de la nada”⁶

Este Atlas es, entonces, un archipiélago flotante, un desprendimiento del continente y su legitimación institucional, también de la lengua y sus sistemas retóricos de regulación. Consta de 32 autores navegantes o habitantes-isleños-poetas que exponen sus propios territorios imaginarios, espacios de la ensoñación poética, posibles itinerarios inconclusos, derroteros poéticos. A partir de las descripciones líricas de sus islas, de su flora, su fauna, su relieve, su geografía particular y su presencia humana (si la tienen), Federico Ruvituso, al igual que en libro anterior, ha compuesto las ilustraciones que presentan a cada uno. Siguiendo con algunos lineamientos teóricos de esa propuesta, a partir de la vinculación entre palabra e imagen, el presente Atlas insular configura una carta náutica de las islas poéticas que se desplazan flotando y figurándose en los mares, en el océano, también en el río, agrupándose en archipiélagos. La idea del archipiélago, como veremos, también sugiere que las islas, distribuidas en el espacio aleatoriamente, son centros de fuerzas des-centrados, mónadas desiguales separadas por distancias asimétricas. La idea de totalidad debe ser entonces reemplazada por un diagrama o mapa rizomático, en el cual los puntos nodales, o zonas de anclaje, devienen centros en torno a los cuales gravitan fenómenos y subjetividades diversas. Con el fin de multiplicar estas voces y subjetividades, y de descentrar la mirada de los compiladores, que podrían fijar estos re-

un momento, lo que aparece habrá dado acceso a ese bajo mundo, a algo que podría evocar el envés o, mejor dicho, el infierno del mundo visible –y es la región de la desemejanza”. Didi-Huberman, Georges (2015). *Fasmas. Ensayos sobre la aparición 1*. Santander: Shangrila.

6 Pacheco, *op. cit.*.

corridos en una lectura última y definitiva, incluimos también breves ensayos sobre cada autor. Como estelas dejadas por un navío, huellas en el agua, estos ensayos (escritos por los mismos autores, por críticos en quienes ellos delegaran la palabra, en algunos casos por nosotros) testimonian un acercamiento particular a cada poética, iluminando momentáneamente algunos aspectos y dejando otros en la sombra, para que el lector se aventure por sí mismo.

Palabras, versos, poemas: fragmentos en archipiélago

*Oh islas
tu cuerpo.*

Carlos Enrique Urquía

La isla como porción de tierra rodeada por agua, que desde la mitología griega es espacio de partida, regreso, repetición, transformación, destierro, exilio, conlleva otra torsión conceptual para pensar la lírica: poema-isla-a-la-deriva es sentido inacabado, siempre recursivo, en proceso, y respecto a la escritura del poema no apunta a una obra cerrada sino a un devenir, no se trata de alcanzar una forma mimética, refleja o metafísica, sino de encontrar lo que continúa como el verso que termina y vuelve a comenzar, de proseguir la búsqueda de la vecindad indiscernible. El devenir prefiere el “entre” insular. Las islas de “dulce balanceo” de las que habla Alberto Szpunberg, que ningún mapa registra sino el aire, son traídas al presente por el poeta, náufra- go en los mares del olvido. Si hay un mapa invisible, velado, trazado en la memoria, existe una cartografía imaginaria que aparece cuando los ojos están ciegos de tantas imágenes prosaicas, imágenes preparadas para ver: “Hasta que el sol te ciegue los ojos para que veas/ astillas de oro entre las sombras últimas.// Ahora sí, ahora es el momento”.⁷

7 Szpunberg, Alberto (2013). *Como sólo la muerte es pasajera*. Buenos Aires: Entropía.

Las islas poéticas (así como las continentales o las oceánicas),⁸ quiebran la homogeneidad del paisaje, su regularidad anestesiada: fuerzas externas interrumpen la uniformidad de una lengua o de un habla, los hábitos culturales de una comunidad o la monotonía de la naturaleza; o bien fuerzas internas, como el movimiento que provoca un sismo, fenómeno de sacudida brusca y pasajera de la corteza terrestre, producido por la liberación de energía acumulada en forma de ondas sísmicas. La poesía moderna, a partir del acontecimiento que instala Mallarmé, quebrantador del lazo entre lenguaje y representación, destruye la garantía de que existen muchas lenguas para un sentido único, quebranta la alianza secreta del mundo y las palabras, desintegrando los espejismos de la significación. Si sonidos diferentes no nombran los mismos referentes, se subleva la soñada ley de la unidad original. Las palabras se vuelven enigmáticas: algo ajeno, extranjero, incomprensible, como es el lenguaje de los pájaros para los humanos, lengua no articulada, ensoñación poética, resonancia; y a su vez un desafío, pues todo intento por acercarse y comprenderlas definitivamente exige un esfuerzo hacia la reducción. El sentido estalla y se dispersa en una pluralidad de significaciones.

El estallido, del sentido pero también de la disposición del poema en la página, de las conexiones sintácticas y lingüísticas, del sujeto lírico y autoral, es lo que habilita una concepción archipelágica de la poesía. Archipiélago que es a un tiempo fragmentario y fractal: un verso es una isla de un archipiélago mayor, un poema, que conforma uno superior, el poemario, y a su vez es parte de uno que lo contiene, la poética de un autor.⁹ Incluso las sílabas o las estrofas pueden conformar una isla: Luis Cardoza y Aragón habla de "Islas de sílabas a la deriva", mientras que para Ortega y Gasset "una estrofa es una isla encantada, donde no puede penetrar ninguna palabra del prosaico

8 cf. Deleuze, Gilles (2005). "Causas y razones de las islas desiertas". En *La isla desierta y otros textos*. Valencia: Pre-textos.

9 La concepción fractal de la poesía, que desarrollamos con un poco más de detenimiento en el prólogo a *Derivas insulares*, es concebida a partir del trabajo de Ette, Ottmar (2004). "De islas, fronteras y vectores. Ensayo sobre el mundo insular fractal del Caribe". En *Iberoamericana*, año 4, N° 16.

continente sin dar una voltereta en la fantasía, y transfigurarse.”¹⁰ Decir que estos elementos “pueden” conformar una isla es también decir que no lo “son” inmediatamente: es la lectura (siempre abierta, siempre por venir) la que, renovando significados, recorridos, trazos, huellas, azares, los articulará con otras sílabas, estrofas, poemas, libros, diseñando archipiélagos intermitentes.

Y es por esto que a lo fractal (es decir, simplificando, a la repetición de la estructura a diferentes escalas) hay que superponerle lo fragmentario. Un archipiélago poético es un fragmento situado fuera del todo: una palabra que libera al pensamiento de subordinarse a la unidad o, dicho de otro modo, que exige una discontinuidad esencial. En esta línea crítica, toda poesía es un fragmento que abre un espacio de lenguaje en el que cada momento tendría por sentido y por función hacer indeterminados todos los otros, o bien (es la otra cara) donde está en juego alguna afirmación irreductible a todo proceso unificador. Para Blanchot, “quien dice fragmento, no sólo debe decir fragmentación de una realidad ya existente, o momento de un conjunto aún por venir [...] en la violencia del fragmento y, en particular, esta violencia a la que podemos acceder por René Char, se nos brinda una relación muy distinta, al menos como una promesa y como una tarea. *La realidad sin la energía dislocadora de la poesía ¿qué es?*” Semejante dislocación o estallido, como dice más adelante, tiene un efecto importante: en efecto, las “frases”, “a pesar de ser interrumpidas por un blanco, aisladas y disociadas hasta el extremo de que no puede pasarse de una a la otra a menos de que sea por un salto y tomando conciencia de un intervalo difícil, sin embargo llevan, en su pluralidad, el sentido de un arreglo que ellas entregan a un porvenir de habla. Arreglo de nueva índole, que no será el de una armonía, de una concordia o de una conciliación, sino que aceptará la disyunción o la divergencia como el centro infinito a partir del cual, por el habla, debe establecerse una relación”.¹¹ Esta concepción nos invita,

10 La cita de Cardoza y Aragón aparece como epígrafe del libro de José Emilio Pacheco, *Islas a la deriva*. La de Ortega en Ortega y Gasset, José (1922). “Los versos de Antonio Machado”. En *Personas, obras, cosas...* Madrid: La lectura.

11 Blanchot, Maurice (1996). *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Ávila.

podríamos decir que nos obliga, a relativizar las nociones de poema, libro, autor (que seguirán funcionando pero sólo en tanto tensiones, en tanto campos de fuerza, y no como unidades irrevocables) para abrir el fragmento a otros vínculos, a versos o poemas de otros libros, de otros autores, a otras expresiones artísticas o no, a otros discursos o experiencias siempre en fuga.

II. El libro de René Char que está en la base de las consideraciones de Blanchot se llama *La palabra en archipiélago*. La palabra en el contorno del archipiélago es la que instaura la incertidumbre del límite, una reflexión metapoética acerca del poder demarcativo de la palabra en el verso y en la realidad de la poesía. Regreso a la transparencia-oscura después de los lenguajes y su desesperación por significar, retorno al habla muda de Leopardi que abre el duelo romántico, soledad sin refugio, silencio infinito de la contemplación que se abisma en el poema, “palabra lograda al silencio” como dice el verso de Paul Celan dedicado a René Char.¹² “La palabra en archipiélago” es resistencia, ayuda a habitar el desamparo. La imagen de las ínsulas es el modo que tiene la poesía de expresar aquello del mundo que sin ella sería inefable.

Esta palabra interrumpida deja de ser correlato de alguna cosa fuera de ella, pierde el carácter funcional, pragmático y recupera un halo dentro del poema. No es signo, nada es en ella todavía significado. Palabra sin lenguaje, sin peso de comunicación o notificación, es el único espacio natural de lo poético, lo que en el pensamiento de Bloch corresponde al pre-aparecer (Vor-Schein) que sustenta el valor prefigurativo o profético de la poesía, donde lo que aún no se manifiesta irrumpe antes de su propia significación: “Transporta el verbo la abeja fronteriza que, a través de odios o emboscadas, va a depositar

12 Celan, Paul (2013). *Obras completas*. Madrid: Trotta. El poeta chileno Raúl Zurita expresa una idea similar, al afirmar que “Todo poema, toda poesía son pequeñas islas en el océano infinito del silencio”.

su miel en una nube que pasa”¹³ La palabra es aquí el vórtice del poema, donde se concentra el potencial de los sentidos posibles, siempre transitorios. Palabra perdida como la voz, antepalabra que significa su propia inminencia, matriz de todas las significaciones posibles: palabra naciente, lugar de la latencia del sentido.

Siguiendo la lógica fractal, pasamos de la palabra al poema. Podemos afirmar, en una intuición cercana al espíritu de Valéry, que un poema nunca se termina salvo por accidente (y habría que dejar resonar aquí la acepción geográfica de la palabra), es decir que la poesía como experiencia no puede programarse. Esta idea sostiene una metodología de análisis insular, o dicho de otro modo, un método para abordar un poema-isla como territorio inhóspito en el que pueden hallarse restos de sentido diseminados en las distintas capas geológicas. Hay entonces un trabajo arqueológico, una investigación que supone una técnica sismográfica: el poema guarda una información infinita, y a partir de él puede hacerse un trabajo hermenéutico complejo que va de la palabra a la obra del autor. Mario Montalbetti, en su libro *El más crudo invierno. Notas a un poema de Blanca Varela*¹⁴ despliega este método de separación, trabajando como un arqueólogo sobre el tercer poema de *Concierto animal* de la autora. Montalbetti compara la indagación sobre un poema con la práctica oracular porque en las dos acciones “hay un descreimiento de la apariencia”, y realiza un giro hacia la singularización: el poema, isla o fragmento, es también una mónada que permite examinar a un tiempo una poética, incluso reconocer las influencias de otros autores y obras.¹⁵

13 Char, René (2007). *La palabra en archipiélago*. Madrid: Hiperión.

14 Montalbetti, Mario (2016). *Notas a un poema de Blanca Varela*. Perú: Fondo de Cultura Económica.

15 “El materialista histórico aborda un objeto histórico única y solamente cuando éste se le presenta como mónada [...] El resultado de su proceder consiste en que en la obra está conservada y suprimida [aufheben] la obra de una vida, en la obra de una vida la época y en la época el curso de la historia”. Benjamin, Walter (2009). “Sobre el concepto de historia”. En *La dialéctica en suspenso*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

III. La potencia de la ínsula es la inminencia de su desaparición, así como su origen fue inesperado y secreto: ningún humano puede registrar el proceso de emergencia de una isla y tampoco su hundimiento. Los poemas del libro *Las islas extrañas* de Emilio Westphalen introducen una teoría lírica de las resurrecciones del sentido. Recurrente morir de las palabras en su mero principio, en su natural silencio, del que sin cesar renacen. Palabras, versos y silencios: esta textura entrecortada resulta perceptible cuando los poemas se conducen a la voz y se ve ésta obligada a pausas y a intervalos. El lector-intérprete debe tantear el terreno que desconoce para encontrar la forma, la medida, el ritmo interior al poema, para saber por dónde y cómo debe seguir leyendo. Cada uno arma configuración siempre móvil y aleatoria con otras ínsulas flotantes y enigmáticas. Las corrientes oceánicas le traen a Westphalen la influencia de San Juan de la Cruz, fray Luis de León, Góngora, Juan Ramón Jiménez, César Vallejo, y su poesía pertenece a una tradición marcada por la exploración intensa del lenguaje poético. Por eso sus poemas nos permiten reflexionar y teorizar sobre la lírica: las palabras, las frases navegan a la deriva como islas extrañas en un mar interior. El poema se produce entonces en el continuo rechazo de la sobreimpresión del sentido, en el libro el discurso lírico se conforma y se corta para que todo vuelva al comienzo, del mismo modo en que el oleaje fluye hacia las costas y luego se retrae. De este modo la interpretación naufraga en la noche del sentido, en la que el poema, el verso y la palabra son materiales lumínicos, fulgores que titilan en esa oscuridad marítima. La expedición que se adentra en este libro no tiene garantías, la lectura es puro riesgo. Pueden encontrarse en la isla residuos de sentido, es cierto, pero jamás podremos prometer que el fenómeno vaya a repetirse.

IV. El poeta mexicano José Emilio Pacheco, por su parte, escribe *Islas a la deriva* entre 1973 y 1975, poemario-archipiéla-

go (consta de siete partes) en el que puede verse el territorio imaginario del autor, micromundo en el que se reconocen concepciones líricas y reflexiones meta y transpoéticas. Para el autor la poesía es acto, poiesis compartida por la comunidad de poetas habitantes de los distintos archipiélagos en el atlas poético; es decir que la poesía es la que se traslada a la deriva y el poeta es el que anda en los devenires de la literatura, una vez más el gesto es subversivo respecto a la idea de institución intelectual. Los poetas trascienden la dinámica del campo artístico, y siguen los recorridos de las mareas que cursan el océano. Las dos secciones en el libro que Pacheco dedicará a las traducciones: “Dieciséis poemas de Constantino Cavafis” y “Lectura de la antología griega”, hablan de este diálogo transatlántico en el que las identidades se desdibujan.

La lectura en los archipiélagos es siempre una ardua indagación en las fronteras de la tierra y el agua, la vuelta incesante al comienzo que es final, tentativa de sentido, balbuceo y desvanecimiento de las cosas percibidas, vistas como reflejo, como el parpadeo del faro en la niebla. Leer un poemario como archipiélago es navegar en el interior de un discurso suspendido, en lo intersticial del habla, entre los fragmentos, es hacer experiencia de la interrupción constante, del intervalo. Es entrar en el territorio poético y abrirse a la infinita posibilidad de sentido. Se ingresa en su extensión blanca, en su silencio, en su vacío que es su plenitud, donde la inscripción de las palabras, versos y poemas son apariciones y desapariciones permanentes

Este carácter fragmentario y fractal (quizás no sea ocioso reconducir ambas palabras a su raíz común, “frango”, voz latina para “romper, destrozar”), que descompone y recompone permanentemente sus unidades, armando disposiciones diversas sin llegar nunca a un todo definido y definitivo que preexistiría a la disgregación, esta falta que al mismo tiempo es un exceso constitutivo, se evidencia claramente en el verso. Para Agamben, el discurso poético es aquel discurso que, mediante la pausa versal (o la *versura*, como propone llamarla), puede oponer un límite métrico al fluir homogéneo del sentido. Di-

cho de otro modo, el encabalgamiento establecería un tipo de corte que ya no es semántico o sintáctico, y que tensiona por eso mismo la distinción entre sonido y sentido, mostrando su esencial asimetría. Por esta razón, los formalistas rusos señalaban que la palabra en el verso se vuelve *difícil*. Pero esta desarticulación, este exceso del sentido respecto del metro o viceversa, ¿no testimonia acaso sobre la paradójica unidad del verso, que a un tiempo se cierra sobre sí, se autonomiza, y se vuelca indefectiblemente sobre el verso siguiente? Los versos también tienen un carácter monádico, microcosmos que se resignifica en el espacio del poema y a la vez lo trasciende. Sentido dialéctico y doble, tensión irresoluble, huella de sentido en la memoria. Agamben pone el foco, acertadamente, en el final del poema, donde el encabalgamiento ya no es posible y por lo tanto, sonido y sentido se resolverían en una identidad deseada o, por el contrario, se separarían para siempre. Sin embargo, creemos, la tensión se mantiene aquí también: el poema llama al poema, a otros poemas del mismo autor, de otros, a la escritura del futuro. El poema es también una unidad contradictoria que se cierra sobre sí y se abre al mundo. La poesía moderna parece particularmente consciente de esta experiencia: no solamente las formas “exploratorias, abiertas”, que según Denise Levertov caracterizan la sensibilidad de nuestra era (y que encuentran en Mallarmé un punto de no retorno), niegan o postergan la resolución, la conclusión del sentido; el propio Baudelaire, en el marco de composiciones cerradas, logra hacer presente la “intención alegórica”, como señala Walter Benjamin a propósito del poema “La destrucción”. “El poema se interrumpe bruscamente [escribe Benjamin]; causa incluso la impresión –lo cual resulta doblemente sorprendente tratándose de un soneto– de algo fragmentario”.¹⁶

A partir de esta relación con lo imposible, con la interrupción y el intervalo, con la presencia desnuda pero inaccesible del poema, re-

16 Levertov, Denise (2017). “Sobre la función de la pausa versal”. En *Pausa versal. Ensayos escogidos*. Madrid: Vaso roto; Benjamin, Walter (2011). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal. Proust, recuerda Agamben, también fue sensible a los versos finales de los poemas de Las flores del mal, donde el texto parece “bruscamente arruinarse y perder el aliento”.

suenan las preguntas: ¿qué experiencia es la de la poesía? ¿Dónde encontrarla? Y junto a ellas, interrogantes conexos: ¿qué es un poema? ¿Cómo leerlo, abordarlo, recibirlo? ¿Cómo entrar en él, involucrarse y establecer un diálogo con el poema considerado como artefacto de subjetivación en el que coinciden transitoriamente autor y lector?

Sujeto(s) en fuga y devenir

Es en plena mar que los viajes en barco, volviéndose largos y difíciles, parecen no tener fin. Sucesiones de instantes de esperanzas flotantes y de momentos de profundas depresiones, alternancias de tempestades y de calmas llanas, solo las olas, juguetes de esos movimientos marítimos, parecen todavía devolver al marino algún fragmento de su humanidad. Son los fragmento(s) subjetivo(s) que será preciso ahora acometer.
Stéphane Nadaud

En términos de Meschonnic, “un poema es un acto del lenguaje que no tiene lugar más que una vez y que recomienza sin cesar. Porque hace al sujeto. No cesa de hacer sujeto. De ustedes. Porque el poema es una actividad, no un producto”.¹⁷ El poema es el lenguaje y, a la vez, el poeta que habla inmerso en su experiencia. Porque el lenguaje se sirve del hombre, lo conforma y constituye. Por esa razón es que el poema –y no la poesía– hace de nosotros una forma de sujeto específico, diferente del que seríamos sin él. No somos sino que “devenimos lenguaje” o también, llevando esta interpretación a la afirmación del último Lacan, “no soy un poeta, sino un poema. Y que se escribe, pese a que tiene aires de ser sujeto”.¹⁸

La poesía induce a la poesía. Es decir: al poema se lo lee con poesía misma, se le responde con poesía, se lo interroga con poesía. La poesía se genera desde la poesía, o lo que es lo mismo, se genera desde el vacío, ya que no hay una experiencia, un mundo interior previo

17 Meschonnic, Henri (2010). “Manifiesto a favor del ritmo” (fragmentos). *Revista confines*, trad. de Gerardo Burton.

18 Lacan, Jacques (1988). “Prefacio a la edición inglesa del *Seminario II*”. En *Intervenciones y textos II*. Buenos Aires: Manantial, 59-62.

que se vuelque en una hoja, sino que el propio trabajo de escritura (o lectura) configura la experiencia. El poema no puede ser considerado únicamente como un discurso pragmático con interlocutores implícitos (sujeto lírico, oyente, señalizados con pronombres o marcados por deícticos), un mundo con espacio-tiempo implícitos (cronotopos), presencia de actos de habla, presencia de competencia intertextual. Un poema no tiene solo el sentido otorgado por el acto de comunicación, para lo cual es indispensable la presencia de un destinatario (el autor mismo, un interlocutor específico, los lectores). El poema es un discurso de lo real transformado en donde la tematización del sujeto lírico por parte del poeta se realiza mediante una manipulación de códigos estéticos, culturales y literarios. Así, el sujeto lírico nunca tiene una autonomía real, sino aparente, pues mediante estas manipulaciones se instaura como proyección o representación interpretada, manipulada, transformada del sí mismo del poeta. Entonces el poeta y hablante lírico son el mismo yo pero no son lo mismo como yoes. O en términos lacanianos, el poema es el molde textual, el lugar imaginario del yo en el sujeto (lírico). En la desaparición a la que está invitado, “el gran escritor” aún se retiene: lo que habla ya no es él mismo, pero tampoco es el puro deslizamiento de la palabra de nadie. Por eso es inapropiado hablar de sujeto imaginario en la poesía (tampoco puede hablarse de sujeto real o simbólico). Del “Yo” desaparecido, conserva la afirmación autoritaria aunque silenciosa. Del tiempo activo, del instante, conserva el corte, la rapidez violenta. Así, se preserva en el interior de la obra, está contenido allí donde no hay nada contenido.

El sujeto en el poema-isla no tiene atributo posible, es ventrilocuo de los vientos, porque es puro pasaje; no puede ser imaginario, real o simbólico porque en la lírica el sujeto no es esencial. Por eso no puede adjetivarse: es la poesía la que hace sujeto, y éste se instala provisoriamente en el espacio intersticial, en el pliegue de lo real para ser caja de resonancia de las imágenes y de los sonidos de la isla, una instancia de actualización del pensamiento, de la voz. El sujeto no es algo dado, sino que se crea en la discontinua presencia en la isla, territorio precario en el que se articulan las percepciones del mundo. Sujeto-umbral en el borde de los archipiélagos, es el intervalo mismo

entre las ínsulas, se identifica con el devenir o, dicho de otro modo, es parte de un proceso de identificaciones y diferencias pero nunca de identidad. El sujeto del poema es el diseño de un movimiento, un impulso, un lugar de enunciación en el que se simula la inmovilidad, flujo de tiempo y memoria. El sujeto lírico habita el poema-isla virtualmente y el contenido de lo que recuerda no tiene que ver con una subjetividad concreta del poeta sino con todo aquello que, desde más allá de las actualizaciones conscientes, trae la realidad ontológica de la lírica. En esta línea de interpretación, el concepto de supervivencia warburgiano encauza la idea de un sujeto ventrílocuo de voces, de la realidad de las imágenes supervivientes. Ampliando y extrapolando las ideas del crítico alemán, podemos afirmar no sólo que la antigüedad pervive, es decir, continúa viviendo o tiene una vida póstuma, sino que las propias voces e imágenes del presente tienen una existencia extrínseca, fuera de sí, que les permite deambular, transmigrar, metamorfosearse. La vida de las formas se refiere, por lo tanto, permanentemente tanto al pasado como al futuro, y su origen y destino se vuelven indeterminables.

La supervivencia en la isla tiene que ver con esta experiencia de la poesía inscrita en la memoria poética a través de un sujeto que bordea lo real, lo simbólico y lo imaginario sin representarlo, y que se configura en ese movimiento que transfiere y actualiza sentidos de existencia intermitente y fugaz. Este sujeto de los archipiélagos, poroso, horadado, incompleto, es más bien un fragmento subjetivo arrastrado por los vientos que transportan las supervivencias al poema-isla. Partiendo de la propuesta de Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*, Stéphane Nadaud propone el término de *fragmento(s) subjetivo(s)* según una lógica cercana a la nuestra. La imagen con que grafica su idea es muy clara: “me acuerdo –dice– de los puntos que hay que reunir de un solo trazo, *continuo*, en los cuadernos de colorear de la escuela para hacer aparecer una figura: la figura completa (cuando todos los puntos están unidos entre sí) es, antes de que se unan los puntos, abstracta y no puede siquiera adivinarse si el número de pun-

tos es importante”.¹⁹ Lo interesante, y lo que aleja la metáfora de su apropiación pedagógico-escolar (o la abre a su transgresión), es que los puntos, los fragmentos subjetivos, no existen con vistas a formar la figura predeterminada: siempre pueden esquivar esa figuración, o entrar en contacto con otros puntos, o en otra combinación. No habría así nada pre-figurado (y por lo tanto la estructura no estaría preparada para hacer advenir “al” sujeto, como quería el estructuralismo), sino que cada fragmento arma figura, transitoria, inestable, o figuras coexistentes y paradójicas.

V. “...Preguntar a las islas fragantes hacia dónde fueron...” dice el verso de Hölderlin que elige Tuñón como epígrafe de *El rumbo de las islas perdidas*, y es la metafórica archipelágica la que traza la serie de este libro. Escrita en 1969, la obra se presenta como una carta de navegación imaginaria en la cual se recurre una vez más al montaje de imágenes para la poesía. Presenta una poética en miniatura, una construcción en pequeña escala, una muestra en la que pueden verse las recurrencias estéticas del autor. El poema inicial, “Apuntes para este libro”, es el índice de un atlas poético: los versos se presentan como las referencias de imágenes de los libros de arte, sin prosodia ni conexión de sentido: “La juventud que huye como un siervo herido/ La libertad que muere como un viejo patriarca/ El destino que mira como espía del tiempo/ La aventura que tiene la llave de la calle...”²⁰ Cada verso se repliega en su unidad, conforma una mónada semántica, no hay encabalgamiento ni continuidad temática; pero este aislamiento es al mismo tiempo una doble conexión, un doble lazo. Por un lado el paralelismo de cada verso y la regularidad métrica reúnen lo que la parataxis mantenía separado; por otro, los poemas de la primera parte del libro llevan como título los

19 Nadaud, Stéphane (2017). *Fragmento(s) subjetivo(s). Un viaje hacia las islas encantadas nietzscheanas*. CABA: Cactus.

20 González Tuñón, Raúl (2012). *El rumbo de las islas perdidas*. Buenos Aires: Descierto.

versos de este poema-índice. Vemos así un aislamiento que es también una comunicación, una yuxtaposición de figuras y una heterogeneidad esencial de cada fragmento, que es al mismo tiempo verso y título.

Tuñón recursa su mapa imaginario mientras lo dibuja, y su mirada procura registrar la emergencia de las huellas poéticas develadas en su andar: el poema se escribe caminando, en tránsito, las crónicas se van escribiendo en la errancia por el mundo. No existe el lugar íntimo del escritor en el que se geste la poesía, no puede poetizarse la realidad entre los límites de una biblioteca o en un escritorio. Esta posición del sujeto poético se define ya desde el título: el término rumbo proviene del latín y hace referencia a la trayectoria u orientación considerada de acuerdo a las direcciones que forman parte de la rosa náutica o rosa de los vientos. En el campo marítimo, rumbo también es la dirección que indica una brújula. La verdadera poesía se funda en la multiplicidad de voces aunadas para cantar la historia poética del mundo y allí cursa su recorrido azaroso el sujeto lírico de Tuñón. En este espacio inexplorado entre el puerto y la orilla, suspendido, existe para Tuñón un lugar en blanco, no habitado, arcaico e inmemorial, territorio traslúcido a donde van a parar todos los mensajes insólitos arrojados en una botella al mar, mensajes "victoriosos o atroces que temblorosas manos/ de mujeres perdidas o extraños pasajeros,/ capitanes sin brújula y poetas malditos/ lanzaron al azar de las ondas fugaces/ desde islas sin nombre o viejos transatlánticos".²¹ Este espacio, cifra misteriosa del atlas, es imposible de cartografiar, es el lugar de la utopía y de la diferencia, por ahí se desplaza un sujeto lírico siempre foráneo, alejado de su entorno, que imagina los accidentes insulares en los intervalos. Las imágenes aparecen y desaparecen en una topología ceñida al espacio, en una realidad sin medida. El atlas insular de Tuñón, como el nuestro, está suspendido y

21 González Tuñón, *op. cit.*

no coincide exactamente con los puntos geográficos del planeta, sino que su diseño constante se desplaza en el devenir de las mareas, en su proyección imaginaria. Es este el sentido del diálogo que el poeta mantiene con Hölderlin: las islas perdidas, a la vez en el pasado y en el futuro (porque, dice Tuñón, “ya las encontraremos”), son el motor del viaje y terminan coincidiendo con éste, con la transformación permanente de sujeto y geografía, antes que con un territorio determinado y asequible.²²

VI. *La islíada*²³ de Carlos Enrique Urquía (1921-2013) es un pequeño tratado lírico sobre los archipiélagos fluviales del Delta, editado póstumamente y compuesto por cuatro obras escritas a lo largo de cuarenta años (*Amistad en las islas*, *La cimbra*, *Rama negra* y *Sintaxis del Ibicuy*). Su poesía flota en el paisaje de la imaginación y los sueños del río Paraná. El poema “El itinerario del camalote” metaforiza el devenir del sujeto poético: el camalote, planta acuática que se mantiene a flote mediante el entrelazamiento de sus raíces con otros camalotes, es imagen especular de un yo que es puro pasaje, “itinerario que atraviesa los insectos, que pacta con la espuma la instalación de las burbujas”. Filosóficamente, el camalote recuerda, mientras “raspa en las corrientes su viejo pie de tierra”, “la constancia de que el río es movimiento”.

En la obra de Maurice Blanchot, la idea de experiencia tiende hacia un límite que no clausura sino que es el lugar mismo de una suspensión, una indecisión, una ruptura y un intervalo, de una imposibilidad de apropiación y de asimilación del sentido, de la voz, del sujeto. La

22 Del mismo modo entiende Cavafis la isla de Ítaca: “Que Ítaca te ha dado el viaje hermoso./ Sin ella no emprendieras el camino./ Pero no tiene ya nada que darte./ Y si la encuentras mísera, no te ha engañado Ítaca./ Tan sabio que te has hecho, con tanta experiencia,/ habrás ya comprendido las Ítacas qué son.” Cavafis, C. P. (2003). *Poesía completa*. Madrid: Visor.

23 Urquía, Carlos Enrique (2015). *La islíada*. Buenos Aires: En danza.

experiencia de la lectura y escritura del poema, por lo tanto, también implica un “salir al afuera” conjugado con un peligro, una travesía hacia un espacio sin interioridad. De este modo la experiencia de la poesía es entendida como aquello que excede la posibilidad misma de leer, de pensar o de escribir, porque supone una acción arriesgada: dejar atrás la certeza del sujeto cartesiano.

Aislamiento y apertura al archipiélago

*cada archipiélago propone
un ocaso distinto por isla*
César Fernández Moreno

La metáfora absoluta del archipiélago cifra un programa poético que supone la tensión entre el aislamiento insular y la unión del conjunto. Debería quedar claro, a esta altura, que no se trata de puntos de llegada, de configuraciones estables (a lo sumo estabilizadas), sino de movimientos, de fuerzas que cristalizan o se disgregan, se desmoronan y rearticulan. De ahí los rasgos que Glissant atribuye al pensamiento archipelágico: lo espontáneo y lo no sistemático, lo inesperado y la apertura. ¿No es posible vincularlo con la formación de la imagen poética, como afloramiento, emergencia o aparición que irrumpe en la mirada del poeta y del lector? Estas superficies fragmentadas del pensamiento dan cuenta de un interior atomizado a su vez, donde surgen, igual a las islas de un archipiélago dispersas en el mar, las dos categorías del pensamiento archipelágico: el aislamiento de las islas individuales y la continuidad invisible entre ellas. Tenemos así dos procesos coextensivos que recorren la poesía en direcciones opuestas: podríamos llamarlos de territorialización y desterritorialización, o de aislamiento y apertura. Así, cada formación puede cerrarse en su unidad, armar figura y negar (más que negar habría que decir: postergar) los lazos que puedan poner en riesgo esa identidad; o bien abrirse a contactos heterogéneos e imprevisibles, apuntando hacia un archipiélago futuro. Aunque sería más correcto decir que, en ver-

dad, ocurren ambas cosas a un tiempo: cada cristalización es horadada simultáneamente por el asedio de lo extraño, y cada fuga de la isla está siempre amenazada por la figuración.

VII. El ascenso del nazismo y la posterior liberación de Checoslovaquia por parte de la URSS llevaron al poeta checo Vladimír Holan (1905-1980) a cultivar, junto a la poesía hermética y simbolista de sus primeros libros, una escritura más comprometida, cercana y social: dan testimonio sus libros *Septiembre de 1938*, *Trapos, huesos y piel* (diario que comprende los años de la ocupación nazi), *Soldados del ejército rojo* y *A ti*, los dos últimos posteriores a la liberación de su país por el ejército soviético. Sin embargo, las autoridades comunistas acusaron su obra de formalismo decadente, por no responder al arte oficial. Esta es la causa, se especula, de que en 1948 se encierre en una enigmática casa de la isla de Kampa (isla que se encuentra en el río Moldava, al centro de Praga), apartado hasta el punto de vivir de noche y no recibir a nadie. Su universo poético está cargado de alegorías sobre la imaginación que se abre en la noche, distanciamiento del mundo, poética en la isla. Este aislamiento tanto impuesto como autoimpuesto, esta negación del diálogo (que durará hasta el final de su vida, y que incluye 15 años en los que no publica) encuentra su formulación en un poema de los años '60, donde, con la estructura abierta e incluso misteriosa de muchos de los textos del autor, leemos: "Se está bien aquí. Algo/ da nueva vida a la vida./ Quisieras comunicarlo/ pero no sabes a quién,/ ya que aquí no quedan más..."²⁴ "Hay momentos, y pueden durar años –afirmará Holan en una entrevista– en que al hombre no le queda sino hablar solo consigo mismo... Esto es por supuesto siempre una cárcel, como se diría: muro por muro..." Pero el encierro no es total ni definitivo: por un lado, en la mis-

24 Holan, Vladimír (2014). *La gruta de las palabras*. Colonia: Sacramento ediciones.

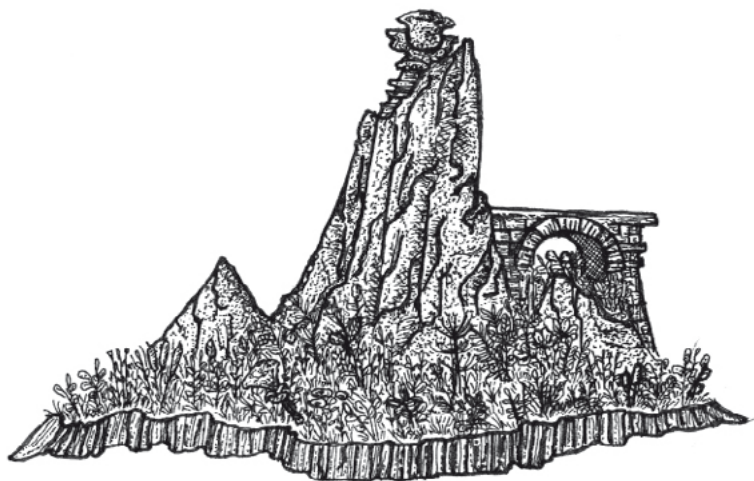
ma entrevista Holan reconoce que el cortar el diálogo con los hombres le permitió otro tipo de diálogos, literarios, que trascienden el tiempo y la dicotomía ficción/realidad. *Una noche con Hamlet*, acaso su libro más reconocido, surge en palabras del autor de una conversación imposible con el príncipe de Dinamarca: “durante muchos años vivió en esta casa. Hablamos. Fueron diálogos ad infinitum, no siempre tolerantes, no siempre amistosos, pero siempre apasionados”. Pero por otro lado el encuentro con Clara Janés, poeta española cuyo mundo había sido sacudido precisamente por este libro, resulta en un intercambio fértil para ambos, en el que Janés aprende checo para traducir el resto de la obra de Holan, y que culmina con el relato poético del encuentro en el año 2005.²⁵ “En tu silencio, isla, hablas y hablas” dice Janés en el poema “Isla del suicidio”.

Es precisamente la tarea de la traducción (y la traducción de poesía) la que pone de manifiesto esta doble corriente de aislamiento y encuentro, de apropiación y ajenidad del lenguaje, este “entre” que caracteriza la experiencia poética del archipiélago. Justamente porque la poesía es “intraducible”, es decir, justamente porque allí los fantasmas del original asedian al traductor de un modo que no ocurre en otros géneros y discursos (en un poema, ¿debemos atender al sentido, al sonido, a la sintaxis, a las imágenes y metáforas que pueden perder parte de sus connotaciones en el traspaso?), es que la traducción se vuelve motor del propio deseo y de la propia escritura. La traducción poética, no cercada y constreñida por el academicismo, la traducción

25 Janés, Clara (2005). *La voz de Ofelia*. Madrid: Siruela. El encuentro, preñado de consecuencias poéticas, ocurre debido a que Janés le envía a Holan un poema propio, sin esperanzas de que la carta sea respondida. Sin embargo, el poeta checo le dice que de algún modo había presentado ese poema, y la invita a verlo a Kampa. Esta conexión, que Janés extiende luego a toda su persona y a su ciudad natal (pese a que ella le había escrito desde París, él le responde misteriosamente a Barcelona), es leída bajo el signo de la sincronicidad que teoriza Jung. *La voz de Ofelia* es un libro difícil de conseguir, y yo lo había encargado sin esperanzas de que llegara antes de terminar este prólogo: acaba de llegar, mientras me adentraba, a partir de los retazos que encontraba en internet, en la relación entre ambos poetas.

que practicaran Ernesto Cardenal o José Emilio Pacheco, Ezra Pound, Octavio Paz, Juan L. Ortiz con los poemas chinos (pese a que no sabía chino), Aldo Oliva con la traducción de Lucano que encabeza su primer libro, entre tantos otros, pone en crisis la noción de autoría, la “innovación” y originalidad del poeta romántico, y revela que toda palabra está siempre atravesada por otros (poemas, libros, poetas, voces, escrituras, imágenes), que el poema es el paradójico resultado de un viaje siempre en curso en el que toda identidad se vuelve precaria y todo origen incierto. En ese utópico o a-tópico punto de encuentro en el que el “yo” no es el “yo” (ya que en la traducción se despoja de sí, se “invisibiliza” para dar el lugar a la voz ajena), pero el “otro” tampoco es el “otro” (ya que está encarnado fuera de sí, en una lengua extranjera, y atravesado por la “pulsión lírica”, por el deseo del traductor), es que un poema, un libro, una poética –un archipiélago– tienen lugar.

Principio constelado/archipelágico, metafórica insular, lógica fractal y fragmentaria, descentramiento y dispersión del sujeto, intermitencia del sentido, supervivencia de las imágenes, dialéctica aislamiento/apertura: he aquí trazadas las líneas generales de este derrotero teórico-poético. Toca al lector ahora adentrarse en las aguas procelosas de este Atlas, y recorrer sus ínsulas siguiendo itinerarios ya previstos, ayudado por los críticos, o (esta es en definitiva la propuesta) inaugurando nuevos rumbos, dejándose llevar por la marea, atento a las conexiones azarosas y las imágenes evanescentes que aparezcan durante el viaje.



EDUARDO MILEO
La Isla de los Espejos

LA ISLA DE LOS ESPEJOS

La que está rodeada de agua mira, sin embargo, siempre hacia afuera. El agua la conecta con el mundo y es, sobre todo, su respiración. Al reflejar la tierra, el río, el océano, son espejos y la isla, su Narciso enamorado. Una isla es una metáfora. Pero no de la soledad, como comúnmente se cree, sino de las posibilidades. Reflejada en incontables imágenes, la isla se proyecta al infinito.

Mileo: el arte de lo visible

Eugenia Straccali

I.

“¿Pero es tiempo todavía ese pluralismo de acontecimientos contradictorios encerrados en un solo instante? ¿Es tiempo toda esa perspectiva vertical que sobresale del instante poético? Sí; porque las simultaneidades acumuladas son simultaneidades ordenadas. Dan una dimensión al instante puesto que le dan un orden interno. Ahora bien, el tiempo es un orden y no otra cosa. Y todo orden es un tiempo. Y ese tiempo vertical es lo que el poeta descubre cuando desecha el tiempo horizontal, es decir el devenir del prójimo, el devenir de la vida, el devenir del mundo”.¹ La poesía y la imagen tienen memoria, ambas están atravesadas por una temporalidad vertical como la que menciona Bachelard, como la que despliega Juarroz en sus poemas. Compleja y múltiple, la poética de Eduardo Mileo se organiza como un diario visual, un archivo de imágenes poéticas, álbum biográfico y autobiográfico que presenta en el espacio una travesía histórica en un tiempo no lineal, sino vertical o dialéctico en un sentido benjaminiano: tiempo que actualiza el pasado y vuelve legible la historia, ya que el ojo del poeta es también el del historiador que descubre lo que el relato hegemónico no hace visible. Esta política de las imágenes se corresponde también con el acto de tomar posición a través del sujeto lírico, de la poesía; como dice Didi-Huberman las imágenes en el arte toman posición y perforan la visión del artista. En los libros *Mujeres* (1990) y *Poemas del sin trabajo* (1990), el sujeto lírico es un antropólogo que busca a través de un método indicial lo que subyace a la imagen-retrato, imagen fotografía, imagen-paisaje: “Resplandor/ en los ojos del que ha visto/ crecer un mundo dentro de una boa/

1 Bachelard, Gaston (1997). “Instante poético e instante metafísico”. En *El derecho a soñar*. México: FCE.

Multiplicado como un buey para el trabajo/ definido por la ausencia del descanso". Al modo en que Bertolt Brecht arma su obra tardía *Kriegsfibel*, que es un álbum con fotografías acompañadas de poemas epigramáticos, el ojo del poeta arma un montaje de imágenes, reconoce las huellas mnémicas que la habitan y presenta un collage de retazos de vidas, de secuencias de relatos familiares, de pensamientos, fragmentos de discursos, sonidos, trazas, gestos grabados, retratos en el aire, sensaciones del dolor propio y del otro. A partir de allí crea el poema. Atento a todos los indicios no lingüísticos (ceranos a las reminiscencias de la memoria involuntaria de Proust), Mileo captura la restancia no discursiva de la palabra, el vacío, el silencio, lo musical o audible, los movimientos, y descubre una zona borrosa en los personajes, objetos, en la naturaleza, borde indefinido que permite que el sentido se vuelva inagotable: "La mañana es una sombra/ del lenguaje, un/ vidrio a través/ del cual se ve la sombra/ de una ausencia". Porque para Mileo "escribir no es impune: todo poema, aun los descartados, dejan su huella en la escritura. Casi siempre aparece primero una imagen, que se traduce en palabras. Luego se establece un diálogo entre las palabras y la imagen, lo que provoca que la imagen se mueva. Creo que la poesía es una especie de cine individual. Pero a medida que avanza la escritura, comienza la música a invadir el poema. La unión de música y palabras ha sido, desde tiempos inmemoriales, uno de los sentidos más auténticos y evocadores que supimos darle a nuestra comunicación con el mundo". El acto creativo del autor entonces es, desplazar lo visual a lo musical y a la palabra. Es lo que hace en *Mujeres*: "Ella está sentada/ frente a la ventana de su pieza de niña/ y mira el jardín,/ cualquier jardín de sus ojos,/ para entrar en el verde./ No comprende aún,/ en su inocente juego,/ que alguna vez tendrá en su mano/ la riqueza deslumbrada,/ y se abandona a su deleite de sol,/ a sus colores". La poética de Mileo restituye las imágenes invisibles del pasado, el "inconsciente óptico" se transparenta de pronto y aparece ante el ojo del sujeto lírico en el presente de la experiencia estética. Las distintas imágenes se hacen visibles en el espacio del poema, en un orden aleatorio e involuntario, y son resguardadas en la memoria según las traslaciones del yo en el tiempo. La poesía para Mileo, enton-

ces, tendría un poder de elucidación, facultad similar a la que Walter Benjamin atribuye al ojo mecánico: mostrar o hacer visible al conocimiento lo no percibido o lo imperceptible, o aquello que siendo percibido no es hecho consciente. Tienen lugar en el poema ciertas “percepciones sutiles” sobre los umbrales de lo visible, una recuperación de lo que Deleuze llama el devenir imperceptible, que es el instante de la materia informal en lo organizado, cuando lo virtual se cristaliza en lo actual. Una reminiscencia evocada en el momento preciso puede provocar un impacto en el presente, un movimiento que fracture lo que está automatizado.

II.

El libro *Extracción del agua de la niebla* (2018) es parte del archivo de imágenes poéticas de Eduardo Mileo, lo que él denomina una “historia poética de la pintura”. Se trata de una galería de las obras pictóricas de su propio museo imaginario, resultado de una extensa investigación biográfica y técnica sobre los pintores elegidos. Esta historia del arte poética comienza con las pinturas rupestres de la Cueva de Altamira y termina en el siglo XXI con el artista Lucas Marín (1974); como señala en el prólogo, está organizada según la modalidad de la pregunta y la respuesta o de dueto entre el observador y el pintor –los cuadros no están reproducidos para que el lector-espectador imprima sentidos nuevos al leer el poema. El autor nos conduce a la experiencia del silencio frente al cuadro, cuando no tengo qué decir, no encuentro las palabras, porque la pintura tiene el poder de privarme de lenguaje y luego me lleva a renovarlo, a indagar nuevos modos de expresar, proponiendo una dimensión crítica que es también poética. La poeta Juana Bignozzi (1937-2015) escribe dos libros sobre poesía y pintura: *Quién hubiera sido pintada* (2000) y *Las poetas visitan a Andrea del Sarto* (2014). Evadiendo la mediación teórica de la historia del arte, su mirada rescata los cruces de visiones entre artistas, la angustia de las influencias, las decisiones a la hora de dialogar con la tradición; los criterios ópticos de representación, las concepciones visionarias, los rechazos, fracturas y copias de un estilo; los gestos del rostro en los retratos, la

pose y las posturas corporales; la relación compleja y fascinante con el modelo. Mileo es continuador de esta línea de escritura. En el poema a la Ofelia prerrafaelista de Millais el sujeto lírico-observador de la pintura es un lego en historia del arte y desconoce que la mujer retratada es el personaje de Shakespeare. Desde esa ignorancia, desde su horizonte de expectativas lee el poema, mira el cuadro y despliega su hermenéutica: “Esa mujer no se sabe si está muerta o meditando sobre el agua, rodeada de flores, con su vestido, flotando como una balsa”.

La escasez de agua en el planeta aumenta cada año, por eso se han inventado sistemas propuestos para combatir este problema: entre ellos los captadores de agua de la niebla. Son aparatos que pueden extraer, de forma paciente y económica, varios litros diarios de agua. En países como Chile, España, Guatemala, Perú o Sudáfrica se utilizan tecnologías y diseños diversos e ingeniosos: planos, cilíndricos, con forma de escarabajo, de cometa o de tienda de campaña. Mileo toma la idea y el nombre de esta ingeniería hidráulica para su antología de pintura poetizada: *Extracción del agua de la niebla*. ¿Cómo interpretamos este título conceptualmente? ¿Qué implica sacar el agua de la niebla? Podemos conjeturar que es el modo en que cada poema-cuadro genera infinitos sentidos. El poema da cuenta de las discontinuidades de lo real y del tiempo, puede atravesar el velo, la niebla, o la película sutil que separa al ojo de la realidad y conformar un objeto luminoso, provocar un deslumbramiento, un sentido posible aunque sea momentáneo o fugaz: “Es el resplandor./ El brillo de una flecha/ que acierta/ en medio del deseo”. Esto refiere también a la opacidad residual que queda en la representación lingüística a la que referíamos anteriormente. La noción de transparencia velada es una metáfora que conlleva la presuposición de que existe un filtro que determina el “mirar a través de”, y la dialéctica ver-y-no-ver del todo el sentido de un poema, de una imagen. Y precisamente debido a esta dialéctica, a que toda visión implica una ceguera, a que siempre queda un resto invisibilizado, es que la poesía vuelve a empezar. Una y otra vez. Como dice Mileo en el “Epílogo” a *Extracción...*: “El final pide un recommienzo. Pero el eterno retorno no es nunca de lo mismo. El haber pasado por un sitio ya lo cambia. Si la mirada modifica el objeto, la obra es siempre otra”.

La raya muerta

A Raúl Mileo

En su ademán inmóvil suspendida,
aparición en el alud de espuma,
esperando ya no,
desesperada,
la raya muerta.

Encadenada a su espejo de arena
como los astros a su eclipse, quieta,
cielo de bocas entreabiertas,
la raya muerta.

Muerta sin fin, sin alas, ciega.
Pájaro de tierra.
El mar la cubre y la descubre. Juega
con esa niña sin muñecas.

Para la luz del sol.
Para una catedral de luz desierta.
Para la vida sin la vida. Huella.
Vuelo de hondura de la raya muerta.
Raya no de diálogo.
De fin.

Página suelta.

Rumor de mar.
Amores en América
desaparecen de su puerta.
Brilla el frío solar y apaga el cielo.
Abre los ojos la raya muerta.

No raya de pasión.
No de quimera.
Ni de alegría ni de esperma.

Virtud del agua que en el agua queda.

A su salud postrera,
el ojo del crepúsculo se incendia.

Raya sin alas.

Pájaro de guerra.
Murió de un pescador que vive en pena.
En el fondo del mar
la vida late.
Pero es del aire lo que vuela.

(de *Poemas sin libro*, 2002)

Partió una nuez y entró
en el mínimo cerebro
con fruición oleosa.
Toda la boca le tembló en el contacto
seco de la fruta.
Saboreó
ese unísono coral del europeo
en la piel áspera
en la pulpa crocante y
acaso húmeda.
Se deshizo en llanto.
Ella y la nuez en comunión.
El fruto ya
convertido en silencio.
La nuez es el aceite del olvido
–dijo
con una música que sonó irreal.

(de *Mujeres*, 2005)

Paisaje de una noche de invierno

Hace frío.
El sin trabajo recibe
los beneficios del viento.
Todavía no suena la sirena
ni el olor de la tinta se ha secado en los diarios.

Hace frío en la cara.
Una mujer duerme.
Se cobija con cartones.
¿Qué recordará?
¿Qué sueña el abandono?
La música de la noche es un tren de carga.

La avenida está casi desierta.
Las luces iluminan el vacío.
Pero las grandes construcciones se mantienen
de pie como los árboles.
No agitan las copas.
No brindan por nadie.

Se levanta la solapa del abrigo.
Realmente hace frío.
Hay bastante soledad para llenar un vaso.
El ruido de sus pasos resuena muy lejos.
Los afiches le sonríen
como si supieran dónde va.

(de *Poemas del sin trabajo*, 2007)

Pieter Bruegel el Viejo (h. 1525-1569)

Es el resplandor.
El brillo de una flecha
que acierta

en medio del deseo.
La cimitarra de Dios
que siega la cabeza
como si fuera trigo.
Así cultiva el cielo.
La mano que me cubre los ojos
ya no es mía.
Vuelo
con el sol en los pies.

(de *Extracción del agua de la niebla*, 2018)

Caspar David Friedrich (1774-1840)

¿Pintar el misterio es
la misión del artista?
¿Extraer el agua de la niebla?
Un corazón velado debe
desgarrar el dolor que lo oscurece
pero ¿no moriría él mismo
sin esa máscara terrible?

Miro el mar.
Los ojos del abismo me devuelven
la mirada de mi hermano.
Huyo
de su deseo de cielo.
El aire me ahoga.
En las cuevas
de mi amor indescifrable
meditan a oscuras
mis fantasmas.

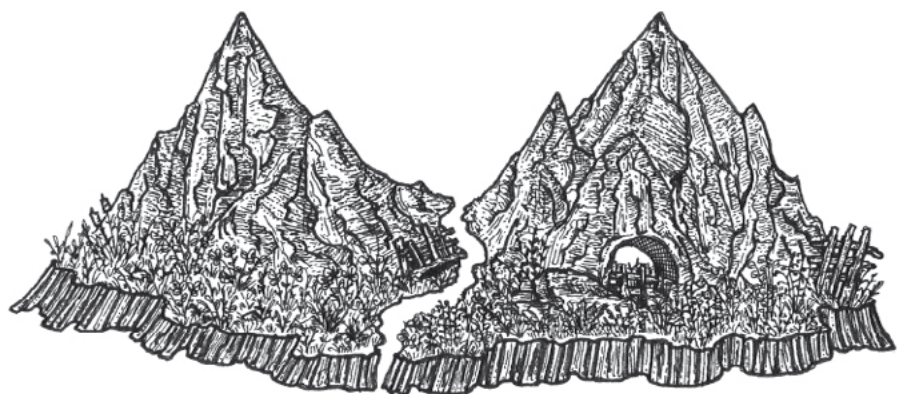
(de *Extracción del agua de la niebla*, 2018)

John Everett Millais (1829-1896)

En tu mirada vacía
no puedo hallar el fondo.
Me asomo a lo profundo de tus ojos
y no te encuentro,
tallada en el dolor de nuestro abismo.
Flores.
Sólo hay flores en el agua,

Pálida y sola,
hundida en la mudez de la muerte,
veo el imposible futuro del amor
escrito en nuestro cielo sin palabras.

(de *Extracción del agua de la niebla*, 2018)



SILVIA MELLADO
Isla Ainarres

AINARRES

Pedazo discontinuo de un valle cordillerano, en algunos lugares de la isla, la noche cae como terciopelo y en las veranadas la habitan rebaños de animales que deambulan custodiados por mujeres y hombres taciturnos. Sin puntos cardinales, el río desbocado y trasparente pasa golpeando rocas y aletargándose en los remansos hondos de la orilla.

En el paraje zurita, miramos hacia el cielo y pasa un avión que deja un verso volado. En el paraje macky poeta, la boca se nos llena de desierto, se nos agrandan los ojos y decimos amor. En el paraje michaux, abandonamos la razón en el encabalgamiento.

No se escribe en esta isla. Los versos se dicen y reiteran hasta encarnarlos en el aliento. Los poetas que la visitan pueden dejar tranquilos sus trajes... y llorar.

CÓDIGO TERCA POR CIERTO, TERCA

Gerardo Burton

desviada

desviada

sigo

por el camino correcto

Macky Corbalán, Vasca

Zapala y Cutral Co son ciudades fuera de lugar, establecidas donde están a contrapelo de cualquier sensatez y, por supuesto, en contra de eso que se coincide en denominar sentido común. La estación Zapala, por ejemplo, fue un capricho interesado de Arturo y Ricardo Trannack, dueños de la estancia homónima en cuyos terrenos luego se constituyó el poblado desde la primera década del siglo pasado. Negocio inmobiliario, tal vez. Cutral Co, institucionalizada en los años treinta, nació a partir de la resistencia de los trabajadores excluidos del Octógono de YPF en Plaza Huincul, que nunca abandonaron esa parte de la estepa sin agua ni árboles ni cobijo salvo el de las cuevas donde dormían. Y no cesa de crecer desde entonces.

Inhóspitas ambas, la terquedad de su gente las sostuvo en el tiempo. Fueron los crianceros y los pequeños mineros en una; en la otra, los petroleros resistentes. Zapala y Cutral Co son también tierras de desolación, ciudades de la marginalidad. En la una hace años fue muerto, luego de un baile cuartelero, el soldado Carrasco, y se terminó el servicio militar en la Argentina. La segunda se incendió varias veces, dos antes del fin de siglo. Allí, una bala policial mató a Teresa Rodríguez pero la intifada criolla no fue vencida. Veamos, entonces. Neuquén se concibió, hace unas décadas, como una isla para la construcción política del estado: lo era cuando jugó el papel de niña mimada hasta que el piquete alzó su puño, y ahí se diluyeron todos los límites, todas las fronteras, todas las diferencias con el país real. Algo parecido ocurrió con la poesía compuesta aquí.

Esa manera terca resultó favorable, se convirtió en un abono para cierta poesía: Macky Corbalán en Cutral Co; Silvia Mellado en Zapala. Dos poetas con obras plantadas a contramano de los oropeles académicos, esos que exigen la escritura como marca de prestigio. Corbalán se despojó del lenguaje, al que consideró un laberinto del poder y por eso cárcel de la poesía: para ella no había inspiración ni escritura, con el lenguaje se quedaba la literatura. Pero no la poesía, que la hablaba a ella, y que hablaba a través de ella. Y en esa misma línea, Mellado cultiva una oralidad que combate y reconfigura el poema envasado en libros, encorsetado en pantallas iluminadas. La oralidad es el refugio de estas mujeres poetas, que critican el poder de los libros y las bibliotecas y, por supuesto, de los cánones siempre interesados. No, la poesía es aire, y la oralidad es su mejor soporte.

En estas dos ciudades, específicamente, la terquedad configura una actitud poética: así, Silvia Mellado se pone a contrapelo de los descontracturados de las redes sociales, se afirma sobre sus pies con un “no pasarán” apenas farfullado ante los vientos de una posmodernidad sin raíz. Ella, que viene de los vientos profundos y fríos que llegan de la cordillera y de esas pampas sepias con cardos rusos en el aire, sabe manejar el revulsivo patagónico: la terquedad es, entonces, un hecho poético, más que una actitud. Una epifanía sin espejos, como el sol de mediodía que atraviesa el cuarzo. Y allí avanza, desde la oralidad desnuda hacia otros soportes. Quizás, como Verónica Padín, hacia los videopoemas.

Así, en los poemas de Silvia Mellado –desde el primer texto que cita a Michaux– el sentido se encabalga casi de manera indefinida, el verso abandona cualquier facilidad –rima, métrica, imágenes– y se desbarranca en una caída hacia las historias y la estirpe, en un movimiento en que ellas, las mujeres, se sienten “como paridas / o despedidas por el pujo natural de las cosas”. Las mujeres y los pájaros son los únicos personajes vivos del drama que plantea Mellado. La escena es terrible, pero está descripta con cierta ternura –los diminutivos, por ejemplo; la mención de un azulejo *art nouveau*; las intimidades líquidas–. Las mujeres no son víctimas; por el contrario, aun cuando “se redondea la espalda” o “rezan / agachadas”, aunque “están listas /

para ser / decapitadas”, un San Sebastián las redime y “vuelven a ser despiadadas” en la certeza de que “todo se les ha perdonado”. Más todavía: son las que matan a las gallinas –una “estirpe”, de nuevo esta palabra, parece que Mellado construye una genealogía de mujeres fuertes, tercas–, y la interrogación está luego en el cuello de los cisnes, no en el de las viejas, porque el suyo es “de cóndor”, y ya no interroga: se atraganta el atardecer y hay “cantos en voz baja”. Las mujeres, las viejas, parecen sujetos pasivos de una acción que inicia alguien in-nombrado e invisible en el poema.

Cisnes, gallinas, cóndores. Y, en el poema final, una composición fuera de la serie inicial, aparece el albatros, un ave marina carnívora que da el nombre a un depredador humano: el miembro de un cuerpo de élite de la Prefectura argentina. En el poema, que instala la tragedia, el albatros se trueca en perdiguero, ese perro que acompaña a su amo en la caza, muchas veces deportiva, de aves silvestres. Así, con Rafael Nahuel, ese chico con nombre de ángel y apellido de felino asesinado durante la represión a una toma de terrenos en Villa Mascardi, San Carlos de Bariloche, en noviembre pasado.

Esta muestra, esta isla o archipiélago que se muestra, dibuja un posible itinerario desde adentro mismo de la poesía de Mellado: desmadeja una escena donde el viento hiere como navaja afilada, donde la luz no abriga sino que ilumina para demostrar la intemperie, donde el aire se llena de cemento y la piel se escama, se paquidermiza al punto que no hay humedad que alcance. En esa estepa del sentido, nace la poesía, de una terquedad (¡otra vez!), de una afirmación, de un deseo que se convierte en el centro de la creación, en el motivo del fuego que no se apaga. Es una sed continua y Mellado lo sabe: nada de libros, nada de escrituras, nada de bibliotecas. La poesía se transmite de boca a oreja, de oreja a boca y así sucesivamente. Cambia en el camino y es siempre la misma, se transmuta en oro pero queda en arena, esa piedra filosofal de la poesía patagónica, el silicio omnipresente, el ónix fabuloso. La rosa de arena.

*enjambements,
le phénomène des enjambements,
dans le pensées, dans les filiations
universel enjambements*

*encabalgamientos,
el fenómeno de los encabalgamientos
en los pensamientos, en las filiaciones
universal encabalgamiento*

Henri Michaux (traducción Arturo Carrera)

caemos
siempre
hacia las historias
y la estirpe
como caídas
de ellas
caemos del verso al otro verso
como paridas
o despedidas por el pujo natural de las cosas

cortarás
y cortarás
como al cordón umbilical el verso
y la palabra
hasta que la cadencia sea de nuevo el tono de la luz
sobre las cosas

(de *La ficción de la poesía*, inédito)

las de su misma clase la culparon
cuando ahogó el niño en la letrina
y es que donde nacimos
nunca hubo un mísero azulejo *art nouveau*

por eso tampoco tenemos caché para matar recién nacidos

pero fijesé que lo mismo nos ordeñan nos miden los fluidos es
por eso del líquido que
nos leen

y siempre hay
un flujo una agüita
una sangre devenida en combustible invisible
*para una sociedad ajena
al mundo que habitamos¹*

I.

quien más quien menos
se encorva
barre
despotrica contra el polvo y se redondea la espalda en la
interrogación
de una joroba ancestral

se añora un tramo de asfalto con fruición hasta
en los rosarios de los domingos y las novenas de enero

hay que regar la calle para que ese polvo no entre más que en
los pulmones

mientras

una bolsa y otra bolsa de cemento

1 Este poema forma parte de *moneda nacional* (edición de la autora sobre papeles de perfil del petróleo, 2012 y 2013) y *Pantano seco* (ediciones doble zeta, Neuquén, 2014).

se alejan

por las noches son las luces fugaces del cielo de la ruta
y no podemos pedirles tres deseos
ni subirnos
ni escaparnos

II.

las mujeres
rezan
agachadas
pastizales azotados por el viento
de algunas son látigos de sauces el cabello oscilando al ras
del suelo
si a alguien se le ocurriera
están listas
para ser
decapitadas

pero San Sebastián las custodia
aferrado al árbol él
ya ha recibido todas las flechas
todas
ya andarán
cuando levanten la cabeza
repartiendo coscorriones
y mirando enfurecidas
rebaños de niñas

queda en el rezo verso la congoja

después

vuelven a ser despiadadas

y piensan que todo se les ha perdonado

III.

cuando vuelven del patio vienen con las gallinas agarradas de
las patas

las cabezas se bambolean los cogotes retorcidos
y cada ojo tiene un velo gris de enfermo terminal

las sumergen en el agua hirviendo
se pierde en el bautismo de la olla
cada pluma
cada pelo de la antigua existencia

andarán huachos por un corto tiempo
los pollos más allá
unos cachorros deambulan alrededor de la perra temen correr
la misma suerte

la estirpe de las que matan las gallinas
nació suelta dicen
y se ha ido arrimando han emigrado
se han venido desde la laguna en bandada
o a tranco
solitario
encorvadas
sacando insistentemente hasta el último polvo de las veredas

son bellos en el fondo los cogotes blandos
y maleables
de los cisnes²

IV.

la interrogación atorada en el pescuezo
de los cisnes

2 Los dos poemas precedentes integran Estación Limay. Antología contemporánea de poetas del Neuquén (sel. Raúl Mansilla, 4 de copas, Bahía Blanca, 2017).

los cuellos de cóndor de las abuelas
el bocio que abre el cogote a la pregunta

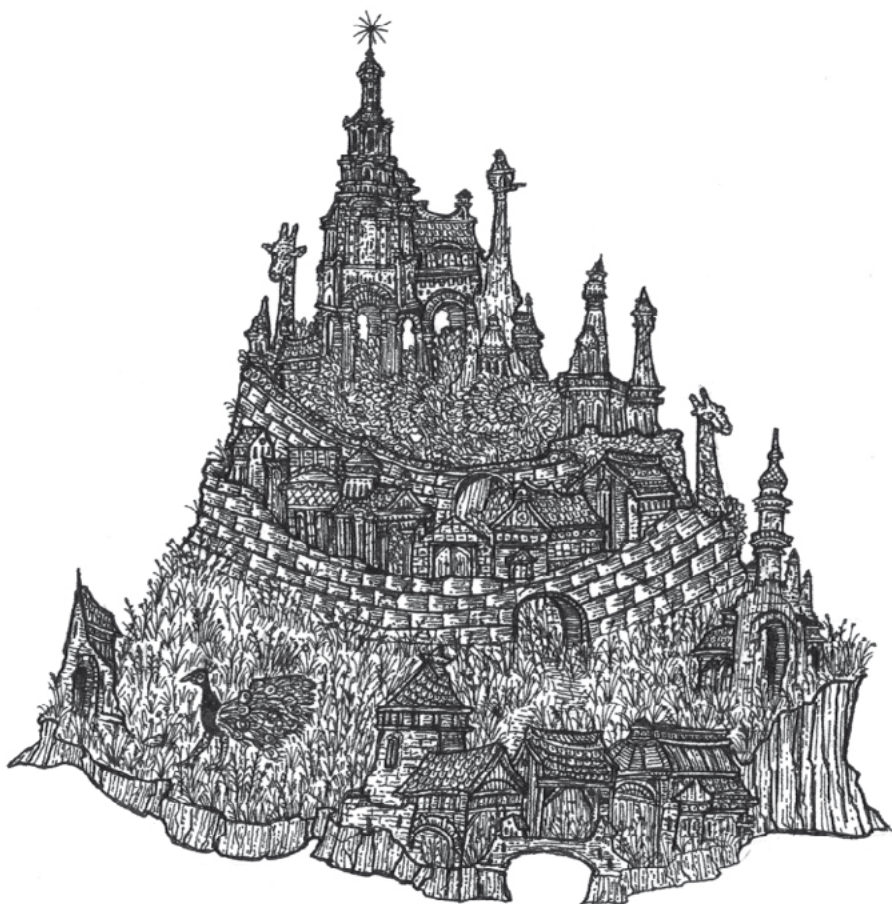
atardece en esos cuellos
una puesta del sol atragantada
los cantos en voz baja

(de *La ficción de la poesía*, inédito)

rafael nahuel

han soltado los albatros
en el medio del bosque
donde dice *tierra ancestral*
leen *coto de caza* los perdigueros que olisquean
gustosos un pedazo de tu muerte³

3 Este poema integra el afiche *Paz ya. Poemas para navidad* (sel. y ed. Gerardo Burton, la cebolla de vidrio ediciones, Neuquén, 2017).



MERCEDES ROFFÉ

Isla Serena

ISLA SERENA

En mi isla vive mucha, mucha gente; cada cual con su gato de largo pelaje y mirada de niña; cada quien con su perro de andar orgulloso y la cola al viento. Presumimos también de dos lentísimas jirafas, mil cuatro vacas, un águila andina, un pavo real y ciento doce caballos. Luce mi ínsula edificios de cristal altísimos; anchos campos de lavanda; dos jardines de piedras, uno de musgo, y un jardín de anémonas en cada casa. Yo en mi jardín, en cambio, solo tengo jazmines y una violeta africana, y por el estero que lo cruza dejo bogar camalotes –lo que los galeristas llaman “nenúfares”. En el centro urbano prosperan las tiendas de plumas y papeles, librerías, museos, cines, y el arte de la lutería y del mazapán. En nuestra isla solo se habla un idioma. No es que sea la lengua local; tampoco es que haya asolado ninguna otra lengua: es el idioma de todos antes de Babel. Frente a nuestras playas bullen los cafés con distintas puestas: medieval, vienesa, simbolista, omaha, peripatética... Pero mi preferido está en la Plaza de Zocodover (nuestra isla no sería lo que es de no ser por los moros). Por la escalera que cruza la cocina se llega a un castillo. Allí vive la Magistra Ludi con muchas otras personas. Dicen que rara es la vez que sale de su cuarto; pero sabemos que está, y eso nos une. Es más: Aquí nadie empieza su día hasta que ella no nos bendice.

Mercedes Roffé: la poesía como experiencia lúcida

Eugenia Straccali

I.

En varios países asiáticos –China, Taiwán, especialmente Tailandia– se cree que con el lanzamiento de linternas volantes se atrae la prosperidad, la buena suerte, es decir que tienen valor profético y sagrado. Los tailandeses inauguran un nuevo año inundando las calles de luces –también iluminan sus casas, jardines y templos, armando constelaciones terrestres. Estos artefactos de luz están hechos de papel de arroz sobre un marco de bambú o alambre; cuando se enciende la llama, el aire caliente los eleva por el cielo y los mantiene en el aire mientras siga viva la llama que los habita, alma poética, efímera y eterna como la temporalidad del sentido en el poema. Esta imagen pequeña y frágil, que ilumina lo ensombrecido, es la lumbre que abre una fisura por donde se filtra lo imaginario que la poeta captura y estetiza. ¿Sobre qué habla el poema? ¿Qué tiene oculto que hay que descifrar? ¿Quién habla en el poema? ¿De dónde proviene su luz, cuál es su origen? Interrogantes que quedan flotando y arman estelas de incertidumbre en el aire. El sujeto lírico indaga el mundo en la fascinación del juego de luces y sombras de la visión poética, aleteo intermitente que deja restos de sentido, vestigios de certezas y huellas de las voces que se filtran en el poema. El sujeto lírico es pasaje, vidente y cámara para proyectar imágenes a través de un montaje, luego se disuelve y la identidad de la voz poética se afantasma, se integra al universo, al tiempo y al espacio cósmico.

Esta metáfora luminaria es la que nos permite comprender la poética de Mercedes Roffé como una experiencia lúcida acerca de la lírica en general. *Las linternas flotantes* (2009) es una breve teoría sobre la voz, la imagen y el sentido en la poesía: el nombre del libro es “una metáfora absoluta”, como diría el filósofo Blumemberg, ya que concentra concepciones que devienen conceptos, modos de entender

qué es la poesía. Como el modo benjaminiano de explicar problemas filosóficos a través de imágenes, la poeta recurre a la metáfora de las linternas flotantes para dar cuenta de fenómenos filosófico-poéticos. La verdad de la metáfora absoluta reduce el cosmos a la singularidad. Por un lado, lucha contra la indeterminación, contra la ilusión de que la realidad puede representarse completamente; y si bien no puede lograr la reducción lógico-conceptual de toda la realidad o la conexión causal de todos sus objetos, al menos, al dar una estructura al mundo, al presentar lo inexperimentable (la vida, la historia, el mundo, el yo), permite una cierta “determinación de lo indeterminado”, de aquello que se resiste a la reducción de sentido. Por otro lado, al hacer disponible, accesible, ese real imposible de abarcar, modeliza el mundo por segunda vez, luego de que la lengua ya lo ha realizado en una primera instancia. En términos de Ricoeur, *Las linternas flotantes* compone una metáfora viva: produce un referente imaginario que además de dar cuenta de una cosmovisión original también tiene resonancias epistemológicas. Al nombrar, la poesía de Roffé des nombra, trascendiendo la nominación que designa, petrifica, paraliza como la mirada de la Medusa: “Hay verdad y hay espejos/ que traen del sueño la rama que lo prueba/ Y hay verdad/ y hay espejos que desdicen/ hasta los rosados dedos de la aurora”.

La autora despliega esta idea de que las imágenes poéticas son fuentes inagotables de sentido y anteceden a los conceptos. Ella confía en la poesis, sus libros crean realidad, no son efectos, el lenguaje de la poesía configura espacios y se desliza en múltiples temporalidades. Comenta al respecto: “Mi primer poema ecrástico fue todo un libro, *El tapiz* (1983), que publicó Tierra Baldía, la editorial que dirigía Quique Fogwill. Se trata de un texto apócrifo, atribuido al pintor argentino Ferdinand Oziel (1886-1902). [...] *El tapiz* comparte con otros dos grandes hitos de la poesía ecrástica –la descripción del escudo de Aquiles en la *Iliada* y la *Égloga III* de Garcilaso– el hecho de ser écfrasis de obras visuales que no existieron como tales: fueron creadas por la palabra.”¹

1 Entrevista inédita (2018).

II.

La linterna mágica también es un aparato óptico, precursor del cinematógrafo, basado en el diseño de la cámara oscura, la cual recibía imágenes del exterior haciéndolas visibles en el interior de la misma, invirtiendo este proceso y proyectando las imágenes hacia el exterior mediante un juego de lentes y un soporte corredizo en el que se colocan transparencias pintadas sobre placas de vidrio. Estas imágenes se iluminaban con una lámpara de aceite –aún faltaba mucho para el invento de la luz eléctrica. La visión imaginaria de Mercedes Roffé abre una escena que muestra las zonas invisibles de la noche, los universos sumergidos en el revés de la mirada –“Dormir con los ojos abiertos, bien abiertos”–, y entra en la tierra de lo oscuro para encontrar la “vida de las imágenes poéticas”. Mirada que ve con palabras, modo de habitar *la noche entera/ del otro lado del sueño*, donde lo efímero capta el tiempo en los flujos imperceptibles y los intervalos de las cosas, de los seres, de lo existente, todo lo que está “entre” y puede escapar a la presencia del presente. En su poesía, lo efímero, la vibración sensible del tiempo que difiere del instante como corte temporal, está mas cerca de la búsqueda del intervalo, del espaciamiento, del vacío: entre los versos se da un pasaje fugitivo y frágil, una vislumbre del sentido que se pierde y se encuentra al atravesar la discontinuidad del poema, la respiración de la voz sostenida en un constante reinicio: “la lluvia cae sin regreso/ la ola crece/ erupciona el volcán// no hay retornar del rayo al cielo/ de la ola, a la planicie del mar/ de la ceniza al silencio// y sin embargo/ las horas se componen/ se re-componen// laberintos de luz y sombras/ en las vísceras del tiempo// rompecabezas de espuma y fin/ la ordenación del instante// un tránsito/ un acertijo”.

El libro *La ópera fantasma* (el título refiere a la Ghost Opera del compositor chino Tan Dun) recupera ese momento de apertura en el que el sujeto prosigue las luces estelares y arma ingenuamente figuras, series sin condicionamientos de sentido, sin sintaxis, sin el encarcamiento del lenguaje logocéntrico, de la gramática normativa; el oído también queda extasiado, sin embargo, en el silencio absoluto

que no es abandono de Dios sino, en todo caso, posibilidad de percibir algún secreto del mundo o de la naturaleza que emerge del espacio entre los versos. La voz es fantasmal, aparece como un trazo en el aire, eco espectral de un sujeto ausente. El libro tiene una gramática estelar, admite los vacíos, el parpadeo o titilar de la interpretación. La poética de Mercedes Roffé niega así la existencia de un centro metafísico de sentido como garantía de la presencia física y mental del yo en el mundo. Como ocurre en Apollinaire, el discurso deja de ser transparente para ser una nebulosa en serie, una constelación que difumina o borra el límite que separa el “adentro del texto” de su afuera. Esta concepción se opone a la limitación metafísica que la razón impone al lenguaje, que el saber impone al significado.

Por la disposición, los poemas de este libro son *ideogramas líricos*. Las imágenes siguen un principio de simultaneidad y alteran la contigüidad sintagmática, provocando una revolución tipográfica y un ordenamiento plástico. De este modo, la lógica discursiva es reemplazada por una figura que es pasaje ideográfico y la imagen adquiere autonomía, se independiza de la configuración versificada. Los poemas tienen una lectura alegórica, seriada, que altera las coordenadas espacio-temporales y en la cual el sentido se disemina como las linternas flotantes en el cielo, poniendo en crisis la concepción del lenguaje y de la representación. Las palabras son comprendidas como objetos en sí mismos, autorreferenciales y autosuficientes. Es en este vacío (otro concepto caro a la poética y estética chinas) abierto entre mostrar y nombrar, entre representar y decir, que el poema encuentra su lugar. O, mejor dicho, su no-lugar, ya que no es sino el espacio de su diferimiento, de su no coincidencia consigo mismo, de la imposibilidad de su presencia plena. Por este motivo, un poema es siempre una constelación de sentido inconclusa.

VIII

vasijas de la nada
somos
-dijo-
derramándose
en lo oscuro

vejigas de la nada
derramando
-dijo-
orines, óxidos, rubíes

centellas
-dijo-
que en su caída
(nuestra)
encuentran
su *hybris*
su obsesión

añil dignificado
somos
-dijo-
por el alado
vuelo del alma
entre ser y no ser

(de *Carcaj : Vislumbres*, 2014)

IX

un son
somos

apenas

una titubeante
nota
sostenida
por la trémula mano
o el aliento
–falto o
cumplido–
de la luz que nos mira

ese vibrato
que
por un instante
irrumpe
no ya en el silencio sino
en el anónimo rumor
insomne
inacabable
ese tañido
ese encaje
urdido por el tedio

–o la violencia

una hora
de ese reloj hambriento
somos

y aun reímos
y amamos

y tememos
el final de este sueño

(de *Carcaj : Vislumbres*, 2014)

XI

quién la Creación crearía
sin menester
de algo en que contemplar
un espacio/tiempo incierto
iluminado

exceso o gnosis

fugacidad
acaso
adivinada
en los pliegues del día

permanencia
robada
acaso
a la era azul de la noche

cuando no había día ni noche
pautando el cielo
sino un desvelo
moroso
único
infinito
escandiendo
el afanoso forjar del demiurgo

cuando ni noche ni día había
y músicas
de otros mundos
como navíos en mar abierto
conjuraban
el hambre

y la nostalgia
de lo aún increado

(de *Carcaj : Vislumbres*, 2014)

19 de mayo **Reminiscencias**

hoy en el cielo hubo fuegos
y grises
y algún jirón rosado
desplegándose
sobre el río brumoso
–su horizonte

hoy fue un día de luces
y sorna y farsa
y algún mirar fastidiado

un desencuentro

un libro que alguien dejó caer en tus manos
una pregunta
una espera

hoy quienquiera que fuese
leyó como si amara
en la palabra el alma que la intuye
o labra
o borronea

hoy alguien susurró
al oído de alguien
un poema improbable
incierto

receloso

como una garúa

(de *Diario ínfimo*, 2016)

21 de julio **Labrantíos**

ayer fue labrar
y cuando se labra cuesta
abandonar el surco

vuelvo y vuelvo
a tallar lo tallado
a pulir las rebabas
los grumos que entumecen
el sentido trazado, laborado

ayer fue labrar

difícil deshacerse desasirse
de la tierra esculpida
como si el surco hubiese
sido cavado
en el propio
cuerpo
o la memoria

tierra fecunda

(de *Diario ínfimo*, 2016)

11 de noviembre

Caudales

diríase que ha pasado el mar
por estos lechos

primero las orillas
luego los cauces
luego
luego las aguas

o

diríase que primero
la superficie pasa
después, alguna forma de contorno

luego el caudal

y luego

el silencio que brama

(de *Diario ínfimo*, 2016)

27 de diciembre

Conciliación o Celebración De La Belleza

prosas
como mares fecundos

no hay frontera
no hay
término que separe
reflexión y emoción

discernimiento y videncia

la intuición penetra el hontanar
de enigmas que nos cerca
como el camino define
la dirección y el sino de lo vivo
y la penuria el empleo
de lo que está por ser

trama y urdimbre
la vida es

ese destiempo e-
sa fatiga
siempre
a flor de piel
ese campo llagado
acometido

esa hendidura

¿no viste
cómo deviene la noche
el final de la frase
hilada en la vigilia?

¿cómo deviene el día
el desliz que delata
el sueño siempre
sofocado?

el silencio y el ritmo
¿lo mismo son?

desnudez y memoria
el infinito y el viento
y las voces

y los ecos

el trepidar del Big Bang
—o su repliegue—
vibrando aún
en cada
iluminado artificio

¿la misma cosa son?
¿el mismo don?
¿el mismo bien-
hadado
sortilegio?

(de *Diario ínfimo*, 2016)



INÉS ARÁOZ
Ptitzá

PTITZA

“... y la primera palabra fue ptitza, la única que nunca dejó de ser música, que jamás hube de traducir, siempre presente, total, iniciativa, como el árbol portentoso que otra vez estoy mirando, el de la gracia.”

La piedra es piedra: la poesía modernista de Inés Aráoz

Rossana Nofal

“Que mis piernas serían pesadas/ Como el miedo/ Un poema un tabernáculo quemando/ Y yo no, yo soy Inés, no soy poeta” (*El sacrificio*). La carnalidad del dolor, el acopio de las semillas y los asedios de un yo poético secular configuran la isla pagana de Inés Aráoz. La temporalidad de la cosecha convive, natural, con los sonidos de los motores forzados y las máquinas que trillan la tierra. Los camiones en escala de montañas tucumanas configuran la piedra basal de una casa de infancia que esconde, a la vez, el mar, la siesta y la esquiva luz del bosque que incita al correr desobediente de niña.

Un hachero furtivo en su masculinidad dispuesta a la cacería cruel se detiene en el detalle de una infancia femenina que galopa. La vocalidad y la belleza del último “Beethoven sobrevolando” organizan el memorioso territorio poético de Aráoz. Grieta y excavación, el texto cuerpo se desplaza en el territorio del pasado con espejos agujereados que exponen las grietas más dolorosas de la pérdida: la muerte del padre y la borrosa figura de un hermano ya casi muerto antes de comenzar a rememorar.

Las nóminas ordenan los círculos mágicos de la poesía modernista de Aráoz con la bandera de la pura creación y exotismo del lenguaje explorado. El arte por el arte, el amor furtivo y su pastoral de cazadora de palabras con manos toscas construyen la barca, la barcarola y el acorazado para emprender el viaje en el papel. Las imágenes del cañaveral tucumano conviven, en el universo poético de Aráoz, con las rocas en el descampado y las partículas de luz escondidas entre los árboles que arman signos con simulados palotes para la pedagogía del alfabeto pánico. Poesía y canto de la madre en siesta de domingo para acompañar a una mujer guerrera en empresa de conquista: galope sostenido en la geografía de una poesía escrita con golpe martillo para tallar la piedra y configurar sentidos sin pretensión de eternidad.

El estruendo y la hojarasca debajo de los pies de poeta que camina y hace ruido en el poema con arte rupestre. En la caminata se organiza la colección de palabras que la escritura explora con la cadencia de un transcurrir vida entre las hojas secas del otoño y los colores del despertar natural de los ciclos terrenales: Gliptodonte, caparazón y defensa; Macomita la senda; Yacanto de las argollas con hierro y la pasión libertaria; Salado en el poema del *shari* esculpido. *Beatrice* oronda a lo largo de los siglos. Beethoven desierto y el secreto es círculo mágico. Akhal Teké, un caballo del desierto, la monta dorada de los khanes y los ancestros de la Ajmátova corren entre el brillo de una espuma blanca que crece inexplicable. Nostalgia de mar en selva tucumana. La isla de Inés Aráoz explora el vacío en el hallazgo de lo que falta: *Kazodoshi* para decir la imposible vida tomada desde su concepción donde se junta con la muerte.

La tranquera divide la propiedad privada con el cartel de lo prohibido. Los vientos de agosto habilitan la transgresión revolucionaria al mandato de la clase donde el poema es geometría de las palabras. La escala humana se expone a las fisuras de la luz en las transformaciones secretas de la alquimia donde la piedra es sólo piedra y su dureza. Araóz seduce con un archivo de sonoridades arbitrarias que expone la lujuria de un vocabulario de contrastes. El humo negro del cañaveral, la tropilla salvaje que tienta con su cabalgata infinita y el puro fuego con reminiscencias de hogueras organizan su destino mujer inscripto en la estirpe de Juana y su locura. La extracción de la piedra imposible de Alejandra y el mundo que se come las semillas de Inés: un cosmos estallado que se ordena en una naturaleza de árboles y pájaros con sus fantasmas de alas blancas y desplegadas.

La poesía de Aráoz reescribe el modernismo fundacional con el árbol dichoso del Darío fatal y el más allá de la piedra dura “porque esa ya no siente”. Con marcas de surco y caña inscribe el desafío provinciano de un tren poético que no aminora su marcha con los rieles de fuego. Palabra por palabra asedia la muerte que no ve y echa galope tendido a campo traviesa en una yegua baya. Con la poesía de rituales seculares corre hacia los oradores de la montaña para encontrar lo que busca sin arrodillarse ante un Dios apenas imaginado en

su derrotero de totalidad universal. Si otro conduce el auto, máquina emblema de lo moderno, ella puede leer los mapas pasados del precario refugio del arte y su representación. Lo que resta es torpe frente a la luminosa geometría de los árboles preparados para el sacrificio que incluso su naturaleza infinita impone: la totalidad de la muerte.

La escritura se sucede en el tiempo de correr todos los días a la misma hora e instalar el cuerpo en la variable de la producción literaria. "Pero ahora sólo piedras que no son tampoco piedras/Y a lo mejor por eso nos mirara el gavilán" (*Flor de piedra*, II) ¿Se puede extrañar una obsesión? En las tonalidades de la mesa se mezclan la fascinación de lo nuevo y la fugacidad de la vida. La poesía narrativa cuenta su personaje mujer y con el duelo que le toca en suerte. El auditorio se fascina en el relato de madre desplazada y anudada en la próxima acción. Juntar palabras y minutos para construir la obra que todos quieren leer con las provocaciones de lo inmediato: simplemente su tiempo es otro.

La cadencia demorada de la escritura disputa su tiempo con la temporalidad vivida y la guardarropía del pasado con las letras esquivas entre los llantos de un hijo y las demandas nacidas y nuevas. La escritura se sucede en el tiempo de correr todos los días a la misma hora e instala el cuerpo en la variable de la producción literaria. Inventario de agendas y horarios. La escena modernista de una escritora que no es Alfonsina Storni en jaula de hombre pequeño: su diario se desplaza a escenarios diversos, complejos y distintos.

La mano fértil de Inés Aráoz busca piedras en la cantera de las historias mínimas y sus filigranas: la tierra es bendita en la poesía. La serie masiva de la modernidad se altera con una voz arcaica: "Ese soplo, ese ligero viento engendrado en el corazón-memoria y que aún puede llegar, en su ascenso, hasta el cielo de los cielos" (*El vuelo de las garzas entre los tablonos de caña sin cosechar*). La poeta personaje y la escritura en los límites desmontan la materialidad del oficio con el armado artesanal de libros: el todo que se construye desde el fragmento y el detalle. "Hablo de la mata brotada, de la canasta de blanquísima urdimbre, el aguzado sonido, el delicado aupamiento de la vejez" (*El vuelo de las garzas entre los tablonos de caña sin cosechar*).

El vínculo entre cuerpo y naturaleza se organiza en la extraña palabra de cien garzas blancas en el cielo de los años. La fragilidad de la memoria y el paso del tiempo inquebrantable de la juventud rompen el principio de mismidad del universo poético de Aráoz. La juventud se exilia en las posturas quebradas por un galope imposible. El tiempo vulnera el paso entre el regazo de la madre y el pubis de la mujer deseante "único y verdadero resuelto laberinto". Los secretos de un andar trémulo, la repetición pausada de las mismas palabras y el aliento natural que el tiempo muda y seca configuran una poesía que provoca en sus cortezas vacías. Silencio final del poema donde la piedra es piedra, sólo piedra: irremediablemente piedra.

Rieles de fuego

(Dedicado a Tata Páez de la Torre)

Rodando están los cielos
En rieles de fuego
El tren no aminora la marcha
¿Se oye un silbato?
Al parecer ha muerto, no lo sé
Mi pequeño hermano
Me han dicho, sí, que en las estrellas
Y en los cuerpos
Está todo escrito
Y que no debo conjeturar
–¿Es eso todo?
Un niño dice Me asustan
Las mariposas amarillas
Oh bellas mariposas sombras
Las palabras (todas ellas)
Que están, que no están
Sólo viajeras
De la luz
Y así es la eternidad
–¿Es eso todo?
Lo es. Pero también es menester
Que esté la lámpara encendida

(de Pero la piedra es piedra, 2009)

Flor de piedra

I

Se rasga un corazón
Cuando se deja ganar
Por el asombro
El Salado

Por caso
Con su cauce seco
El ávido cauce del Salado
Con su suelo cubierto
De emplastos cuarteados
Aquí y allá perdidos esteros
O charcas grandes de aguas verdosas
El suelo cubierto con flores de piedra
Rosado suelo el carapacho de los gliptodontes
Un casal de bandurrias
Vuela graznando en la lejanía
Pero aquí, en el mismo centro
El tiempo, por un segundo
Ha cesado de transcurrir
Déjame llorar –me digo
Déjame que llore
He de llorar
Lo sé

II

Charcos. Perdidas aguadas
Muy altos pasaban los patos, en formación
Un curso seguían y volvían a pasar
Discutíamos por el graznido de unas *bandurrias*
Flamencos no había ni huellas de querandíes
En Singuil, muy lejos, había visto yo cruzar
Una liebre por el río de piedras seco
Aún la veo a esa liebre
Como puedo verte ahora
Extendida en el manto de conchilla
Como si fueras una mínima hojita verde
Y salada –insistías, son saladas, Inés
Y como si fuera tu voz oí que decías
Recién empiezo a vivir
Miraba yo el cielo, el rastro, la estela
De un avión

Sobre nuestras cabezas, describiendo círculos
Se sostenía el vuelo blanco y silencioso
Del gavilán
Llegué a pensar Es Beethoven, lo sabía
O esa palabra japonesa
Kazoedoshi
Que un poeta
Me acababa de entregar
Y que hablaba de contar la vida
Desde su concepción
Como si pudiera atarse en una misma célula
Henchida y transformada
La impecable curva
De la totalidad
Lo que llamamos muerte
Y la concepción –el vuelo se estaba en su centro
En un cauce como éste
Con la sal de la vida salpicando
El abajo, el arriba, el Norte–Sur, el Este, el Oeste
Al agua, en este cauce, la llevaban nuestros cuerpos
Y el agua –te decía, qué haríamos
Si viniera el agua grande del arriba
(Como días después venía)
La riada encabritada en el barranco
Acarreando nuevos huesos, leños podridos
Y lo que más en ella atrajera
El desafío oculto o la amenaza
De un permanente, encendido ronroneo
Y los pájaros
Y el horror de muchos escapando de la inundación
Y las raíces retorcidas manoteando imaginarios peces
Arrastrados por el barro
Pero ahora sólo piedras que no son tampoco piedras
Y a lo mejor por eso nos mirara el gavilán
Beethoven no fuera acaso
Sino un buscador de aguas
–Convertido el cangrejal en tosca–

Que nuestros cuerpos guardaban
Y aún me pregunté ese día
(Porque Beethoven estaba, como estaban también
Los hacedores de círculos)
Por el poema, los artistas, o el inefable brillo
Del Akhal Teké, un caballo del desierto
Conformado con mínimas partículas
De luz
Y pensé en la voz ¿no fuera la voz
El toque final de la piedra, del árbol?
Cumplimiento
La oposición colmada de la luz
En el perfecto tono
Hacia la luz dorada, pulsión dadora
De la gran estrella.

III. el sacrificio

Hoy
Rompo rodas mis vituallas
Contra la agrietada tosca del Salado
Inquieta tosca en la sequía
Hoy dos mujeres solas han partido a conquistar
El último bastión de vida
La voz
En el cauce reseco de un río plagado
De carapachos de gliptodontes y caballos enanos
¿Es esto la poesía? ¿El brazo del amor?
La estampida de los gliptodontes
¿En qué nos hemos metido, pequeña
Con esto del Salado?
Si no es el amor
Entonces nos queda el vagabundeo
Por las inseguras calles de Dios
O el precario refugio del arte
Y la representación
Todo lo demás es torpe, ridículo

Traición
¿El poema es un texto acaso?
Un ardor es una luz como una espada
Me habían dicho que mi sangre regaría la tierra
Y me lo he creído
Que mis piernas serían pesadas
Como el miedo
Un poema un tabernáculo quemando
Y yo no, yo soy Inés, no soy poeta
En la tosca me he quedado, aterida
Sola, con Beethoven sobrevolando
Sobre mi cabeza
A la manera de un ceñudo gavián
Temblaba yo, de pronto, en el Salado
Los nervios flojos, los huesos flojos, tembladeral
Hundidos en el limo
En la piedra aún la voz
Porque cualquiera sabe, es la belleza
El último son
Y en esos rosetones agrietados de la tosca
Temblaba yo desnuda y excavaba
Con una pala ligera de bonsái
¿Un poema es un texto acaso?
¡Que regara mi sangre la tierra!
Excavar
En las propias grietas tallar
El corazón
La flor en la piedra.

(de *Pero la piedra es piedra*, 2009)

Variaciones sobre las palabras

I

Palabras son viajeras
Pero no de mi boca
No cundieron en el aire
Pero desde lejos hasta mí se llegaron
Pero como nuevas empujan y
empujan
Y sin pasar por la boca
Como quizás yo hubiera querido
Y sin cundir por el aire Como de la
boca salidas Piden luz. ¡Luz! dicen
Y quieren ser estampadas
Por mi tosca mano
Mi tosca mano
Y continuar su viaje de luz
Así, sin aire, en el papel

II

No hay palabras de luz
Ni otras que hacia la luz vuelen
Palotes, sí, como entre infantes
Y la luz, por ahí, escondida
Palotes sean ahora los árboles
Quizás
O algunas rocas en el descampado
Y yo, como antaño, los cuento
Cada tantas palabras (palotes)
Un árbol caído
No, no era ahí donde la luz se
escondía

(de *Pero la piedra es piedra*, 2009)



ARTURO CARRERA

Isla Pringles

La isla, este verano bochornoso en Pringles: la casa de mis amigos, donde vengo a escribir en su ausencia. En medio de la plaza, encantada. Habitada ahora por un perro negro grande y sereno y movedizos colibríes...

Cómo escribí algunos libros míos

Arturo Carrera

Mi proyecto es parecido al proyecto moderno: **producir una obra que sea la vida cotidiana mostrada como una obra**: una exploración que parte del sueño nictográfico, y que se extiende a la investigación del cielo como mito espacial, de los enlaces nupciales, el nacimiento, el parto, los vínculos sutiles con los hijos, con los antepasados y padres y abuelos, tías y madres sustitutas, etc. Y que fundan más que los sistemas elementales de parentesco de un tema de la poesía, la relación productiva de un habla que sólo predica el modo de respirar y actuar. Recuerdo al respecto la respuesta que dio Duchamp al periodista que le pidió que resumiera su experiencia. Le dijo: "Yo soy alguien que respira, un respirador, y mi obra una euforia permanente". Esa obra o experiencia como una moral atravesada por las prácticas del dandysmo, el budismo zen, el control del azar como superficie del juego donde lo cotidiano no está ausente.

Las muertes casi concomitantes de mi abuela materna y de A.P., dan pies (para decirlo con una figura de la prosodia), a la creación de dos libros únicos en mi obra por su rareza formal: *Escrito con un nictógrafo* y *Momento de simetría*. El primero parte de la idea de construir un objeto funerario fractal, donde la escritura producida en un aparato de escritura inventado por Lewis Carroll y adaptado por mí, dio como resultado fragmentos de texto en diferentes copias y acercamientos entre bandas luminosas. Pero asimismo acercó el universo de los autómatas, de las páginas invertidas (blanco sobre negro), de las tachaduras mallarmeanas, de los rituales cinematográficos de Jean Marie Straub, etc.

En *Momento de simetría*, la astronomía y los mapas cosmológicos de Fred Hoyle, dieron el soporte a las galaxias líricas que lo integran. Pero antes hubo un sueño que tuve en Francia durante uno de mis viajes. Yo iba de visita a la casa de Henri Michaux. Michaux, que se

mostraba muy atento, me pedía que me acercara a una lámpara de su escritorio cuya pantalla no era sino un mapa. A medida que me acercaba, constataba que los nombres de los diferentes lugares geográficos no eran sino palabras de un inmenso poema en dispersión que ocupaba todos los territorios posibles pero desterritorializándolos, y, al mismo tiempo, veía que el poema no era otra cosa que una lámina de planisferio unida en sus extremos. No pude más que escribir el *Momento* con ese sueño de base y el plano cosmológico de Fred Hoyle como soporte.

Cuando escribí *Escrito con un nictógrafo*, en la práctica mi primer libro, dado que el primero es aquel que requiere el reconocimiento de un esfuerzo pulsional y ético por “volver más puras las palabras de la tribu”, ahora me doy cuenta de que lo que hice fue escribir un texto *à contrainte*. Forzado. Escrito a partir de la oscuridad. La oscuridad “verdadera” y no la oscuridad hermética, ficcional. El hermetismo de la oscuridad “real” propiciaba un espacio de encantamiento ritual y compulsivo, con aristas suicidas. La *contrainte* era asimismo, créase o no, la supresión de todos los afectos y la inauguración de un afecto nuevo, innombrado: **la sensación**, el común denominador de los afectos: **el ritmo** (como quiso mi filósofo favorito: Deleuze).

Y entonces empecé a escribir en lo oscuro, a “ritmar” a mi modo, en lo oscuro, ese nuevo ejercicio que mis ancestros habían llamado “rimar” en lo claro.

Me despertaba y en la infinita e íntima oscuridad yo escribía. Con un lápiz grande, tipo carpintero, un pincel, un marcador y una hoja cuadrada, blanca. Eso era mi nictógrafo. Un utensilio *à contrainte*. Constituido quizá por los equivalentes actuales de los remotos cuños cúficos sobre la arcilla blanda. Pero poco después supe de la invención de Lewis Carrol, el nictógrafo o tlflografo, uno de sus tantos maravillosos inventos, realizado éste para “sus insomnios de solterón”.

La publicación, más tarde, del libro propiamente “dicho”, siguió inventando una aventura *à contrainte* que yo leo ahora desde aquí como una manera de plantear un procedimiento poético nuevo en Argentina y que me separaba de su poesía tradicional.

Lo que yo puedo llamar humildemente experimentación posterior a *Escrito con un nictógrafo* y *Momento de simetría* es el libro *Arturo y yo*, y provino de mi estudio de la tesina universitaria de Cesare Pavese sobre Walt Whitman. De ella tomé la idea de producir un extenso poema con núcleos temáticos específicos, que produjeran el efecto del poema llamado por los latinos **carmen perpetuum**. Es precisamente allí donde entreveo un eslogan posible y practicable en mi obra: “la concisión de lo extenso”. Largos poemas interrumpidos por historietas súbitas, trabajan la idea mallarmeana de “hilo conductor” – “lejos o cerca del hilo conductor latente, dice Mallarmé en el prólogo a *Un golpe de dados*, en razón de la verosimilitud, se impone el texto” – para el trabajo de la concomitancia de dos extremos que parecen fundirse: el verso libre y el poema en prosa. A esto debo agregar otra apreciación mallarmeana: “que las palabras, en la poesía, se reflejan unas sobre otras hasta perder su color propio para no ser más que las transiciones de una gama”. Pero hay más aún: precisiones que Mallarmé nos fue dejando como dinero para comprar otros dineros; su pretensión no podía ser otra que la del estímulo, la de la sugerencia y no la del mandato. Pero es preciso que atendamos y volvamos a capturar, acaso críticamente, muchas de sus inobjetables alusiones:

a) que la poesía no existe, que todo es verso más o menos reconocible

b) que el alma es un nudo de ritmos

c) que el verso se halla en cualquier parte en que la lengua tenga ritmo

d) que en el género llamado prosa también existen los versos, a veces admirables, en todos los ritmos. Pero es la prosa la que no existe: existe el alfabeto y después, versos más o menos ceñidos, más o menos difusos. Cada vez que se produce un esfuerzo de estilo existe versificación.

Estos cuatro postulados libres bastarían para constituir un venidero *Tratadito de prosodia*. Pero hay una lectura más reciente que me entusiasma. Roberto Calasso nos dice en su precioso libro *La literatura*

y los dioses, que con estas ideas el verso pudo adquirir una fisonomía que hasta entonces hubiera resultado aberrante: no se trata del verso canónico de la métrica ni del informe verso libre, sino de un ser ubicuo, nervadura oculta en toda composición hecha de palabras.

Y a estas palabras me atengo. Mallarmé rompió el cinturón de castidad de la métrica clásica; entonces, ¿para qué insistir? ¿No bastaría con experimentar esta sutil evasión del canon de la retórica? Y como dice Calasso, ¿no deberíamos componer un instrumento nuevo, con nuestra propia manera de tocar y de oír, con tal de que se lo sople, percute o roce con conocimiento? ¿Y si dijéramos como Dante en *De vulgari eloquentia*, otra vez, en vez de “con conocimiento”, “con arte”?

Córdoba el 30-6-06, durante el Encuentro Poesía

Juguetes

*Quién hubiera pensado, antaño,
que un día nos avergonzaríamos de las palabras,*

*que por nombrar las cosas que son
podríamos sentirnos culpables,*

*que por decir, incluso
"niñito",
uno podría sentirse culpable.
Yves Bonnefoy*

I

¿Cuál,
de todos estos lápices elegirías para la alegría,
para el triunfo de unas vocecitas sobre otras que no
conocés y que no hacen más que llamarte y
llevarte hacia esa casa de sombra
colmada de juguetes?

Sin embargo, bastaría un instante para que
la inteligencia de los besos impidiera hablarnos
–¡pero no hablamos
todavía!

una emoción violenta, mínima
pero fugaz, hace que otra memoria súbita
se vuelva duradera.

Yo escuchaba tu voz,
pero no alcanzaba las palabras que decías;
lo que querían decir –no que no te atendiera
sino en otro balbuceo– adentro de otra burbuja

que se henchía de otro límite,
de otra memoria, de otro instante,

¿cuál? ¿de eso estamos
hechos?,

Había otro ritmo que ínfimo auguraba
una repetición que nos desconocía. Y allí
estuve, en esa vía. Diciendo sin decir,
hablando sin hablar

¿iba?

Con ese balbuceo yo creo, insisto,
ser real. Yo creo adelantarme a tu ternura y
no sé nada de tu amor que se adelanta al mío.

Entre esas casi palabras si no sílabas
todos los abecedarios fracasan y fracasarían
cabeceando en nosotros cuando te decimos
cualquier frase que alude al sueño
de este mundo todavía.

¿Cuántas nociones elegimos para confundirte,
para atraerte,
para embaucarte? Sin saber que somos nosotros
los embaucados.

¿Quién conocía los mapas insolubles de Plotino,
las manos regordetas con pocitos en el mármol, la voz

de una niñita de la cantoría?; pero no queríamos
nombrarte, niños fajados en los tondos de los Inocentes
nos llamaban...

Gritaste,
¡como
una cantante!
Porque de no decir, cantabas,
imitabas ¿a qué? ¿a quién? ¿a cuánto?

Y otra vez, con la partícula de un grito de un mandato sereno
iniciás tu paseo con pasitos que van...
hacia ninguna parte,
hacia el olvido del ¿qué busco?
¿qué hago? ¿a quién llamo? ¿a quién respondo?
¿qué?

¿Cuánto "falta" para que un juguete "no hable"?
Un presente
reclama otro tiempo para que tu presencia no sea más
que "esplendor"

II

Te llamé "abejita" porque llevabas de un lugar a otro
el polen de unas flores invisibles, el silencio
de unas sombras brillantes que te miraban.
Y hasta un pájaro, el del libro de los Upanishads,
se asomaba para verte, para sentir tu paso muy
dentro del fruto que él jamás probaría.

Nombro cada uno de tus juguetes. Los bautizo
sin miedo. Me llevan a despertarte,

a conocerte, a sonreír de alegría ante la imitación
del movimiento. ¿Quién vuelve de ahí?

Después de todo será recuerdo
todo el rumor que queda cuando te vas,
polvillo de luces sin nombre y rachas
de una oscuridad veloz entre
órbitas tan mínimas como fugitivas.

Pero ¿puedo acercarme?

...caja de zapatos de niña
adonde guardás un sapo de terciopelo.
Y ese muñeco que se sienta y
bebe de un vaso parecido a un chopp.

¿Cuánta cerveza tiene esa luz?

¿Y estas dos latas de polvo de hornear unidas con
un hilo sisal que era nuestro teléfono? ¿Y esa vaca que al
gírarle la cola daba leche? ¿Y esas ranas de lata a cuerda
que saltan junto a las gallinas que picotean un círculo
de madera verde con granos amarillos?

¿Y los pibecitos Jugal que se besan incansablemente?
¿Y el burro azul que se hamaca en silencio,
despacito...
...tu preferido?

Sin nombrarte ¿podré decir cuál otro? ¿Para que

alguno de nosotros quepa en esa dimensión? ¿O para que seamos expulsados todos menos yo, como cuando tu sonrisita me incluye?

III

Un artesano soy y sin embargo,
no sé evocar la precisión en que han de encajarse
cada una de tus pequeñas piezas. ¿Y no es
como dice el sabio, que si no hubiese juguetes
nos criaríamos repitiendo encuentros
con gente de verdad?

...y eran tus deditos
lo que veíamos. Una pulserita de plástico
con tu nombre y la hora
de tu nacimiento –como si la dicha
nos agendara.

Cuánta sorpresa o cuánto deber
porque no quisimos ser
abuelos de la nada –saltamos
en el desconcierto, cantando, agitando un
trapo, una tela de ceniza,

y el silencioso sonajero
de la vida que colma.

(Ritornelos, 2018)

Verano

Otra vez mi casa en la puerta oscura;
la puerta clara del verano.
El mismo, el esperado,
el de todos,

el que nadie conoce.
Como este mismo ritmo mío,
roto entre palabras.

Lloro.
Pero tampoco soy yo quien tiene tus ojos.
Tampoco soy yo quien oye la luz.

En el centro de la palmera roen oro;
y las ásperas palmas balancean
unas vainas doradas con semillas que estallan

y

algo amarillo cae suavemente con ruido
y colma todavía
la plenitud de nuestro balbuceo.

¿Qué cara de la moneda
consultamos? ¿Cuál esfinge sin párpados
sólo con su indiferencia nos alcanza
a murmurar lo que olvidamos
¿A murmurar nuestro imposible ronroneo?

La noche

La calle, otra vez, pero ¿amanece?
Comprendo que no es la luz sino el sonido
lo que me persuade de cualquier indicio:
los pájaros en los sicomoros,
en una especie de crescendo
que no tiene fin.

Después,
en una lejanía contradictoriamente cercana
el barrendero, Coco, más bien su cepillo enérgico
raspa el cordón de la vereda... y más lejos aún
los terneros que llaman, los perros que se comunican
en la incipiente mañana.

¿quién soy cuando no hablo?

Por aquí pasamos

Me llevaba de la mano. Y yo conocía
esa mano mejor que el pomo de madera oscura
que contenía la sortija de la calesita —tan esquivia y veloz
para la demorada ilusión.

Pero supe dominar la mano del abuelo: el pulgar,
su yema, el hueco suave de la palma, los ásperos
nudillos de los dedos. Incluso el modo indiferente
de llevarme. Y el modo atento. Como si tuviera
alma.

Y de ella iba colgado o descolgándome apenas,
y así “conversábamos”. Pude decirle: “¿Estás contento
abuelo?” Y pudo responderme: “Sí; pero quiero que
seas bueno, que aprendas de memoria los apellidos
de los dueños de estas casas por donde pasamos
hasta llegar a lo de tío Pedro. Y a la vuelta, yo
te los pregunto. Sí, ¡sé buenito!”

“Acá es lo de Bottini, acá lo de Cepeda, esto es
el ABC de González, aquí vive el doctor Lozano,
acá lo de Ormaechea, acá Perlita Lamarque,
acá el talabartero Locatti, y aquí el diario El Orden,
lo de Cejas,
la partera Nilda Bustamante... ”
Así doce cuadras.

Y cualquiera de estos
nombres tuvieron tanta fuerza que
permanecieron.
¿Eran indicios que hay que descifrar porque remiten a algo
distinto de lo visto?

No sé.

¿Canopea de las voces que también pudieron ser:
“¿...la cicatriz en el mentón, trece perales, diez
manzanos, cuarenta higueras, cincuenta filas de cepas”?

...que aprendí ¿por complacerlo?
Acaso por mucho más,
como aprenden los niños.

Ángel de la jiribilla

Mientras pasaban tus primeros días,
bajo luces brillantes en un mundo nuevo
nosotros –dos– ya éramos otros

¿qué se siente, qué sentíamos
si éramos reyes en opípara gesta?

Cuatro veces rey y cuatro veces reina
¿qué se siente? ¿no sentimos acaso
que nada ya jamás
improvisaríamos?

Que alguien muy pequeño aún ya decía que sí
con tanta fuerza,
con tanta risa,

“ángel de la jiribilla”?

Y ahora que pasaron los días, los meses, y
el atrevido año. Ahora que estoy lejos
quiero alzarte, besarte.

Sabés que me dirás en tu dialecto: “sobre el estante del hogar
aún están
los chiches; llevame una vez más
a recorrerlos”.

Chiquita Gramajo

Fue el Carnaval, Chiquita, ...la presencia
de nunca alcanzar,
mi palabra en tu palabra:

Fue en Carnaval. Y yo y nuestra amiga Silvia
nos disfrazamos de conejos. Con caretas iguales,
guardapolvos blancos, zapatillas blancas.
Unos guantes que parecían los de la primera comunión.
Y fuimos al baile de Alem, tarde, ya habían llegado
muchísimas mascaritas.
Y nos pusimos a bailar juntos. Qué ternura,
dos conejos impecables bailando a la vieja usanza,
muy juntitos.

Y de pronto Silvia me dice: mirá Esa, creo que es Chiquita.

Venías de colegiala, con lentes grandes, peluca violeta,
guardapolvos negro
y arrastrabas con una sogá una muñeca pepona,
como en los tiempos de Heliogábalo,
el pez que fue tirado fuera de la alberca por un buey:
¡un potlatch!

Nos detuvimos. Le dije a Silvia que te sacaría a bailar y allí fui.

Bailamos un tema juntos y al rato me dijiste:
¿no te cansás llevándome? ¿No querés que te lleve un poquito
yo?

Y yo –con voz de mascarita siempre, te digo–: no... no; dejá
que te lleve un rato más. Y al fin del tema insististe:
Silvia, vamos al baño que me hago pis...
Me tomás de la mano y allí fui, como un nenito.

El baño de mujeres estaba lleno de mascaritas
que se habían sacado la careta.

Algunas se miraban perplejas al espejo,
como para reencontrarse con su cara verdadera;
otras, abanicándose.

Nadie se explicaba mi decisión de permanecer
con la careta de conejo puesta.
Entonces pediste: sacate eso... no seas tonta... no sigas
hablando como mascarita.
Y yo: ¿no ves que está Tonita Orgeyra, que nos va a delatar?

Lo dije como retirándome hacia atrás y salí corriendo y me
escabullí entre
el gentío disfrazado y me fui a casa.

Enterada de mi engaño, Chiquita no me saludó más
ni quiso verme por un año.

Mi palabra en tu palabra... nuestras palabras

¿no se alejaron, ellas, cuando nos conocimos?
¿No hicieron caso omiso de nuestra "actitud"?,

¿no eran
palabras que callan? ¿Simplemente rumor, luz
en un silencio
que no comienza ni acaba?

En el poema que no conocíamos ¿no fuimos
materia y goce de acentos por destruir?

Y después te dije mentiras: "mi abuela es lavandera".
Ensucié adrede mi camisa en la pared de tu bulín.
Que era el antro sagrado
de tu abuela,
Todo pintado de negro,
con inscripciones de tiza y carteles de chapa...

¿Era un ángel rufián? Con tu dolor inocente
me saciaba. Jugué con la pobreza del pobre
para poder soportar el dolor precario de
mi autenticidad.

Pequeño,
pequeño soldadito de plomo burgués
que no agotaba siquiera su vacilante farsa.

Sin embargo, abstraídos, los dos creo,
escuchamos el amor en otra sala.
No sabíamos de él más que la infancia cerrada.
Años que no habían pasado
ya entonces eran como viejos recuerdos.

Ahora bien: ¿Una vida duró,
ese acuñable bien?

sí,
fue como en la poesía más bien semivoz y lenguaje:
una manera de dejar que el habla errara
en lo anterior incierto de sí.

“Y a veces no eran siquiera palabras,
sino el son de donde quieren nacer,
el son tanto de luz como de sombra,

Ni ruido ni música todavía.
El tiempo de una linterna mágica,

los juguetes y los dolores de la infancia
–y acaso entonces
el “hombre viejo” siente la necesidad de otro juguete,

amar,

otro dolor.

(Ritornelos, 2018)



LEOPOLDO TEUCO CASTILLA

Isla del Nombre Olvidado

*Un niño insomne en la oscuridad crea, con sus sentidos, la isla.
Con el oído extiende un desierto, mares con el tacto, con el olfato una selva. Todo
lo que no hay crece a su alrededor. Hombres invisibles la caminan. Mendiga, sin
poder entrar, la muerte llama a las puertas. Hay pájaros que no pueden huir, pe-
ces que cantan cuando callan y luciérnagas negras.
Allí, a pleno día, brillan las estrellas. Él ha detenido el universo.
La isla tiene su nombre, pero el niño envejeció y ya no lo recuerda.*

De la naturaleza al cuerpo del lenguaje. La poesía de Leopoldo Teuco Castilla

María Malusardi

El poeta entiende mejor la naturaleza que la mente científica, escribió Novalis tres siglos atrás, cuando la ciencia estaba muy lejos de ser lo que es hoy. No hay más que dar un salto al fondo de los tiempos y recalar en Lucrecio (50 a. C) para convencerse. Y si regresamos a nuestros días y leemos “¿Cuándo se emocionó el carbono, / cuándo la energía remota y terrible / se dobló y por verse / besó el polvo, embelesó el sonido / detuvo la luz / y en una caridad del espacio / hizo estas imágenes?”, corroboramos que estos versos del poeta salteño Leopoldo Teuco Castilla abrazan con intensidad las palabras de Novalis. Castilla, como un sereno que custodia el movimiento sutil de las esporas, se hunde en *la naturaleza de las cosas* para remover e indagar el origen del mundo en el lenguaje, el origen del mundo en el misterio de su realización y su mística.

Ya había publicado *Versión de la materia* (1981), *Campo de prueba* (1985) y *Teorema natural* (1991) cuando fue invitado al Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid, que funcionaba en la Residencia de Estudiantes, para compartir públicamente sus poemas. “Yo había empezado a pensar sobre esta física invisible que hay en las cosas –relata-. Me acuerdo de que tiempo después de publicar esos tres libros, me pidieron, a través de una amiga científica, que diera para los científicos un recital de mis poemas. Querían saber por qué yo decía esas cosas. Y me preguntaban en qué teoría física me había basado para decir lo que digo en esos poemas. Y yo les respondí que no conozco nada de teoría física. Y es verdad. Esto se remonta a un recuerdo de mi infancia: cuando venían las tormentas, las mujeres tapaban los espejos y escondían las tijeras bajo las almohadas. Y entonces me di cuenta de que la acción de la realidad tenía otros motores

invisibles que la realidad no registraba. De lo que sí me ocupé es de no hacer una glosa de la ciencia, de no poner en verso las verdades de la ciencia, puesto que eso no tiene sentido. Lo importante era que surgiera una pequeña incisión en el conocimiento de la realidad y que abriera una pregunta”.

Deconstruyendo y reinventando el concepto aristotélico, se diría que Castilla es un animal poético. No lo habita el poema sino que es el poema quien determina las pulsaciones de su vivir. Hay un orden –una armonía extrema– en el salvajismo de sus versos, hay intensidad –vibración y fuego– en la tensión de su escritura. Precisión en la desmesura y desmesura en la precisión:

Todo lo que estaba lejos
quedó espantado,
tiniebla tenía la comida
nervios al aire los jardines
la luz colgaba rota en el viento
los pájaros volaban sin salida
sonidos eran nuestros sueños
y sepelio del agua
la duermevela.

Poco a poco los hombres regresaron a las casas
el camino a la tierra
y el mar a la distancia.

El horizonte, no.
El horizonte y nuestros ojos no volvieron nunca.

Cuando el poema pulsa –cuando empuja la sangre hacia el reino de la página– la vida activa su querella contra el hábito y despunta, furiosa, una escritura desobediente y vanguardista. Así la poesía de Teuco Castilla. Todo lo que su poema desanda –desordena– será causal de incendio. Incendio que la palabra hace fértil y su gesto humilde estiliza. “Hay en su garganta un incendio inextinguible”, habilita Vicente Huidobro y Castilla empalma en esta certeza porque quien se acerque

a leer su obra no encontrará fogatas apagadas, mucho menos cenizas. Todo es fuego, calidad inextinguible, paraíso dentro del infierno que son las asperezas de la vida que el lenguaje depura en el poema. Castilla traspasa este horizonte de cardos y transforma el ahogo en hálito: “Te supones completo / pero, como el mundo, / sólo estás entero en tus pedazos.”

El poeta tiende la mano para conducirnos más allá del último horizonte, apunta Huidobro, más arriba de la punta de la pirámide, en ese campo que se extiende más allá de lo verdadero y lo falso, más allá de la vida y de la muerte, más allá del espacio y del tiempo, más allá de la razón y la fantasía, más allá del espíritu y la materia. Allí ha plantado el árbol de sus ojos, continúa el gran poeta chileno, y desde allí contempla el mundo, desde allí nos habla y nos descubre los secretos del mundo. Castilla ha recorrido el planeta entero y ha desnudado, en cada poemario, sus secretos. Cada continente ha recibido su homenaje: *Ngorongoro*, el libro más reciente, recorre África, y además están *Viento Caribe*, *Libro de Egipto*, *Tiempo de Europa*, *Gong - Canto al Asia*. Cada poema intensifica y desalinea rasgos del lugar: colores, aromas, bailes, costumbres. Cada poema excede la región y hace de sus elementos una vibración que se pierde en los sentidos de quien lee. Del cuerpo del poeta al cuerpo del lenguaje hasta decir: “La tierra va a brotar de sus harapos”.

Éramos la misma criatura
cautiva
de formas esperanzadas.

Un nido de temporales en la energía
y dentro el árbol entero
descendiendo hacia el planeta
como una lámpara.

No son, todavía no son las hojas, la rama y la semilla
pero levita, se balancea
de felicidad, baja
como los copos de nieve
con los párpados cerrados sobre su geometría.

Y con él todos los latidos
que ofuscarán la rosa, los instantes
que caen del jazmín, el sigilo del liquen,
el pavor de la hiedra, el silbo del bambú
y el musgo sordomudo.

Flotan altísimos los pastizales lloradores,
unánime el cardón, la santabárbara de oro del maíz;
exacta la música de la brizna
y en el algarrobo

la salamanca del rayo.

Cuando los vegetales llegaron a la tierra
el agua no conocía a nadie.

Hace mucho que hablan entre ellos, con miedo
en las raíces,

hablan de irse.

Volverán a la luz
encelados
suntuosos

como el viaje nupcial de las abejas
a la misma luz
que entenebra el planeta.

(de *Manada*, 2009)

VII

El hombre se ve entero en el ojo del animal
dentro de una gota
cayendo todavía en el aluvión de los astros.
Y ve el tigre tatuado por las llamas del sol
el tigre
clandestino
pisando apenas para no incendiar los campos.

Mira la víbora, guante del rayo,
la astronomía de la araña,
los nervios del relámpago en la cebra,
los meteoritos de los escarabajos,
la noche insepulta del toro
y la lujuria constelada del saurio.
Todo el cosmos preso en la manada.

Menos el colibrí que tiembla, fijo en el aire.

Ese
recién está llegando.

(de *Manada*, 2009)

XXIII

En el patio, ahí, en el calor,
soy transparente.
Todavía no soy nadie en los espejos

pero sí el único que jamás va a volver
cuando se interne como un león
en los yuyarales del baldío.

Tengo tres secretos:
todas las noches, despierto,
veo descender la muerte por la escalera
y, dormido,
llegar
la lluvia de fuego del fin del mundo.

Y el tercero:
de día en el mercado, por una moneda,
un viborero me cuelga dos serpientes en el cuello.

A mis padres no les digo nada. Hay que ser hombre.
No saben tampoco que sé volar. Y desaparecer.
Porque todo está lleno de lo que no existe.
Que lo diga mi abuela Lola que no ve
y recuerda a los ángeles
o mi abuela Candelaria que apaga relámpagos
con una cruz de ceniza.

“Dónde andaré ese chico” se preguntan, sin darse cuenta
que estoy en todas partes.

Un día me suicido para verme,
para acordarme de mí cuando sea grande.

Sé cuántos gallos asesina el alba
y que las tardes son una sola tarde. Aún no
terminé de contar las estrellas.
Por eso aquí no se muere nadie.

Yo los salvo.
Tengo una espada
y camino por el aire.

(de *Manada*, 2009)

Selva inundada

El tambaquí, el tucunaré, las pirañas
cazan alguaciles y escarabajos
en la copa de los árboles.
La inundación le comió a la selva
la sombra y el habla.

Las especies mutan:
la anaconda, amniótica,
se ajaguara;
las nervaduras sumergidas
membran
los murciélagos;
por el tronco del umbauba
emigra
un tropel de pálidos venados.
Sólo las hormigas
anidan, inexpugnables, en su meteoro
de saliva y rabia.

La superficie se desampara

Y detiene el Amazonas
para que mueva el pez buey
su pozo sonámbulo,
vuelva al monte
la leña hambrienta del yacaré
y al ojo fetal del planeta
el círculo
de la victoria regia.

Todos los ciclos fundidos
en el torrente inmóvil:
los segundos del colibrí,
el minuto del insecto,
la hora desolada de los peces

y la eternidad mendiga
del perezoso.

Hasta que haga pie la selva
y un guarán
con un golpe de sangre anuncie
que perdió su doncelez la tierra

desnuda y abierta
como una orquídea
en la hembra luz de su edad de oro.

(de Guarán, 2012)

Jirafa

Tres minutos duerme
De pie
tres minutos
debilitando la sabana.

Huele al león.
Se incorpora
sube
hasta donde
ni ella misma se alcanza.

Y juega la torre.

El león busca
esa línea inmóvil
que eclipsan
las aterradas grafías
de las acacias.

Se oculta,

se vuelve pajonal en el pajonal,
conoce
que sólo dejando de ser uno
se caza lo invisible.

Cuando ella
desciende
 recién dibujada
salta el león
por el contraluz
sobre el espejismo
 de la jirafa.

Y la mata, una y otra vez , la mata

 pero no la mata.

(de Ngorongoro, 2017)

Neutrinos

Nos atraviesan.
No los detiene
la ofuscación del astro
ni los varía
la lenta insolencia del cometa.

Una lluvia interminable
en los predios
 sin edad
 del espacio
que contiene estos sistemas
que no están donde creen
pues todo ocurre en un tiempo perdido.

Hilo por hilo unen

la materia
 al vacío.
Y en esa trama eres otra línea de fuga.

Los neutrinos te sostienen aquí,
latente.
 Sólo un momento.

Para que el mundo pueda construirse
lo que existe
 no debe saber que ya se ha ido.

(de *Poesón (al universo)*, 2016)



GABRIELA FRANCO
La Isla de los Aljibes

LA ISLA DE LOS ALJIBES

Es una lengua de tierra que encierra una isla de agua. Una pupila. En la orilla, hay aljibes que se suceden como un collar de cuentas oscuras. Cada tanto, una roldana hace sonar su aire de plomo y trae una frase desde el fondo del pozo. Hay musgo y brillo. El afán de restituir lo perdido, suturar una herida: alguien pide beber, el vaso no llega. Todos alguna vez cantamos. La poesía es el agua.

Aljibes que son espejos

Eduardo Mileo

Todo viaje es una metáfora de la imaginación. El poeta viaja por sus ojos y crea en su sensibilidad la presencia de un mundo. Los paisajes por donde discurren sus caminos se elevan a los montes, descienden a los valles, se abren al mar, se cierran a la noche del espíritu. Pero todos los caminos de la mente terminan en la inseguridad, la duda, el temor. Todo paisaje es un desierto.

¿Es el poeta el único capaz de verlo? ¿Vive el poeta en el desierto que somos sin saberlo? Clamar en el desierto quizá sea el destino de la poesía. Un viaje que vacía el mundo para poder crearlo a su manera. Paradoja del poeta: aislado, es el que navega.

¿De dónde venimos? ¿Qué átomos de historia nos dieron vida? ¿Qué relatos crearon nuestro entendimiento, la condición de ser que se nos impuso al salvajismo? No nos reconocemos en nuestros antepasados más recónditos; la ausencia de literatura los aleja demasiado. Son como esas fotografías de parientes lejanos cuyos nombres sabemos porque nos los dijeron, pero que son incapaces de despertarnos emoción. Nos emociona lo que nos ha tocado. Aquello de lo que podemos hablar vivamente, con la vida que hemos compartido.

La familia empieza con los rostros conocidos. Ellos son nuestra tradición, nuestra educación sentimental, nuestra literatura. La familia de sangre forma lazos políticos que terminan transformándose en poemas, novelas, cuentos. Esas moléculas de ADN terminarán narrando historias.

¿De dónde viene el poema? La pregunta por el origen llega hasta el lenguaje. ¿Qué fuimos antes de él: un interrogante, un grito? ¿Con qué lenguaje llegamos al poema? "¿dónde empieza la hendidura? // ¿en la distancia / imperceptible que separa o une / los átomos? / ¿entre dos células que estiran / sus dendritas / como manos agitadas / en una despedida?" Así como la sangre nos hermana, hay una sangre

literaria que nos une estéticamente. La herencia que recibimos es la que dejaremos, enriquecida con nuestra historia.

El poema se inicia: un sonido indiferenciado se va desarrollando como imagen y se desencadena como misterio: “se requiere tiempo / para entrar en la naturaleza / del ruido”. La vida cotidiana, las cosas más comunes, se convierten de pronto, se abren en su brillo, hablan: “el sueño / se despliega como un ovillo / que esperó develar / el misterio del día”. Ausencias que regresan en los objetos, en los sucesos de todos los días. Cosas que nos convocan desde un lugar desconocido hasta entonces, el lugar de la creación. El diálogo es con la lengua, con la materia olvidada: “el origen de la dispersión / una letra soltándose de su contexto / desintegrando el habla / dejándote solo / en el balbuceo”.

Gabriela Franco traza en estos poemas una historia personal que es, al mismo tiempo, una saga familiar. Pero toda saga familiar es una metáfora de la historia: la encarna en un medio social determinado y es transformada por ella en abstracción, en modelo. La poesía la retorna a su modo humano, a sus apariciones milagrosas, a sus carencias. Los viajes son una forma de narrar el paso del tiempo, los cambios que alteran la estructura de los vínculos. Se viaja en automóvil, en avión, en barco, pero esas también son metáforas: se viaja en la mente o no se llega a ninguna parte.

La lírica de Franco es de una belleza contenida: escribe para “quien sea capaz / de mirar el desierto”. Vaciar la mirada para crear la imagen, dejar actuar al recuerdo “mientras la flor del plátano cae / sobre la terraza y se estrella entre colores / como un polen nocturno”. Ese polen fertiliza la lengua, genera los poemas, que transforman la vida literaria, como los hijos transforman la vida cotidiana. Confianza en el mundo, en las relaciones humanas, porque sin confianza no se puede concebir: “confiábamos en todo / lo que estaba / por venir // éramos mujeres / en edad de procrear”. La poesía fertiliza el mundo. “La poesía es el agua.”

Creemos hacia adelante, pero también hacia atrás. Elegimos la tradición que nos une a un origen como elegimos dejar nuestra herencia escrita. Así también seremos elegidos para continuar la historia.

en el setenta y dos hicimos
el primer viaje largo
con mi marido

fuimos al desierto

el hotel era impecable
hasta que en un rincón vi
dos ratas blancas

diminutas
bellísimas

grité

mi marido llamó
al servicio del hotel
pidió no las maten
que las larguen al abierto

así hicieron

cuatro décadas después
bajo el cielo abovedado de villa crespo
mientras la flor del plátano cae
sobre la terraza y se estrella entre colores
como un polen nocturno
ella recuerda

la estela de sus rasgos brilla
entre el gentío de mujeres que celebran
su descendencia

son varias
generaciones

a sus ochenta promete
una torta de peras
para quien sea capaz
de mirar el desierto

(inédito)

sobre un mantel estrellado
deseaste un hijo

migas y lunares azules
una constelación de presagios
el pan y el vino
compartidos

llevabas
un vestido claro

los astros se rieron
brindamos con el aire
que trae
un año nuevo

nos hermanaba la sangre
éramos mujeres
en edad de procrear
confiábamos en todo
lo que estaba por venir

(inédito)

al empezar el día
todo es nuevo

sin embargo
hay un rueda descosido

un siseo que humedece
la mañana

es una presencia
difusa transparente
un jirón
que acongoja sin motivo

se requiere tiempo
para entrar en la naturaleza
del ruido

al atardecer una palabra
desencadena el recuerdo

en un segundo el sueño
se despliega como un ovillo
que esperó develar
el misterio del día

(inédito)

estaba en el aire
a punto de quebrarse
el final

el agotamiento de una era

un cansancio que se respira
invisible
un instrumento del viento
un cortante

¿dónde empieza la hendidura?

¿en la distancia
imperceptible que separa o une
los átomos?
¿entre dos células que estiran
sus dendritas
como manos agitadas
en una despedida?

el origen de la dispersión
una letra soltándose de su contexto
desintegrando el habla
dejándote solo
en el balbuceo

estaba en el aire

(inédito)

platos sucios apilados
botella de vino vacía
dibujos irregulares
sobre la mesa

aún no canto
victoria
pero me acerco

atrás queda
el dolor de abrir los ojos
el fantasma
del día por delante

la noche es un triunfo
sobre la oscuridad de la cordura

(inédito)

extiende el brazo
sobre el asiento de al lado
gira el cuerpo
conversa

la foto se repite
con variaciones

el dodge
mil quinientos naranja
que veíamos venir
desde la esquina
a contramano

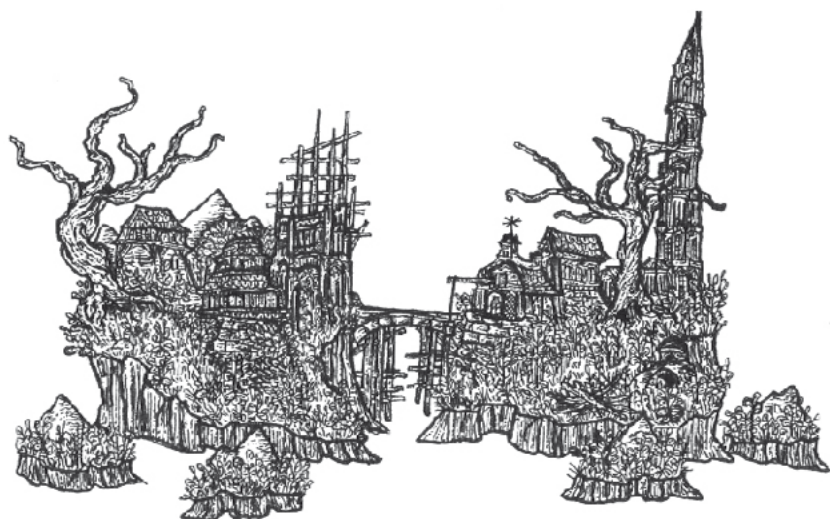
el citroen 3CV azul
con el techo de lona
y ventanas que caen
como guillotinas
a la primera cuneta

en el fiat rural
de color café con leche
entrábamos todos
apretados
como en casa

desde el asiento de atrás
la vida era una película en colores

las fotos captan la llama
el instante intrascendente
al que siempre queremos volver

(inédito)



JAN DE JAGER
NeoPannotia

NEOPANNOTIA

No es una isla sino un archipiélago que coincide en un todo con las masas continentales y las islas de nuestro propio planeta. La única diferencia es virtualmente virtual: nada de diferencias. No hay fronteras ni barreras entre países o entre personas, entre mujeres, hombres y demás, entre edades, modos de amar, y todo el largo etcétera que se te ocurra imaginar. La riqueza es compartida, y en cuanto a la flora y la fauna: es la misma, pero sin peligro de extinción, sin depredación, sin mugre.

Trencadís

...D]igámoslo de entrada: antologizar a Jan de Jager es una contradicción en términos: resumir la desmesura. El conjunto de sus textos es un trencadís de fragmentos que aspiran a recubrir las paredes de una especie de Profana Familia: platos rotos de diversa procedencia engalanando y protegiendo un templo laico. La presencia de textos propios o ajenos, traducidos o no, la babelización, los saltos antojadizos de estilos y temas, poesía visual, fotos, bocetos, prosa de ficción, miniensayos, lo clásico codo con codo con lo vanguardista y lo vanguardoso, la parodia, el chiste y el juego de palabras, recortes de periódicos, polifonía. Difícil dejar constancia de esa proliferación en pocas páginas: unos pocos platos rotos, botones de muestra [...]

...L]os poemas son borradores, parece sostener Jan de Jager. Versiones, variaciones, transcripciones, adaptaciones, traslaciones, explicaciones sellan estos textos en proceso hacia otro lenguaje: una poesía concebida como work in progress. La poliglosia –que incluye el neerlandés, inglés, portugués, latín y francés, entre otras lenguas– postula que es necesario decirlo todo de otro modo. La palabra escrita no ha nombrado, carece y necesita, y esta carencia deviene profusión, desmesura, exceso. La abundancia es desesperación, que el poeta exagera con notas que subrayan la insuficiencia: algo hay que ir a buscar a la última página, algo que se agrega y que, por supuesto, no completa.

El poeta “no es sino un mercader.... Su negocio es milenario: babelizar, o más precisamente, confundir las lenguas para que nunca pueda volver a erigirse la torre”. La profusión de lenguas indica un lugar partido, quebrado, vacío: “poesía ya / versos sin relleno, / que para eso no hay tiempo / versos escritos en este / rato que pronto / pasa // entre mojar pañales y rellenar mortaja”. Todo está permitido: De Jager

trabaja con la poesía visual, con el kitsch, la poesía coloquial, el discurso político-social, la parodia, el lunfardo, la música popular [...]

...N]o se puede hablar de un estilo propio de De Jager, ya me atrevo a afirmarlo, ni de un lenguaje personal... Lo que está puesto en cuestión radicalmente es la noción misma de propiedad, o de persona. Ni siquiera la idea de persona como máscara, su significación originaria, termina de adecuarse a lo que pasa en el libro: lo que voy encontrando no es tanto un rostro, impostado o imposiblemente genuino, como un espacio, un punto de encuentro [...]

...A]quí conviven los poemas, las prosas breves, las traducciones, perifrasís y adaptaciones, las síntesis de tramas de novelas nunca escritas, etc. Y todo eso nos es presentado por un autor políglota y culto, que no teme mezclar lo alto con lo bajo, lo real con lo irreal, lo autobiográfico con lo fantástico, lo propio con lo ajeno. Textos que admiten múltiples lecturas y un orden de lectura del todo aleatorio [...]

...S]eré hiperbólico: De Jager lleva la descomposición de la función-autor, la puesta en crisis del principio ordenador y economizador de los discursos literarios, a un punto que no había leído antes. No hay estilo ni lenguaje, eso ya lo dije. Pero tampoco encuentro –en lo que llevo leído y lo que llevo hojeado– un principio constructivo u ordenador, una búsqueda compositiva que remita al autor como figura trascendente a su obra. En este inmenso collage de escrituras propias y ajenas, de texto e imágenes (hay incluso fotografías sin intervención del autor) que componen una alocada novela sin centro, De Jager es un personaje más, ni siquiera el más importante [...]

...P]ero también: El yo que escribe es un yo en deleite ante el fluir de la letra escrita, ante el dibujo y la línea de la letra; un yo embelesado ante la lectura de textos de otros, de los que se apropia, mientras nos guiña un ojo a los lectores con los que comparte una ironía o una carcajada [...]

...T]odo juego tiene reglas. Las reglas deben cumplirse, si no es trampa, y hacer trampa es negarse a jugar. Para cumplirlas, primero hay que descifrarlas. Se puede pasar la mayor parte del juego intentando saber las reglas. Y se puede jugar todo el juego sin terminar de conocer todas. Como en las autobiografías siempre incompletas, hay un límite.

La lógica es muy importante. No es sólo una herramienta para abordar los juegos. La lógica es la deidad de los juegos. Les da existencia y sentido. Así como es posible jugar con ella, es absurdo jugar sin ella. Habitualmente se le atribuye frialdad, indiferencia. Pero eso no está bien. La lógica no impide la creatividad: la alimenta. Se busca ganar dentro de la lógica, y a veces ganarle a la misma lógica. Es como vencer a Dios en su juego. Ver hasta dónde se pueden estirar, qué más se puede hacer dentro del campo de juego.

Algo nuevo, que no se le haya ocurrido a otro antes, o que construya sobre lo que se le ocurrió a otro. La pregunta permanente es ésta: qué más se puede hacer. Conduce muy rápido a la experimentación, al juego con formas y figuras, al cuestionamiento de postulados. Hacer algo diferente permite ver de otra manera lo que se hace siempre [...]

...[E]sto sólo bastaría para considerar a Jan de Jager como uno de los mejores poetas argentinos. Sin embargo, su poética implica mucho más: inventa metros, permuta los de otras lenguas, traduce mundos, comercia con clásicos y contemporáneos [...]

...[J]an de Jager nació en Buenos Aires hace más de medio siglo, fue y vino y se volvió a ir a los Países Bajos; ha publicado diez libros, tiene otros tantos inéditos, reside en Róterdam/Bruselas y es más porteño que el firulete. Sin precipitarse en la autorreferencia propone una escritura por fuera de los márgenes del costumbrismo minimalista que monopoliza la obesidad del mercado, acudiendo a artilugios prácticamente olvidados como la generosidad de la gramática castellana. Rescate que le permite dar un salto de la crudeza a la ternura capaz de renovar el oxígeno de un ambiente enrarecido: *“En algunos luga-*

res del universo ciertos conjuntos de átomos generan calor, otros emiten polen, la retama florece, en Santa Fe alguien se enamora, en Dusseldorf una orquesta y un coro interpretan Beethoven como ni siquiera él mismo lo imaginó, en Tucumán el 24 de septiembre de 1975 el ejército anuncia haber dado muerte a nueve guerrilleros. El 25 muere en Tucumán Celia AP, y en Santiago del Estero hallan un cadáver NN... El 26 muere Zulema ARW y dos supuestos guerrilleros en V. Ballester. El 30 mueren Felipe RA y Eduardo LL. Cerca de las Malvinas un pesquero noruego arponea una ballena. En Sydney alguien se olvida el reloj en la mesa de luz de su amante. En Tokio alguien come fugu".

...L]ast but not least: El azar: la metalepsis pareciera ser el modo privilegiado por De Jager para figurar el azar. Esta forma de la metonimia permite transgredir el umbral de representación. Las metalepsis intervienen desde la instancia de enunciación como principio de lo real, señalando y ocultando al mismo tiempo, el punto de fuga de lo ficcional.

El azar así figurado representaría la imposición de lo real ante la libertad de la ficción, bajo la especie de la denegación: rechaza su condición figural asumiéndose como lo real –la sujeción al pasado, a la historia, a lo que no elegimos ni podemos modificar– para afirmar su carácter ficcional [...]

[El texto precedente está recortado y pegado a partir de textos de Jan de Jager, Florencia Abadi, Ricardo Ibarlucía, Jorge Pinedo, Nicolás di Candia, Bruno Crisorio, Silvia Calero, Jorge Fondebrider y Valeria Castelló]

El origen de la poesía

El hombre enciende el fuego a la entrada de la caverna.

Por entre las nubes del oeste se despide el sol del anochecer,
se difunde el aroma de la carne asada.

Unas pocas gotas de lluvia atraviesan verticales
los rayos de luz rojiza que, horizontales, atraviesan el humo.

Los otros olores son de los cueros y de los cuerpos,
de tierra mojada y de madre selvas y de todo lo verde.

La hija de dos años atiza las brasas con un palito,
sacándoles chispas;

el hijo recién nacido toma la teta, adormilado.

La mujer dice
"undr"

que quiere decir maravilla.

Eso.

(de *Relámpagos* vol. 3, 2018)

Algo salió mal

Jugando con tus soldaditos
- los novatos de plástico, los veteranos de plomo -
eres el general

que dirige sus destinos
hacia la victoria final.

Finges montañas y campos minados
decretas bosques y pantanos
simulando ruidos de bombas y de tiros
vas desparramando bajas por el piso de tu cuarto.

No pasan tantos años:
aprendes a apreciar
el beso perfumado de una mujer,

conoces el rigor
del trabajo,
y de la verdadera vida militar.

El uniforme roto,
avanzas embarrado por el pantano
y de los montes llega el fuego cruzado.

Avanzas asombrado al encuentro del
plomo
con pies de plomo:

tu último recuerdo es para ese despintado con un agujero,
soldado que siempre hacías morir primero;

esta vez el general es otro

(de *Casa de cambio* vol. 3, 2007)

Fragmentos de un discurso amoroso

in memoriam Claudia Dambrasukas

Your absence has gone through me
like thread through a needle.
Everything I do is stitched with its color.
W. S. Merwin *Separation*

[Tu ausencia me ha atravesado
como el hilo enhebrado en la aguja.
Todo lo que hago está surcido de tu color.
W. S. Merwin *Separación*]

Volver a los diecisiete

1. Florida, 1976. *Tarde de verano*

Con algunos autores, con algunos libros,
nos convertimos en mucho más que lectores,
mucho más que estudiosos de una obra.
Queremos apropiármolos, fagocitarlos.
En la adolescencia, en la temprana juventud, esto se nos
traduce en el
desenfreno de querer *leérselo todo*. Leer cada página que el
Fulano hubiera
escrito.

En mi caso los tempranos disparadores de esa fagocitosis
fueron de lo más
diversos, alguien diría que desparejos. Mark Twain, Borges,
Greene, Safo,
Amado, Joyce, Asimov, Cortázar, Shakespeare, el Dante, Homero.

Y no eran solamente placeres solitarios.

Con Claudia, mi entonces novia, y que andando no mucho

tiempo sería la madre
de mis hijos, en las tardes clandestinas de verano
compartíamos el inmenso
placer de leernos en voz alta pasajes del *Inferno* o de la Odissea
(y alguno que otro de mis versos de aquel entonces).

Teníamos diecisiete años:
al mediodía robábamos higos
de una higuera que había en el baldío de la esquina,
y los poníamos en el congelador.

Y digo robábamos porque el baldío tenía dueño,
tenía portón con cadena y candado,
y un alambrado que había que sortear.

A la hora sexta, nadie más en la casa,
leíamos en pésima traducción el episodio de Paolo y Francesca,
mientras comíamos higos crocantes de tan casi congelados,
hasta el esperado momento en que *più non leggemo avante*:

que ya no leíamos más.

2. Solymar, 1977. *Tarde de verano*

Hora de la siesta en el verano uruguayo.

En la penumbra fresca de nuestro cuarto

los rayos de sol trazan rayas de fuego blanco.

La naturaleza sabe de jerarquías:
la oscuridad, la luz del sol y las líneas

rectas de las rendijas de las persianas

obedecen livianas y obsecuentes

a las curvas de tu cuerpo.

3. Florida, 1977. *Tarde de otoño*

afuera
la calle atardece de un gris
perla y ceniza

adentro
te abrazo y te cuento
historias que te apartan
por un momento

del horror.

Noche de invierno

en la oscuridad
casi absoluta de la habitación
no se ve el humo,
solo la brasa del Marlboro
compartido,

y tus ojos que aumentan de voltaje

al inhalar.

Amor constante

el rocío moja las rosas,
el mar es azul,
siempre te amaré:

clichés

alguna vez
observando el zafiro
profundo
del mediterráneo
en un día nublado

convinimos en que
el mar, ese día,
estaba distraído
y que seguía reflejando

el cielo

de una mañana de sol.

de modo similar,
no estás viva pero hay días
en los que te sigo amando

(de *Noventa novelas*, inédito)

Mono no aware

para Ítalo Tavares

I

Fortaleza, Beira mar.
En la barraca –el chiringuito– tomando caipirinha
haciendo tiempo hasta que vengas, anotando esto.

Del lado de la avenida, todo es igual que ayer:
Groundhog Day

Fortaleza a city where the beggars and
the hookers speak four
languages – *not* the
hotel receptionists.

Del lado de la avenida,
otra vez la estatua del pibe de plata o de lata²
A POLÍCIA a la misma hora,
y las viejas anglicanas de vestido floreado,
y el chileno pedigüeño,
y las trolas sacadas hiperactivas,
y el vendedor de lechón estrangulado

y el soplador de burbujas,
y todos los idiomas del planeta,
incluyendo el cardapio en holandés
kipsaté, bitterballen, kibbeling

<pero detrás de esta aparente
indiferencia, esta rutina, se trafica de todo>

Fortaleza, permanente jet-lag:
 amanece a las cinco,
 anochece a las cinco.

ciudad sin límites – sin límites de tiempo, de
temperatura, de espacio:

otros límites.

II

Pronto va a oscurecer,
me voy a sentar del lado de la playa,

2 ver *Relámpagos* vol. 5.

por donde sé que vas a llegar.

Del lado de la playa,
colores que no existen:

el blanquirrojo de una granada abierta
atravesada por la luz

la espuma de mar, encaje
de nieve acariciado por el viento, nieve
oxidada

el salmón cobre del anochecer ecuatorial
reflejado en el mar
que por debajo sigue siendo azul turquesa,

cota de malla de mercurio,
espejo de qué

pink laterite
sundown takes barely two
minutes –

y en ese preciso quiebre del tiempo y de la luz te veo llegar,
desde el este

con el último sol en los ojos
mientras que todo el zafiro del cielo te rodea

(de *Relámpagos* vol. 1, 2014)

Del canto CXV - Ezra Pound

Los hombres de ciencia están aterrorizados
y la mente europea se paraliza

Wyndam Lewis optó por la ceguera
en lugar de que su mente se paralizara
El viento de la noche entre los garofani,
los pétalos casi quietos
Mozart, Lineo, Sulmona,
Cuando tus amigos se odian
¿cómo puede haber paz en el mundo?

Sus asperezas me divertían en mis años verdes.

Un apagado cascajo que se lo lleva el viento
pero la luz canta eterna
pálido resplandor sobre las ciénagas

donde los juncos secos salados susurran con la marea

El tiempo, el espacio,
ni la vida ni la muerte son la respuesta.
Y del hombre que busca el bien,
y hace el mal.
In meiner Heimat
donde los muertos caminaban

y los vivos estaban hechos de cartón piedra.

(de Ezra Pound, *Cantos*, trad. de J. de Jager, 2018)

La forma es el vacío, el vacío la forma: borradores, variaciones

I

condenso el poema:
se reduce a su esencia
hasta esfumarse

II

podar palabras,
tachar, obliterarlas
hacia la nada

III

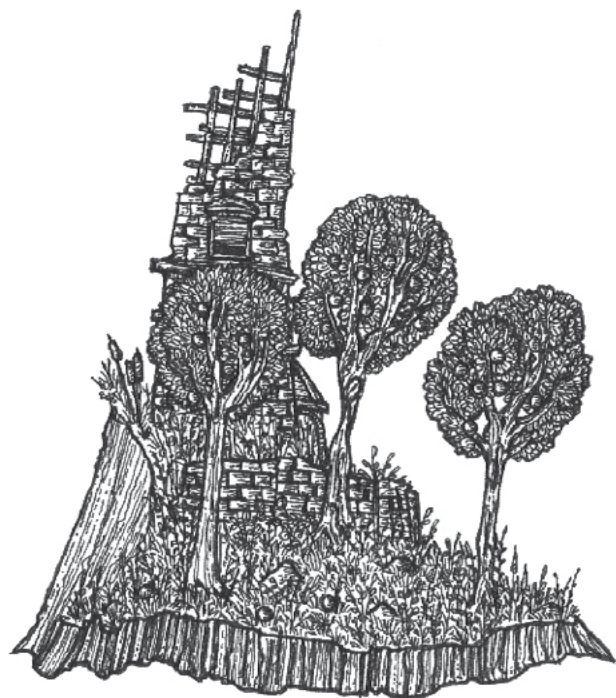
pulir el verso:
empujarlo compacto

al silencio -

La forma es el vacío, el vacío la forma

Versión final:

(de *Casa de cambio I*, 2004)



LUIS TEDESCO
Isla en construcción

CONSTRUCCIÓN

... Una desoladora descoincidencia entre los muros iniciales y los tabiques conexos de las futuras ampliaciones, entre la losa simétrica y las cornisas vencidas por las filtraciones de su pifia tolerante, la clausura de ventanas y otras aberturas ante la invasión de la langosta en verano o las pamperadas de julio, y aquel tenebroso maullido de las vigas cediendo ante la erosión de las columnas, el óxido interior, el ulular de las cuñas penitentes, el fantasma, allí, el crujir de dientes del Imposible Lacerado, el plano final invocando la proyección vacía del origen... Harto del dilema constructivo, mi padre, ya sin fuerzas para la obediencia doctrinaria y la astucia del acontecer, decidió una torsión cualitativa en las prioridades del sentido: ya no habría método, sino la consumación permanente de la necesidad; la pasión dolorosa de la espera debía ceder ante la celebración del instante efectivamente gozado; y lo primordial dejaba de estar sujeto a las jerarquías teóricas...

(de Lomas del Mirador, 2006)

Tedesco: fulgores de lo contrahecho

Juan Bautista Ritvo

contrahecho, -a (en la 2.^a acep., quizá alteración

de *contrecho*, influido por *contrahacer*)

1 Participio adjetivo de *contrahacer*: ‘

Una flor [o moneda] contrahecha.’

2 Aplicado a personas, **jorobado* o *torcido*.

*1 Malhecho. 2 *Deforme.*

(Del Moliner)

“Yo necesito más. Una jerga, o, mejor, mezcla de jergas, eso necesito. Decir lo que tenga que decir, pero en un idioma contrahecho, abusivamente desgajado, un idioma que se niegue a la lectura de corrido”.

Esto dice Tedesco en un intermedio en prosa y reflexivo de su libro *Hablar mestizo en lírica indecisa*, del cual han sido tomados los poemas que transcribimos.

Además de acriollar el lenguaje con sinuosidades de tumulto, contrae y deforma las palabras y hasta la sintaxis mediante notorios y sorprendentes recursos: volviendo transitivos a verbos intransitivos, rompiendo las concordancias, verbalizando sustantivos in verbalizables, incurriendo reiteradamente en el neologismo y en el solecismo.

También elige la vía del contraste entre expresiones cuya libertad referencial obedece a los sintagmas de la vanguardia con evidentes gestos canyengues –esta poesía tiene un orden gestual muy propio de ella, reconocidamente rioplatense–, sin dejar de apelar, directa o indirectamente, a la fuerte relación con el endecasílabo barroco, específicamente quevediano, cuya gloriosa ceniza siempre está presente.

“Ya me crujo rigor que se desbanda”

Este verso final de uno de los poemas seleccionados, apunala la distancia entre la lejanía del nacer y la cercanía del morir. Al “me crujo” le falta el complemento, obstruido por la primera persona del singular. Esa “o”, esa desinencia, interrumpe el fluir de la frase, sustrae el cuerpo al cual, según la expresión hecha, le crujen los huesos, pero para volverlo más evidente; Tedesco desautomatiza las expresiones automatizadas de la lengua coloquial para devolverlas a su infierno cotidiano, que es también y no en pocos momentos, un cielo cotidiano, un fugaz cielo cotidiano.

He aquí el rigor que se desbanda: se desparrama el cuerpo “*baqueado mi desdén del mundo*,”; es el habla del barrio transmutada.

Aquí está lo espléndido, el esplendor con el que concluye otro poema: “*la forma del azar en cada verso*.”

Podre, brama, esqueleto, elocuencia, sublime.

Estos vocablos traman la significancia del poema. “Podre” apocopa “podredumbre” para que el lector se detenga, como si resonara el bajo constante del piano tanguero: acento y luego corte brusco; y ahí mismo llega la brama, acción de bramar, desde luego, pero evoca, y no de manera lejana, el celo del animal salvaje.

El esqueleto, ¿qué duda cabe que en su mención se reúnen el esqueleto del labrador del poema homónimo de Baudelaire con el esqueleto del que mueve el esqueleto en el bailongo? La elocuencia sublime no es otra cosa (no es menos) que la nostalgia irónica del clasicismo.

El terceto inicial:

*Esa cosa el alma ese retintín,
esa estela que se va que nunca yega,
sólo presagio pedestal espacio*

Nos recuerda los conocidos versos de Adriano, **Animula, vagula, blandula** (*Pequeña alma, errante, blanda*) vertidos en un trasiego fónico, ese retintín que imita el tañido leve de una leve campana, algo que parece a la vez vagante y reticente.

El verso final del terceto renuncia a la progresión sabia y didáctica, junta una rima interna con un fuerte solecismo. El presagio del pedestal se sostiene en un espacio sin sostén *“que pita y pita nuestro más aliento”* (Tedesco no escribe “mayor” sino “más”, para quebrar la escritura quebrando la lectura del lector condenado a silabear una intensidad que se rehúsa a la expresión completa, porque ninguna expresión podría aspirar a la completud).

“Dulce Filis, si me esperas...” dice un poema de Lope.

Filis la gracia, Filis la hija de Licurgo; en Tedesco anda con batón y tiene las piernas largas –y ya sabemos que “lunga” no es “larga”...

Y si en el comienzo apunta al roce humorístico, al final se muestra como un poema de amor que trasfunde cuerpo, idioma, casa. Todo lo que se pliega eróticamente en el refugio del hogar que rehúye de la intemperie.

El último de los poemas elegidos fusiona dos escenas diversas.

La primera es definidamente tanguera, la mascarita ridente y carnavalesca y el otario que tiene parné, es decir, guita, pero igualmente lengua de trapo. Pero hay un cambio de vía cuando dice “no soy conversador”, expresión que remite sin duda a la escena tanguera, pero apunta a esa lengua vivaz que no es simplemente una lengua de trapo, sino una lengua afectada por *“...la mugre moral del sustantivo.”*

¿A qué refiere esta extraña expresión? ¿A la lengua vivaz que se traba en presencia de una mujer?

Sin duda.

Pero hay algo más... El sustantivo fija, detiene el movimiento como nombre y más aun como adjetivo, cuando decimos que algo es sustancial, es decir, esencial, fundamental.

Tedesco querría una lengua utópica o quizá atópica, que a la vez que detiene el fluir espontáneo del discurso cotidiano, y al mismo tiempo, interrumpe ese otro fluir pomposo del lenguaje culterano, erudito, tramposo (*langue de bois*, lengua de madera, dicen los franceses) pudiera ser ese tesón incesante que *“parla dentro”*.

Una lengua que necesariamente escrita, porque solo la escritura y, sobre todo, la escritura de la medida rítmica de la escansión del verso la nutren, no cese de recoger el murmullo y el retumbar en la lejanía,

lejanía del trueno, de los múltiples dialectos que nos atraviesan en la vida con sus insistencias, sus idas y vueltas, su quejidos y sus exclamaciones de júbilo.

Pero estos estratos conviven en el antro psíquico (*parla dentro*) y lo hacen de una manera no lineal en absoluto.

De ahí la necesidad poética de producir ensambles, encastrés de formas en apariencia incompatibles y que quizá lo sean, pero que al fundirse unas con otras dejan entrever la atmósfera de cambalache, de costuras, de zurcidos que son zurcidos de la lengua viviente.

Entonces se suaviza la gola y la bizquera se torna atlántica. En el lenguaje popular, quedarse bizco evoca más que el consabido estrabismo de la mirada, más que las direcciones oculares divergentes, el quedarse pasmado. Entonces el pasmo atlántico es la mirada que despierta una lengua alejada de lo reseco, de lo enfermo, de lo enjuto, de lo que no se reduce al contubernio de las frases, pero que al mismo tiempo que recrea el cuerpo ardiente de la voz, no cesa de decir que el lirismo es ardor y a la vez ceniza, enfermedad y sosiego, despertar y oscuridad, el Oscuro del dios nocturno, lo nocturno que tenazmente se aferra al nuevo despertar del nuevo día.

La devoción cerebral, el idioma
que embiste draga manotea purga,

El idioma sin madrecita buena,
sin padre ni país ni casa propia,

vibrante como el tomate,
compadre como el asado,
suntuoso como el durazno,

tenso como el sabor del mate amargo,

el idioma cabrero del despojo,
el rigor de sus voces amarradas,

livianito inestable dentrecasa

el recluso sin dios, el pensamiento.

(de *Hablar mestizo en lírica indecisa*, 2009)

A tantos años de nacer,
a pocos años de morir,

baqueteado mi desdén del mundo,

vuélvome excluido, gayito
de espolón en sobado bataraz,

al habla de mi barrio,
a su fragante sequedá,

ya me crujo rigor que se desbanda.

(de *Hablar mestizo en lírica indecisa*, 2009)

No te atrofíes, memoria, no hay derecho
a malversar el ceño culterano
con pifias remendonas, con desoves
de demonios henchidos de tevé.
No me dejes a solas con la podre,
toda tu carga quiero en mi esqueleto,
tus yagas, tus bocetos, tu elocuencia,
la intemperie sexual de lo sublime
y el revoltijo de Eros con su brama,
tu murmuyo, tu balbucear yo quiero,
la forma del azar en cada verso.

(de *Hablar mestizo en lírica indecisa*, 2009)

Esa cosa el alma ese retintín,
esa estela que se va que nunca yega,
sólo presagio pedestal espacio

cirujeando pa'quién sus evidencias,

esa cosa el alma ese cuor sin sangre
que pita y pita nuestro más aliento,

lichera tempestá en mis gujeros,
brillito de la nave titilando
en el puerto inicial que me gayola.

(de *Hablar mestizo en lírica indecisa*, 2009)

Filis, su batón, sus piernas largas,
en la diestra el mate, en la zurda
pan de trigo pa' probar la salsa,

Filis, digo, tan griega su cordura,
me recibe en Arcadia generosa,
todo luz y frescor y lontananza,

tan penetradas claridá y sombra
cuando intenso el color de la distancia
tornábase yanura, o rumoroso

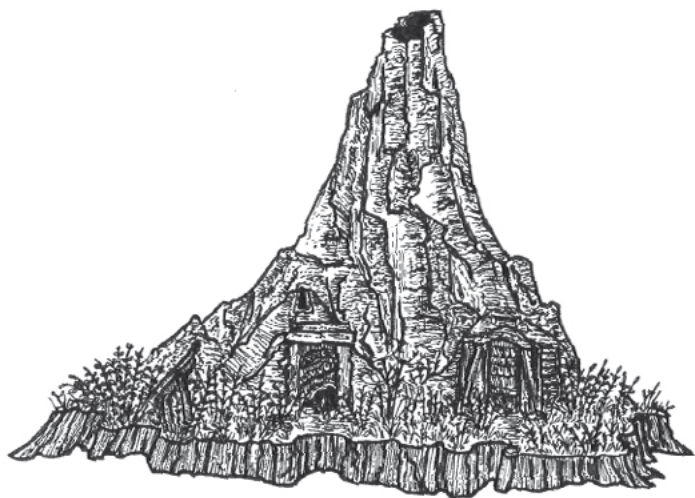
bosque amoral el árbol pensativo,
todo fruto la juventú del mundo,
Filis en casa, de mi cuerpo idioma.

(de *Hablar mestizo en lírica indecisa*, 2009)

De impreciso me doy contra el montón,
ridente mascarita mi suplicio,
me doy de yeno, me desboco pleno,
vengo a cuestras de mi parné dispuesto.
No soy conversador, pero propongo
que una lengua vivaz me desemboque
de tanta fijación, de tanto neutro,

de la mugre moral del sustantivo.
Reseco enfermo enjuto despojado
la cálida emoción me contubernia,
me suaviza la gola, el cuor sincero,
me alza en pose de dualidá sonora.
Bizco el ojo su atlántica mirada
se me vuelve tesón que parla dentro.

(de *Hablar mestizo en lírica indecisa*, 2009)



GABBY DE CICCIO

Ifaisteio

IFAÍSTEIO

La isla es de origen volcánico y queda al Sur de los Mares Sin Nombre, límite impreciso del mundo conocido. Está rodeada por un mar de noctilucas y arenas milenarias. Los vientos enardecen las aguas y trabajan la piedra gris casi transparente de los pocos muros en pie. Alguna vez hubo construcciones que eran refugio para seres libres, deseantes, sin género. Esas construcciones eran como los hoganes del pueblo navajo.

En la isla siempre es otoño salvo una vez al año cuando sucede una breve primavera. Las flores parecen devolverle la vida.

Islas poéticas con las que la mía arma archipiélagos: Adrienne Rich, Susana Thénon, Patti Smith, Mirta Rosenberg, Aldo Oliva, Diana Bellessi, María del Carmen Colombo, Macky Corbalán, Selva Casal, Yorgos Seferis, Audre Lorde, Monique Wittig, Pizarnik.

La poesía nos hará libres. Notas sobre la poética de Gabby de Cicco

Rosana Guardalá

Como el conocido juego infantil en el que alguien guía a alguien que tiene los ojos vendados, la voz poética que enuncia en los libros de Gabby de Cicco, es guiada. No en la certeza del consejo sino en la incertidumbre, la oscuridad, en el movimiento. Quienes la guían van cambiando a lo largo de los años, no obstante, hay un nombre que no desaparece nunca: Alejandra Pizarnik. Alejandra y Gabby dialogan sobre la imposibilidad. Pizarnik escribe en su diario el 6 de noviembre de 1962: "Todo tiene un nombre pero el nombre no coincide con la cosa a la que me refiero. El lenguaje es un desafío para mí, un muro, algo que me expulsa, que me deja fuera". De Cicco enuncia en *Queerland* (2011): "De mí dicen que soy: bollo, torta, tortillera. Sin huevos / se hace esta pasta, cocinada despacito entre dos / minas de carbón u oro". La lengua no alcanza para nombrar. La palabra pareciera no encontrar la forma, no poder fijarse lo que somos, lo que deseamos. Es en esta insuficiencia discursiva que el cuerpo aparece como un modo de decir y de escribir a partir de ciertas metonimias: "Labios mayores, labios subterráneos. La baba / cae e inunda una geografía rosa, rosada. / La punta de la lengua dibuja el principio / de tu orgasmo. La pulida sensatez / de estar allí, y de estar". Es el cuerpo, la parte que no está a la vista, la parte tapada la que dice lo que no puede describir la palabra.

Entre lo que permiten y no, decir las palabras, el mundo poético es el que nos salva, el que hace posible decir lo indecible. Puede que la dificultad, justamente resida en que –parafraseando a Paul Valéry– la escritura poética no diga que llueve sino que crea la lluvia. El decir poético es performativo: "Ante de la palabra / el abismo del comienzo / juega / entre mis manos / a desaparecer / a encontrar / (siempre) / una luz que deshoje / las ruinas / o un sonido que / vaya abriendo nuevas puertas. / Siempre es el comienzo, / siempre es el abismo / y la

náusea / que preanuncia / la impotencia / y / la desesperación / del silencio”, dice en *Bebo de mis manos el delirio* (1987). Entre poder decir y no, las tensiones de la existencia, los modos de habitar el mundo aparecen como rastros. En el poema anterior se hacen cuerpo y voz que juegan, que buscan siempre una luz que dé materialidad a lo muerto y a lo vital, dos formas de la temporalidad: las ruinas, las nuevas puertas. La palabra que “siempre es el comienzo, siempre es el abismo”.

Siempre se está comenzando a decir, a ver, a habitar: “Cada voz / cada gesto orgásmico / es un paso más hacia el no retorno (...)”. Irrepetible, intraducible, íntimo y universal es el decir poético de Gabby de Cicco. Escribir es asumir que lo que sucede es efímero y real en la misma medida. Así lo muestra el poema de *La tierra de los mil caballos* (2016): “Ella me susurra caballos de arena; / me levanta en vuelo / para que los fantasmas se dispersen. Me dice que escriba, que sea libre, / que gire en cueros / sobre la boca de mi amante. Ella me susurra caballos de fuego. Me incendia con su aliento”. De nuevo la guía, ella. Suena Patti Smith galopando *horses, horses*. Suenan los ecos de los diálogos, la música que hace andar a la poesía, que permite a las poetas caminar en la oscuridad de los días y en las hilachas de luz de la noche: “Cierro los ojos / vacío mi voz de angustia / y camino junto a vos / esta noche distinta / donde sé que algo / está cambiando”. Otra vez, la voz que confía en la guía, a la par entre las ruinas, en la intuición.

¿Cómo decirse? Cómo escribir cuando quien escribe confiesa: “Saberme oscura por transparencia / es regresar al punto más exacto / de mi memoria. Desde allí escribo, / como quien se levanta / de la mesa y con un ademán (...)” (*La duración*, 1994). ¿Cómo decir en esta errancia de formas? El diálogo es en la poesía de Gabby de Cicco la forma de conocer y conocerse. La otra parte, a quien se habla, de quien se espera la escucha, aparece bajo indicios del cuerpo femenino. En el primer libro editado en 1984, hace presente la falsa simetría en dos corporalidades que el afuera expresa como idénticas: “Bebiéndose en miradas / transformándose en cíclopes / extraña simetría / de senos y cinturas / donde la tarde / dibuja vientos entre dos pájaros”. En estos breves versos, el calificativo alerta sobre lo naturalizado (extraña simetría) de los cuerpos, de las partes (senos, cinturas). Dos cuerpos

que se repiten, que se encuentran en un espacio que circula (vientos) y los convierte en un modo de explorar, de ser diferentes (dos pájaros).

La voz poética se va construyendo y deconstruyendo en la relación con otras subjetividades: "(...) aprendiendo a deshacernos / duros pezones como torres / sedientas / inundadas / más allá de las manos / sonrisa oblicua / apenas besada por mi lengua / otra vez / lanzada al vértigo" (*Jazz me blues*, 1989). La voz se va dibujando con un trazo que se afina con el correr de los poemarios: "Aquí o allá seré la mujer / de otra mujer. Soy vieja / para desconocer la altitud / de este lugar. Vieja para / la comida salteada / de la miseria. / El hogar tiene otra forma / entre tus brazos" (*Diarios de estos días*, 1998).

A lo largo de los poemarios de Gabby de Cicco, se siembra una duda que se hace lugar en el lenguaje y que nos desviste dejándonos ver que los ropajes, son prestados, ajenos. Su poética nace en singular para ir volviéndose colectiva, personal a política: "Todes nos haremos traficantes de armas. / Todes terminaremos nuestros días / con una pierna menos, con la fiebre alta / del fastidio, del desamor" (*La tierra de los mil caballos*). El cambio de vocal en el plural lejos de homogeneizar nos diferencia, habla de un conjunto de singularidades en el que nos encontramos, nos construimos cada una en un cuerpo que decidimos cómo habitar.

Es el afecto el que moviliza los cuerpos, las palabras y da materialidad a las voces. "El amor no va atrás como lo privado / va junto a lo diario (...)" (*Queerland*). El amor como un afecto, "(...) una vía de acceso a lo real, a lo simbólico, a lo imaginario, una latencia que depende de (y de la cual dependen) las formas de dominación y los procesos de subjetivación que ellas generan" (según dice Mabel Moraña en "Postscriptum. El afecto en la caja de herramientas") es lo que cruza, teje y nutre las dos hebras de su escritura: poética y política.

"Puedo encontrar basura. Puedo encontrar / a quienes rebuscan en la basura. / Pueden encontrar aquello que se recicla / que no es esta tristeza. / Hay gente que muere de frío / como aves que perdie-

ron el rumbo. / Yo las cubro de palabras, / el único bien que tengo" (*La tierra de los mil caballos*). El cierre de este poema es una cifra, una pista sobre una poética que se ha ido dibujando, escribiendo entre la búsqueda y el encuentro. Las cosas ("Puedo encontrar basura") nos llevan hasta la gente, los seres ("Puedo encontrar / a quienes rebuscan en la basura"). Allí, la voz poética se detiene, se demora y se hace cuerpo en el nombrarse. Se va de la impersonalidad ("Hay gente que muere de frío") a la subjetividad ("Yo las cubro de palabras, el único don que tengo"). Ante la urgencia de un mundo que pide no parar de producir cosas y subjetividades desubjetivizadas útiles, estos versos nos muestran que es necesaria la demora y la escucha de las voces del yo de la enunciación poética. Ahora bien, ¿qué hacer ante la gente que ha perdido el rumbo, pájaros sin destino, resucitadores de basura? ¿Qué hacer para resguardar, para cuidar, para espantar o distraer un rato más a la muerte para que no les arrastre con su frío? ¿Qué hacer para que no mueran en vida o para que vivan pese a la muerte diaria? El poema ofrece una respuesta, una certeza: cubrirlas con palabras. Cubrir que no es un sinónimo de la intemperie, sino un efecto del amor. Cubrir que es también tapar del frío y de la voracidad de un capitalismo devastador y sombrío que nos entrena en las distancias. Cubrir como tapar para ocultar, como en la niñez que nos tapamos con las sábanas, creyéndonos a salvo. Pero también cubrir como depositar o extender algo sobre una superficie, en este caso, sobre un cuerpo. Cuerpo que es otro, ajeno, no propio pero cercano. Es justamente esta entrada a cubrir en tanto "recorrer una distancia", en las distancias entre los cuerpos que llegamos a otra de las acepciones "prodigar muestras de afecto o desafecto a alguien". Esta cercanía/distancia en tanto plantea la singularidad, a quien cubro es como yo y no, atraviesa toda la poética de Gabby de Cicco. Este gesto resume, en la grafía de esta palabra, su posición afectiva, poética y política.

*No hay amores estériles. Y es inútil
tomar precauciones.
M. Yourcenar*

Repta muda de especie,
la luna también cambia;
*¿Para quién andaré ahora
fuera de mí?*

Y saberse cara a cara,
saberse extraña
aunque cada pecio lleve su nombre.

*¿Qué hago todavía, profetisa falsa?
¿en dónde estoy?*

Puro fósil el mar,
desde afuera aquél era un cuerpo,
desde afuera un cuerpo reducido
tumbado sobre su lado oscuro,
oscura tumbada se pregunta:
*¿Para quién son estos furores
que me agitan, todavía?*

(de *La duración*, 1994)

Elegía

a Alicia G.

Era otra mi idea de la mudez. Era otra,
lo sé, la imagen que pensaba
guardarme de mí cuando partiera.

Ahora siento haber callado. Los caballos
del pudor arrastraron mi voz más atrás

de la lengua. Hicieron nudo de agua
la belleza de mi silencio.

Haber callado cuando se pudo
tocar el tallo crecido de tu cuerpo.
No habría sabido qué hacer,
lo confieso, con tanta opacidad
en la palma de mi mano.

Te amo es siempre cita
esquiva, planteada
por el tiempo sin saber que el tiempo
acrecienta lo evitado.
Si pudiera mirarte en vos vería
todo aquello que dejé cuando te hablaba
de mí misma.
Solía ser así, y en el recuerdo
todo se agiganta. Todo toma forma

y presiento la caída de las hojas
en un otoño más reciente.
Hablar de vos no es consuelo, pero debo
fijar la imagen tímida en movimiento
que me devuelve la memoria.

(de *Diario de estos días*, 1998)

Me dijeron que todo
lo que está fuera
de la ley es criminal.
Sin embargo vi
que lo marginal terminó
por darme la vida y un poder
en particular: ser

quien soy.

Desde el borde
de la infancia dibujé
un mapa que invalidó toda
cartografía previa a mi deseo. A
las maneras que tuve de crecer
en el infierno. De eso no me dijeron
nada, era
lo prohibido, lo que golpeaba
a la puerta sangrando, pidiendo
refugio. Ahora no puedo
culpar
a quien no abrió, por miedo.

Sólo me queda
por hacer un espacio nuevo
con lo descubierto: aquello
que está del lado criminal
en donde nací, sin siquiera
sospecharlo.

(de *Queerland*, 2011)

a *Herminia Severini*

El amor no va atrás
como lo privado
vacío de honor.

Va junto a lo diario,
a la reescritura
de nuestras voces, del querer
dar un paso hacia una realidad
calma, desafiante.

Se retuerce al ver que las Madres
siguen y ellos niegan
la herida que se conjuga
a veces en miedo, otras
en asco. Ellas siguen
y otras siguen ausentes
en el amor, en lo diario,
en lo privado pero no de honor
sino de realidad. Una escritura
única que se despliega
entre la mugre. El olvido.

O la intención de olvidar
aquello que grabado en los cuerpos
no puede dejar de verse, como
el amor privado no de honor
pero sí de libertad.

(de *Queerland*, 2011)

Ella me susurra caballos de arena;
me levanta en vuelo
para que los fantasmas se dispersen.

Me dice que escriba, que sea libre,
que gire en cueros
sobre la boca mi amante.

Susurro de caballos.
Montada en la boca oscura
la luna se retuerce y grita.
Montada en la punta de la lengua
el riesgo de correrse es infinito
y la caída solo divina.

Ella me susurra caballos de fuego.
Me incendia con su aliento.
Me adiestra con su saliva de lava, me desanuda lento
y me vuelve a atar a su cama.

Los caballos vuelven, al galope.
Por sus narices, cien mil lenguas de fuego.
Veo el riesgo de la caída, veo la boca
de ella susurrando mientras me coge.
Veo la gloria del cielo en la boca de la yegua
que me traga, me parte, me deshace.

La otra sigue susurrando caballos.
Caballos, como hormigas luchando
contra el peso de una hoja.
Ella me susurra lento, caliente, y se despide
cerrando la puerta con cuidado
para no volver abrirla.

(de *La tierra de los mil caballos*, 2016)

Todes nos haremos traficantes de armas.
Todes terminaremos nuestros días
con una pierna menos, con la fiebre alta
del fastidio, del desamor.

Alguna vez creí en la poesía.
Era pura ilusión como cuando Cristo fue tentado:
“todo eso podrás tener, todo lo que desees”.

L’artista en la arista escarpada, puño cerrado, arenga:
“El pueblo tiene el poder”. El poder de cambiar cosas.
Yo creí en eso. Creo en eso. Yo era ese creer.

Ahora no veo nada en claro salvo el total vacío.

¿Miento? Digo la verdad.

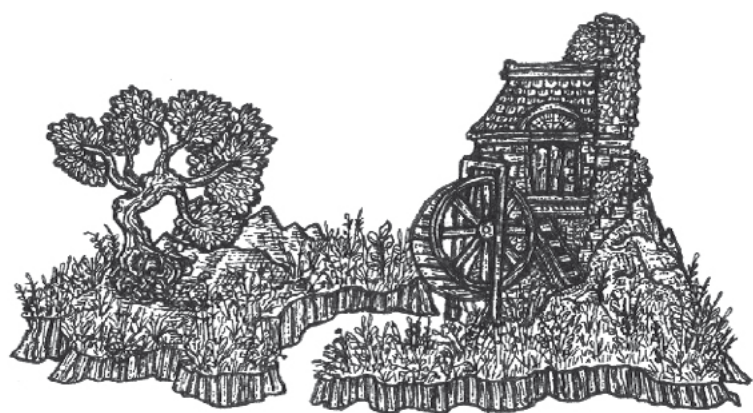
¿Verdad? Miento.

Mato ese lado iluso. Intento el crimen perfecto
y no me sale. He estado mucho tiempo aquí,
y ahora no quiero morir. Alguna vez quise.
Dos veces en particular lo quise.

Yo soy eso otro que se te escapa, cada fucking día.
Yo soy lo que te apela y contradice. Yo soy lo otro,
lo inabarcable. Lo indecible.
Soy en mí lo que soy en vos
que sos eso que no podés ni siquiera nombrar.

También soy la mentira, el fuego, el deseo,
los elementos esparcidos por todos lados.

(de *La tierra de los mil caballos*, 2016)



MARÍA CASIRAGHI
Isla Loba

ISLA LOBA

Es líquida, hecha de agua mediterránea, se salva porque flota en sí misma, todo el continente la acecha y toma de éste su materia hasta volverla fragancia y veneno en su memoria. Sólo subsiste en la humedad, entre la sal del mar y el barro del río. La sequía en cambio la adormece, el equilibrio la mata o la vuelve terrestre. Sólo en su sustancia se vuelve remolino, inunda, construye y destruye todo lo que la traspasa.

Y extiende el mismo mar que la acorrala: la poesía.

Travesía abierta

Si intento recordar cuál fue el primer poema que leí, no puedo hacerlo. Pero todavía me acuerdo del primero que escribí. Era un poema rimado y se llamaba Mi alma. Habré tenido unos 9 o 10 años. Lo encontré hace tiempo entre mis diarios íntimos de la infancia, haciendo orden, en una mudanza. Al releerlo, me enterneció esa niña desolada.

Más tarde escribiría, desordenadamente, poemas sufridos, enigmáticos, existenciales, que nunca publiqué. Empecé a concebir la poesía como una expresión necesaria en mi vida alrededor de los 17 años. No me crié en un ambiente literario, en mi casa había pocos libros, el diálogo era escaso, no tenía referentes de ningún tipo en mi círculo íntimo. Pienso que la escritura poética siempre aparece como un espejo velado. La primera revelación es uno mismo sorprendido por ese golpe de asombro y ese misterioso estado de inocencia tan necesario para escribir poesía, como bien preconizaba Edgar Bailey.

Con el deseo de escribir me inscribí en la carrera de periodismo, y con la misma idea, más tarde en la de Letras. Aunque cada una aportó lo suyo, ninguna de las dos me favoreció el impulso poético. En Puan, por ejemplo, la mayoría de mis compañeros se volcaban a la crítica y la teoría, y escribir algo propio, algo sentido, parecía prohibido; había que convertirse en mero analista de textos, eso me rebelaba. Pienso que la universidad debe abrir la puerta a los creadores para desfosilizarse.

La primera vez que leí poemas en público, en un micrófono abierto de un bar de Buenos Aires, habré tenido 23, 24 años. Cuento esto porque creo que fue un antes y un después en relación a mi vínculo con el mundo y con mi propia escritura. Todos esos deseos de romper las normas, ese rechazo a la pobreza, la injusticia, las desigualdades, la falsa moralina, la inercia de los adultos, todo aquello que me indignaba y entristecía desde siempre, encontraba por fin un cauce. Cuando

empecé a recitar, el murmullo interno se interrumpió, al tiempo que lo hizo el murmullo externo, y mi voz ocupó, no solamente el espacio del bar, sino que se adueñó de todas mis épocas.

Mi primer libro llega a mis 27 años. *Escamas del silencio* aparece en un momento de mucha confusión en mi vida, mi entorno me resultaba vacío, cada vez me sentía más fuera de lugar. Sucedió que me enfermé y por un tiempo dejé de escuchar casi por completo. Más de un mes duró el síntoma, por esa circunstancia empecé a escribir poemas desde ese silencio. En ese tiempo entendí que debía ordenarme y probar el oficio, y fue un descubrimiento hermoso, porque creaba yo mi propio espacio de locura, y cuando digo locura digo libertad, creación, y entonces me armaba diariamente un santuario personal, desde donde indagar el mundo y desde donde ser indagada, devorar la vida y al mismo tiempo ser devorada por ella.

Los primeros cuatro libros son más bien autobiográficos. No en el sentido anecdótico, sino que a partir de sensaciones, vivencias, o simples intuiciones, intenté transformar mediante la poesía, el yo en un nosotros; siempre hay una mutación, un cambio, un intento de alcanzar una mirada total sobre las cosas. Irene Gruss en su ensayo *Notas para echar una tanza*,¹ llama a este proceso “metamorfosis de la anécdota”, esto es, no decir de una manera literal lo que uno vio, vivió o sintió sino que a través de un distanciamiento de la anécdota original es capaz de expresar lo vivido buscando una nueva dimensión de la situación. Así, explica Gruss, se vuelve necesario distinguir el “yo lírico del yo literal (o biográfico)”.

A *Turbanidad* la engendra la necesidad de expresar una incomodidad. De una forma u otra mis poemas nacen siempre así, como una especie de denuncia; la ciudad me deslumbraba y al mismo tiempo me expulsaba. La fragmentación, la soledad en ese tiempo era muy grande. Y era una soledad involuntaria, lo que la hacía más dolorosa, de ahí la necesidad de escribirla, comprobando la sinergia entre la soledad urbana y la del campo que había descubierto en mi viaje como

1 Gruss, Irene (2010). *Dificultades de la poesía*. Buenos Aires: Ediciones del dock, p. 68.

periodista en la Patagonia. Es extraño, y no creo que sea una cuestión de latitudes pero la poesía urbana pocas veces se expande con la solitaria potencia que tiene la poesía en el paisaje. Así y todo, mi eclecticismo estético me permitió y me permite emocionarme con poemas de raíces muy diversas, siempre que alcancen la poesía (o mejor aún, que la poesía los alcance) serán bienvenidos; llámese poesía rural, poesía urbana, o poesía marciana, da igual, la homogeneidad me cansa, me aburre. Descreo de las escuelas, las camarillas, las carátulas en torno a determinadas poéticas.

Escribí *Décima Luna* para mi hijo recién nacido. Creo que respondió antes que nada al deseo de prolongar la vida en poesía ante la inminencia de la maternidad. Así incluyo poemas del viaje de meses por Europa del este embarazada, del parto y de la décima luna que fue todo lo que devino con el incipiente nacimiento. Una vez más, si bien surgen de una experiencia personal, los poemas no son personales, como ningún poema lo es, ni personal, ni propio. *Ya no soy tu madre, solo la ráfaga*,² dice el último verso del libro. Pienso, que este verso es aplicable asimismo a la relación “autor-poema”: ni madres ni padres, apenas vientito que pasa, sacude, y se va, aunque lo que deja, lo deja para siempre.

Gracias a *Loba de Mar* comprobé una vez más el inmenso poder que la palabra poética podía tener para modificar a las personas. Reúne textos de un período de rupturas, amorosas, parentales y extrañamente sucedieron cambios, por ejemplo, en mis vínculos familiares a partir de la lectura del libro, cuyos poemas irónicamente, no eran para nada condescendientes. El poema núcleo “Lobas de Mar”, es el que le da nombre al libro, y es de los que más quiero, donde transmito la añoranza adolescente, del arrojo y la energía vital metaforizada en las tormentas de mar, en la inmensidad de las olas amantes, en contraposición con el mundo adulto de la orilla, tan material, tan pequeño. Si bien comenzaron como poemas sueltos, lo curioso es que al juntarlos me di cuenta de que el mar estaba de fondo en la gran mayoría de ellos, y recién entonces pude identificar que eran un conjunto, proba-

2 Casiraghi, María (2011). *Décima luna*. Córdoba: Alción Editora, p. 65.

blemente oriundos de otro mar, ancestral, en Sardeña, donde nació mi padre, del que sin duda heredaba la melancolía oceánica. A veces pienso que por sus repentinas mareas y lentas lejanías, por su fuerza elemental y su misterio, el océano se parece a la poesía.

En *Albanegra* el yo empieza a diluirse, estaba cambiando sin proponérmelo, porque lo que hice fue rendirme en cada momento al proceso que atravesaba, a mi propia voz y a sus necesidades. Ahora me urgía mirar más afuera, a los otros, las cosas, los sucesos sociales, la naturaleza. Si me aventurara a definir la tendencia y el tono de mis poemas a lo largo del tiempo percibo que de libro en libro van entrando en un estado más consciente, aunque, quiero creer, sin perder ese fuego irracional que los despierta.

Graciela Maturo en su libro *La mirada del poeta* desarrolla el concepto de ensoñación, al que creo que son afines muchos de mis poemas de *Albanegra*. Citando a Bachelard, Maturo afirma que la poesía “no es un arte de representación sino de ‘transfiguración’ de toda realidad objetiva en función de un encuentro con el ser”.³ Y coincido.

Cóndor, mi último libro editado, nace de una serie de viajes al Cañón del Colca, en Perú, donde pude ver cantidades de cóndores volando a pocos metros, durante horas los observaba casi en estado de trance, y esta experiencia despertó mi deseo de dedicarles todo un libro. Los poemas nacen de observaciones, preguntas y afirmaciones sobre esta criatura mítica y el hombre, que intento expresar en toda su dimensión, incluyendo el perverso Plan Cóndor, América Latina y sus heridas, sublimadas por su magnificencia pero también por su sombra; quizás sea esto, su doble mensaje lo que me atrapó de este animal. La poesía, se me ocurre, como el cóndor, vuela sola sostenida por el aire de todos.

Es sabido que los escritores, y los poetas, suelen volver durante toda su vida, en sus diversos libros, a uno o dos temas que los obsesionan. No me animo a afirmar cuál es la mía, pero cito uno de esos versos donde piso el palito y respondo: “Si la obsesión del mendigo

3 Maturo, Graciela (2008). *La mirada del poeta*. Madrid: Editorial Amargord, p. 27.

es la moneda/ la mía/ es la línea del tiempo/ que más quisiera yo que se vuelva circular".⁴ Estos versos, del poema "La moneda y el tiempo", son un ejemplo de los tantos poemas que he escrito, nacidos de esta disyuntiva existencial.

Cierto, puedo decirlo, mi obsesión principal (tengo muchas) es la fugacidad, la plena consciencia de finitud, la maldición de esa consciencia, a la que paradójicamente bendigo. Alguna vez expresé, en un prólogo a un dossier de poesía cuyo tema era "la poesía y el tiempo", que los poetas, hablemos o no sobre el tiempo, siempre lo estamos desafiando. Cito: "Al escribir poesía nos preguntamos por el tiempo, sufrimos el tiempo, y en realidad lo que hacemos es salir de él, y el total arbitrio sobre esa dimensión, es para el poeta una condición vertebral de la poesía misma. Porque al escribir un poema, no solo perdemos noción de tiempo, también perdemos contacto real con el espacio; cuando escribimos no sólo dejamos de ser, sino que dejamos de estar".⁵

En definitiva, toda poesía nos reafirma en la incertidumbre, escribimos para preguntar, respondemos para seguir preguntando. Con mejores palabras lo dice el poeta Rafael Felipe Oteriño: "Los poetas saben que el silencio, tanto como la soledad, son realidades sonoras [...] lo suyo es una interrogación: preguntando por el mundo es como lo afirman. La fragilidad y la inestabilidad, lo secreto y lo inexpresable, la posibilidad antes que la seguridad, son sus nombres: ese rumor último que guía las pulsaciones de una criatura que se sabe solo humana".⁶

4 Casiraghi, María (2015). *Albanegra*. Córdoba: Alción Editora, p. 62.

5 Casiraghi María (2017). *Revista Boca de Sapo*, N°23. Buenos Aires, Marzo, p. 25.

6 Oteriño, Rafael Felipe (2016). *Una conversación infinita*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ediciones del Dock, p. 37-38.

Vaca de matadero

No me llamen sagrada
vaca de matadero
diosa de la india.

No espíen mi diario íntimo
el de la niñez
el del candado de plata y hojas rosadas.

No me saquen del mar
dejen mi cuerpo ardiendo
entre aguas vivas.

No me juzguen
si olvido a todos cuando viajo.

No me digan puta.

No me escriban cartas de amor
si no conocen mi primera lluvia
la de atrás del muro
la del vecino que nunca me amó.

Ni me llamen mala madre
mala esposa

mala vaca.

No se rían si bailo sordomuda.

(Loba de mar, 2013)

La dama de la escoba

a Silvia Castro

María Reiche dedicó su vida a develar el misterio de las Líneas de Nazca, pasaba temporadas en el desierto barriendo la pampa en busca de las figuras que hoy todos conocemos. Desde entonces se la llama dama de la escoba o dama de la pampa

Dormía sola
bajo las estrellas

hurgaba calendarios perdidos
que brotaban
desde el fondo de la tierra
mujeres y hombres
como tubérculos
recién paridos
desde el útero del polvo
a la superficie arenosa de la existencia.

Cambió su ropa por harapos
cuna de oro
por lecho de paja
con la escoba entre sus manos
lúcida
y vidente
liberó al pasado
del paso del tiempo
desenterró animales y astros gigantescos
en la soledad de su fe.

Fue una incomprendida
tan inhumana
tan escandalosa.

No era de aquí

María
así y todo
se dejó seducir
por la piel de un continente adverso
y barrió
y barrió
hasta el último día.

Ahora es ella
también
un enigma

y una moraleja:

*quien no teme
desentierra el pasado
quien no teme
lo vuelve a enterrar.*

Dicen que en las noches claras
todavía se la ve

y nadie sabe
quién la ha dibujado.

(de *Albanegra*, 2015)

Anotaciones mientras sueño

Cruzo el pastizal
sonámbula
no me quejo ni pido agua
cruzo andando a deshora el mundo
en una orquesta voy
soy el oboe grave y sereno
y atravieso llanuras como almas idas.

Deambulo en la intemperie
y cae de mi una llovizna blanca
como las ropas de un triste
mi túnica es del diablo
él
que canta serenatas
a los balcones del fuego
¡ay qué indigna la fe!
la paz de los hombres,
qué esperanza.

Ya camino lentamente por el prado
es como en los sueños de espigas amarillas

y sonrío
sonrío perdonando
y me perdonan
por fin me perdonan

estoy lista
para irme

pero ya no puedo verme.

En los sueños

el que va a morir

abre los ojos.

(Albanegra, 2015)

II

¿Por qué no siente la amargura del exilio?
haber sido profanado

cambiar de cruz
de alimento
inquebrantable
sigue su rutina
desde el nido
al mar
del mar al basural de los humanos
del basural
al cielo.

Hay que mirarlo
una vida entera
verlo volar
y lavar el hambre de todas las religiones.

Si el confín del cóndor es el cóndor
su cuerpo, en el cielo, es el único límite de dios.

(de Cóndor, 2018)

VI

Si lo miras bien
el cóndor también es subversivo
desobedece la ley de gravedad
invierte los estados del alma
y nunca desaparece.

Siempre está volviendo

sus alas traen espejos
del más allá.

No sabían
los verdugos
que el cóndor no tiene cuerpo
los siglos en el aire

lo han vuelto una visión,
un espectro.

(el que limpia puede curarte)

Por eso tanta saña y tanto miedo.

Los aparecidos
ya saben volar como los cóndores

el infinito
también tiene sus métodos.

(de Cóndor, 2018)

Selección antinatural

A mi jardín lo invadieron las babosas
lenguas que se arrastran de noche,
y en la laja, trazan su dibujo, de animales dobles,
permanentes.
Cada día muere una flor, se deshoja una hoja
las plantas no resisten el ego de la babosa.
Yo, como Dios,
hago justicia
y les dejo pedazos de veneno
trampas de color azul
para que mueran sin saber.
Pero al tiempo regresan,
y pruebo entonces con cerveza
sirvo en las esquinas vasos llenos
donde van las borrachas
a embriagarse por las noches
y dentro de los vasos
se ahogan, de muerte dulce.
Al día siguiente

las flores agradecen.
El jardín recobra sus colores.
El verano vuelve.
Pero al correr de los meses
babosas nuevas, nacen, alegremente.
Ahora intento echándoles sal,
en segundos se reducen a nada
pobrecitas
apenas una huella blanca en la laja
sin el doble de su animal.

Esta vez, la tercera, debe ser la vencida
pienso mientras riego las alegrías del hogar, las azaleas
y veo cómo crecen las acacias, y el limonero se pone de pie;
y hasta los yuyos aplauden
por su renacimiento.

Pero hay un desconsuelo
que subsiste
en los jardines,
en el aire de la primavera.
Se siente cuando sopla el viento
y las hojas se mueven,
recordando.

Alguien debe morir, para que vivas.

Susurra la brisa
en el oído de las flores.

(de *Música griega*, inédito)



JUAN FERNANDO GARCÍA
Isla Bárbara

ISLA BÁRBARA

En medio de un mar atlántico frío y ventoso. Medanales y casas bajas y una intemperie de vegetación resistente. El viento salobre despeina las copas de árboles añejos que miran hacia el sur, vencidos en su estirpe. Puentes de finísima espuma la unen a otras, en un archipiélago amoroso: con la isla del Fuego, al sur (donde moran las pinturas selk-nam de Nini Bernardello); hacia el norte, con las islas de poderoso brillar –rodeada de sauces y frutales– atravesadas por arroyos que se secan cuando la marea baja (allí están Diana Bellessi y Alicia Genovese). Y más al norte aún –aquí el puente se torna invisible–, las cañas donde aún pervive el humo de la chimenea de Juan L. Ortiz y Mastronardi. En noches silenciosas se escucha un rumor que dice en el viento ¡Madariaga! ¡Madariaga!

Juan Fernando García.

Amable poética propia

Laura Estrin

Amable poética propia la de Juan Fernando García.

Una poesía como una propiedad. El poeta gira sobre una propiedad. Propiedad de algunos colores y lugares y años. Una propiedad y una historia. Los poemas tienen sus historias. Y van hacia algún aire o algún amor. Los versos de *Todo* inundan con su paciente y su pequeña memoria y esas frases traen: "Hablabas del amor/ y en su tenacidad/ vibraban/ las palabras/ hacia su última morada: el recuerdo" o giran "sólo para el desencuentro por acontecer" y para "Volar como si del drama de vivir/ hubiera escapatoria" porque siempre le queda "Una música alentando el desamparo".

En la poesía de Juan Fernando García los poemas nacen escritos, los descubrimos al lado nuestro para siempre. Compuestos. Enteros, con clima o atmósfera delicada. No hay dificultad en su factura, no se la siente. El poeta no trabaja, se place en los aires de su cabeza: "Duele y pesa el tiempo aire que en esta calle nos mezcla" (*Sobre el Carapachay*). Y entonces parece que todos sus versos corren como botón a un mismo y claro ojal. Poemas dedicados. Literatura que en su cosido seguro y tenue no tiene muchos contemporáneos. Dos o tres. Cierta narrativa entresacada de los días puede hermanársele, no sé por qué veo en ellos algo cercano a los primeros libros de Uhart, quizá porque en alguno hay: gatos, enredadera y mudanza.

Juan Fernando García deletrea ciertas cosas. Nuestras cosas. Justa propiedad de nombres. La suerte del poeta: hacer un mundo solo con nombres que se vuelven frases. Y las frases van siempre a la vera de historias vividas: "Si pudiera hablar, diría: 'otra vez, la historia de siempre'" (*Todo*) o "Historias hay de a cientos/ y de a miles los frutos que se cuentan" (*Sobre el Carapachay*). Historias propias. En minúsculas, es decir, sin grito pero bien sentidas por vividas. Una poética entera ocurre en cada verso tranquilo, seguro y bien puesto del autor: "No

hay, no puede haber tarea más amarga/ que anhelar la migaja que estalla en el poema/ si nada dice nada cambia/ el proskenio del que en broma ataca/ la inmediata lírica inventada". Y la muy gráfica que completa: "En el muelle/ se piensa una lengua/ que llamamos poética/ con cierto escepticismo". Juan Fernando García dice: "El Carapachay en un texto de Sarmiento" (*Sobre el Carapachay*) mientras tiene un perfecto epígrafe de Marcos Sastre; este último libro sabe bien, "Sabe que la palabra arrecia" para el que escribe.

Algunos de sus delicados poemas se vuelven crónicas, escenas, medallones, retratos. Son la memoria hecha pequeña nota: "Nada he recuperado/ de todos los días que quise evocar./ Simplemente, acordé con mi memoria unos instantes para no perderme" o "¿Qué arenas se escurren por entre los dedos/ de los que dicen/ recordar?" (*La arenita*). El poeta va en su obra de mar a río. De *La arenita*, de Necochea, Claromecó, Dunamar, el recuerdo de allá, al Delta de hoy. Y las flores hacen sus estaciones, del jardín de la abuela que casi no recuerda a las llovidas flores de las islas, porque para él hay que "Escribir sobre lo que en la generalización de un catálogo mezquino llamamos naturaleza" (*Sobre el Carapachay*).

Hay autores como Juan Fernando García que están para deleitarnos, remanso de aguas para encontrarnos a nosotros mismos. Son poéticas precisas, cercanas, sabias de lugares. De la pampa, el viento Sur y los médanos viejos, a Tigre. Y de Tigre a su perro Morón. Si con Sánchez supimos para siempre que *la muerte es la ausencia interminable de perro*, con Juan F. García "viene Morón con su felicidad a cuestras, me ve teclear, leer en la pantalla, hojear los libros que en la mesita de la derecha esperan y posa sus patas en la silla para acercarse a un brazo/ extiende su cuello y quiere darme besos".

Poeta de la mirada ("descubriste que en la mirada puede no haber engaño", *Todo*), de hermosa voz que nombra poetas amigos. *Ávido don* dice, poema dedicado a Claudia Schvartz, libro y poeta que guardan extrema cercanía con García. En *Ramos Generales* escribe: "También, los amigos se cansan de tanto lloriqueo" aunque algo tenue siempre ampara su escritura y el recordado verso de Hugo Savino ("Ausencias, ausencias y ausencias de ausencias"), en el mismo libro, nos sorprenda.

Si Juan Fernando García es un poeta de provincia: “¿podremos rescatar/ de entre tanta urbanidad un tono?/ Lo que se desacomoda/ ya lo sabemos”, y lo sosegado en él domina, algún drama igual se hila abajo: “A veces la piel decanta tempestades” (*Morón*) o “nada es igual aunque parezca” (*Sobre el Carapachay*). *La arenita* ya marcaba una primera distancia, distancia levemente triste, en fotos de infancia, en recuerdos de la siesta idos.

¿Qué hace de sus palabras, de sus versos, un poeta original? ¿Qué hace de estos libros, libros singulares y distintos? ¿Qué hace de estos poemas de Juan Fernando García algo perenne y amable? Que son poemas reales donde hay tono, autor y lugar. Donde una voz de autor recorta una pequeña zona que circunscribe porque ama y conoce. En esta obra hay un poeta con sus cosas. Nada nuevo pero entreperdido en la contemporaneidad. Una poesía que como cantinela propia tiene lugares que hacen hueco y permiten horizonte, escritura. Escritura que flexiona sobre sí porque el que escribe sabe, sabe una verdad pequeña que va poniendo en sus versos. El libro lo dice, no murmura, canta. El libro anota “la mejor hora”. Y en “Fin de fiesta” puede agregar: “aprendí que callar no es mentir” y que “no hay hermetismo” porque “la astucia no está/ de nuestro lado”.

Sus poemas son sus impresiones, en *Esplendores de un viaje* (inédito), anota: “Estas impresiones, para vos: este mi diario/ esta mi frontera... Un diario/ cuaderno de bitácora./ Fotografías. Impresiones, digo...” Libro que se abre en: “Esta mi luz, estos mis poemas”. Si en Juan F. García el *asunto* de la vida se marca sin ditirambo, el recuerdo breve acompaña: hay varias madres, varios primos, el hermano, amigos. Una infancia *allá* y una precisa primera persona de amor puede escribir: “tan Madre/ como esa que cose en la playa” y “esas diferencias sobre las verdades/ de la Historia Familiar”.

Su canto real y amable está todo ya en los geniales nombres de sus libros: *La arenita* (2000), *Todo* (2004), *Ramos generales* (2006), *Morón* (2014) y *Sobre el Carapachay* (2017). Una obra de palabras justas, apenas tensadas *en la punta de sus dedos* –como dice algún poema.

3.

-¿te acordás del verano aquel?
-¿y del faro? ¿y Rondanina
y sus campeonatos de vóley? ¿y Restituto?

Había un artesano
al que llamaban el Profeta.
Veranos de Claromecó:
mis primas jugando al vóley
y yo rodando por la calesita:
la sortija la ofrecía un señor canoso.
Y las casas en la arena
(que ya no existen)
y las expediciones a Dunamar:
el puente de madera, inseguro para mi vértigo:
la legión de parientes busca el descanso
en el lugar más apartado. Nosotros cinco
arremetemos contra todo.

Veranos de Claromecó.
Una cerveza caliente
nos devuelve a la mirada acusadora
de los grandes

somos
chicos.

Tía Hortensia reía
mientras maniobraba el autito chocador.
Soy
chico.

Veranitos. Tristeza en la despedida.
Ellas
atraen en la diferencia y somos
más niños en el ojo paciente

para velar la memoria: los Mascaró
enlazados a la cinta familiar
de los excluidos. Aires de otros años.

Claromecó – Necochea
arenita entre mis dedos...

-¿Te acordás del mar
espumas hacia la templanza?-. Hay
otro flash para la historia

(de *La arenita*, 2000)

Infancias

Y qué será
este latir de alas si no es
la perfecta consonancia del verano
en la ropa.
Gota a gota el surco en tu cara,
la risa y esas gotitas
que se escapan.

La mirada de los padres
duerme la siesta y se construye
en sostenido secreto
en misterio de chicharra
el sexo.

Hay infancias, diferencias:
potreros, hermanos en el arco.
Monte de eucaliptus
para la batalla de un cuerpito
que anhela la tormenta.

Felicidad o despreocupada manera
de salir al ruedo
montado en bicicleta
con asiento banana

Aire tan dulce
el bien y el mal su duende

Son los lunares en la espalda
de un primo en slip rojo
su risa el desconsuelo.

(de Ramos generales, 2006)

Los placeres y los días

Este mediodía de agosto trae
–en el reverso mental
que dejan las clases, las teorías
sobre la escritura–
aromas de una lluvia que niega
su aparición tan anunciada.

Dejo lo que estoy leyendo,
apunto en fotologs familiares
comentarios sobre flores y comidas;
un artista de mi generación alaba
al capitalismo:
esa es su postal desde Miami.

Todo se desvanece en esa bruma:
las razones en el centro
de lo que aquel poema devolviera en sorna.

Un pájaro rompe con su piar lejano
la monocorde insistencia de la maza
sobre la medianera.

*¿Se puede entrar en trance, olvidar el martillazo
interminable?, me pregunto, alejado ya
de toda filosofía.*

Avanzan las nubes,
la vuelta al trabajo.
En el balcón sentados, Morón y yo
reconcentrados en nuestros pequeños universos
de estos placeres y estos mediodías.

(de Morón, 2014)

Escribir en la naturaleza
se vuelve práctica tensa
en sus aires disociados: frente a un río
que recibe las cadencias de agosto.

Tan cruel, predicho en las tormentas
y en las sombras inclinadas
que aseguran el reto de permanecer
en espera de lo apropiado.
Para asegurar su futura maravilla
se exhibe sin flores, aunque con el brillo
lustroso que aguarda septiembre
en sus brotes apagados.

Escribir sobre lo que en la generalización
de un catálogo mezquino llamamos
naturaleza.
Es de la observación

atesorando brillos
atesorando conversaciones
arrancadas como pastitos
en medio de una noche estrellada y fría
entonados, acurrucados en el despliegue
multicolor de unas frazadas.
Es que esta naturaleza, exactamente esta,
viene engarzada a un bambú inclinado
en la orilla de enfrente
y son esas explosiones en el río
al sol del mediodía
son las celebraciones
lo que hermana, lo que en su viento
se hace familiar.

(de *Sobre el Carapachay*, 2017)

Sabe que la palabra arrecia
en sus tormentas, desvela
la lucidez del que esperando espera.
No hay, no puede haber tarea más amarga
que anhelar la migaja que estalla en el poema
si nada dice nada cambia
el proskenio del que en broma ataca
la inmediata lírica inventada.

Que moje y que refresque,
el nudo estelar en que me hundo
Que moje y que refresque
las manos que esparcieron la semilla
Que moje
Que refresque
que día a día

su palabra inicial
surja del lodo del todo
que va a dar a la nada
irremediabilmente. Y más.

(de *Sobre el Carapachay*, 2017)

Agosto en el río

Anclado, atado a esta posición
–ángulo desde donde miro
el muelle destruido
entre los robledales:

punto / corte
brillo en la orilla de enfrente.
Hachazo en la mirada
y cae el árbol que inclinado
fue durmiéndose en el río.

Esa luz en la tarde
–después de la mañana
gris lluviosa–
trae los reflejos que retintinean
en el vaso de vino
tinto. Brindis
por el viento agazapado
y brindis
por los siete cantos sucesivos:
los pájaros llaman
a sus crías, cuando
todo es un escándalo
en el ramaje
porque la tarde
trae a la noche
en la penumbra hueca.

Domingo
más luminoso, imposible.
Así de generoso
agosto.

Y replican zorzales, calandrias
y el aleteo fulgurante
del colibrí en la aljaba.

Duerme su siesta
el enamorado.
Se posa en su frente
la mariposa blanca.
Este domingo
no pedimos más
¡la risa, la risa!
y que el viento nos despeine

¿quién vino a esta orilla
a silbar
su inclemente llanto?

Brotes de agosto. Todo son brotes.
Los jazmines, las hortensias,
el durazno bajo.
Todo son brotes. El alcanforero
y esos azahares rosados
lustrosos del limonero.
Agosto.

El rumor de la lancha
a un kilómetro apenas
y el dorado encallado
en la palmera.

Inaugurales, matutinas
saludan las pavitas
pendulantes desde la rama
del fresno.

(inédito)



MARÍA MASCHERONI

Puente de los pájaros

EL PUENTE DE LOS PÁJAROS

La zona oeste es desértica escarpada de rocas, a medio camino hacia las piedras más altas una casa de piedra sencilla, sólida, con sus aberturas dispuestas según los rumbos mayores de la rosa de los vientos, donde los sonidos son de mar, estrallas, de viento. En el oeste se incuban las palabras dentro del silencio hirviente de la roca.

Un desfiladero profundo separa este y oeste de la isla, una hendidura que se ve caer a pique abrupta hasta un lecho que vuelve a ascender hacia el este en una ladera de igual pendiente y menor altura. El este es frondoso, verde vegetal, de líneas suavizadas por la espesura, en esta zona viven los pájaros y la música.

Cada primavera los pájaros tejen con su arte un largo puente colgante entre el peñasco este y el oeste, que acercará con delicadeza la música a las palabras. Si el encuentro es feliz se enciende la isla toda, incluso hasta el sur donde se oculta la luz.

María Mascheroni: la herida el intervalo

Eugenia Straccali

*Y por encima de tanta destrucción, rudeza y violencia, se sostenía en un pliegue
de la red, temblando pero llena de gracia, la asustada mariposa.
Walter Benjamin, Infancia en Berlín hacia 1900*

*la mariposa se acerca
bate las alas
nos mira
María Mascheroni, Jardín*

La imagen de la mariposa sobrevolando los versos cifra la concepción de la poesía de María Mascheroni, que es un jardín, territorio imaginario para la experiencia poética. “Como los batientes de una puerta, como las alas de una mariposa, la aparición es un movimiento perpetuo de cerramiento, de abertura, de cerramiento otra vez, de reabertura... Es un batir de alas, un *latido*. El ser y el no-ser cogen el ritmo. Debilidad y fuerza del latido. Debilidad: nada se ha conseguido, todo se pierde y debe ser recuperado a cada momento, todo empieza siempre. Fuerza: lo que late o bate –lo que se bate contra, lo que debate con– lo pone todo en movimiento” dice Didi-Huberman en *La imagen mariposa*. La escritura de Mascheroni tiende hacia un límite que no clausura sino que es el lugar mismo de una suspensión, una indecisión, una ruptura y un intervalo, del advenimiento del sentido que, precisamente porque es intermitente y discontinuo, es inapropiable por parte del sujeto. Para la autora la experiencia del poema (de su escritura tanto como de su lectura) no es tanto la recreación de un “jardín interior” como un “salir al afuera” del jardín, de sí misma, conjugado con un peligro o con un riesgo, una travesía hacia un espacio sin interioridad. A partir de esta relación con lo imposible, con la interrupción y el intervalo, con la presencia desnuda pero inaccesible del poema, resuenan las preguntas: ¿qué experiencia es la de la poe-

sía? ¿Dónde encontrarla? Y junto a ellas, interrogantes conexos: ¿qué es un poema? ¿Cómo leerlo, abordarlo, recibirlo? El uso del nosotros es un recurso en el que se articulan enunciaciones múltiples, identidades transitorias, frágiles y precarias como la existencia de la mariposa y del sentido en el poema: “sí todavía haríamos un jardín/ el plural se originó en el vuelo de su cuerpo/ había sol no siempre la tristeza se celebra con la lluvia/ había sol y nos inclinaríamos/ a rozar con los dedos su nuevo territorio”.

En su caso, la creación poética se realiza en tres actos: 1) el descubrimiento y revelación de lo alegórico en las ruinas de la lengua; 2) la reconstrucción de los fragmentos, haciendo una tarea de técnico, “poetizando” los desprendimientos, es decir llevándolos del no-ser a un nuevo y fugitivo ser; y 3) la escucha de lo que acontece en lo intersticial, en el espacio vacío. El primer movimiento conlleva una concepción visual-deconstructiva del lenguaje, de lo real y de la representación. La aparición del poema supone el estallido de la centralidad del argumento, del relato en la Modernidad. La imagen es la de la explosión: las esquirlas, las astillas, las chispas y los residuos diseminados en el espacio arman una serie nueva ante el ojo del que observa. Luego del escandaloso desmembramiento del sentido hegemónico, la poeta registra, en una visión instantánea, que la gramática se ha vuelto insignificante y la mimesis imposible. Porque es lo real lo que se desplaza y se resiste a ser reflejado: no hay realidad. La poesía, en su dispersión esencial, tiene la capacidad de presentar el mundo en su desintegración. La poética de Mascheroni es disruptiva, se dirige en primera instancia contra un régimen escópico dominante o totalizador, contra el perspectivismo cartesiano, y contra las variantes del ocularcentrismo filosófico y estético. El sujeto lírico sospecha de la vista ampliamente compartida, desconfía de los campos y parámetros de visión de la Modernidad; su mirada en cambio proyecta, a partir de los escombros después del acto de demolición, un nuevo orden visual; por lo tanto el poema no es un desvío de la normativa gramatical sino su subversión temporal y espacial que rompe con las posturas ocular-céntricas.

El segundo movimiento es tarea de orfebre, cincelado de lo pequeño. Mascheroni configura a partir de distintos poemas una única escritura poética; para ello recurre al procedimiento del corte sintagmático imprevisto, también a las distancias e intervalos entre palabras, versos y poemas. Configura así ese poema que se extiende en la página desafiando los límites de la hoja y quebrando las expectativas de lectura de un poema unitario (no hay títulos, no hay mayúsculas, no respeta los espacios de tabulado horizontal ni vertical). En estos espacios entre palabras se van plegando los hilos sutiles como una tela de araña invisible, trayecto arácnido del sentido ante el cual, como señala Fernand Deligny, “el ser consciente de ser queda estupefacto y, hay que decirlo, bastante indigente”. Lo arácnido no tiene que ver con el ser consciente, enteramente tramado, parece, de sexo y de lenguaje. Y su red, tejida a partir de un leve hilo que se encuentra azarosamente con una rama, es un “bosquejo inacabado” cuyo único soporte es “la brecha, la falla” (¿lo real?) que vela y devela a un tiempo.

El tercer movimiento deviene de los actos anteriores y tiene que ver con lo que acontece en lo intersticial, en el espacio vacío, donde aparece la escucha del poeta: “en el horno los oídos amarrados mientras/ afuera pájaros confundidos gritan en la noche”. Tiene que ver con el ritmo, con la vibración, grito o música, porque hay una herida en el cuerpo de la lengua, una desgarradura que se filtra por ese tejido roto. Como dice Derrida, no hay poema que no se abra como una herida: “es porque él la guía/ invariable/ hacia la herida de ella”. Por las interrupciones también circula el flujo de sentido, como un hálito que se filtra entre las pausas versales, en el espacio entre las cuerdas vocales: es la propia respiración del poema, que no es humana, es lírica y proviene del interior de las palabras antes de la articulación lingüística. La temporalidad del suceder, de lo discontinuo es entonces también sonora, su pulso y su intensidad no responden solamente a la instancia de la letra. Los intervalos, así, son espacios necesarios para que se produzca la vibración, y por lo tanto son vías de acceso al acontecimiento poético: “la mariposa liba en la herida/ los rasgos indelebles/ de él en ella”. Y como señala Chantall Maillard, esa respiración es el otro, el que dicta, el que exhala. “El otro que somos todos bajo las hojas de acanto.

El saber no sabido por el mí, solo adivinado, y en la traza reconocido";
el otro que Maillard encuentra en la baba de caracol, y Mascheroni en
el tejido de la araña, en el aleteo de la mariposa.

sí todavía haríamos un jardín
el plural se originó en el vuelo de su cuerpo
había sol no siempre la tristeza se celebra con la lluvia
había sol y nos inclinaríamos
a rozar con los dedos su nuevo territorio

*

se ahoga con las flores y las fechas
el cuerpo de ella quiere tocar sus manos
y sólo llega hasta el jardín

*

este jardín está vivo
de sus letras
de la caída de los sueños de ella

no había latido suficiente?

*

la sombra del jardín permite la rosa china
las hojas carnosas
y un frío por instantes
en el temblor de ella

*

el jardín es otro si ella no lo mira

la presente se prepara
abre un pétalo más
levanta las hojas hacia la altura del iris de ella
donde él aún le pregunta
cómo se concilia el sueño

el jardinero tiene su jardín
pero allí no hay niños

mira como un futuro posible
el dolor de ella
mientras su brazo se dobla sobre la pala
y su pie la hunde

hay un niño allí?

ella se acerca y nos movemos con cuidado
algo parece a punto de no estar
el presagio pone en guardia los cuerpos

*las flores cantan por la noche
cómo se concilia el sueño
cómo se concilia el sueño*

*

hoy el jardín no es visible
hay bruma en el lugar de la memoria
y un niño corriendo hacia ella

hay un niño corriendo hacia ella

*

mañana pertenece a la lengua perdida

la tregua se apropia del jardín
y desdibuja su muerte

el capullo guarda un desierto
colmado de niños que la llaman

adónde ir?

de todos modos, cada dos por tres, cada tanto
caerá un pichón de alas recientes a mi paso
devorado por la vigilia absorta del mundo

*

es como no haber aprendido nada
encolumnados de este modo en las desapariciones
violentos y vedados vástagos crecen por doquier
dejan su semilla aún entre las piedras y la arena
y cómo tratar tanta insolencia y bravura

es la narración que no termina
sin maestros en esta historia de hijos cansados

sólo un pequeñísimo pájaro en lugar del paso próximo
extinto cantando para sí
como los nuestros

*

a pesar de todos los esfuerzos esto se termina por sequía y
decisión
los cascos avanzan sin descanso en dirección contraria a los
acontecimientos
al compás del río que pasa llevando lo matado
-que no es morir lo que ellos hacen con los nuestros-
con los dedos en pinza intento atrapar lo que el agua se lleva
tan fácil
llegan a la orilla las cicatrices mudas
y allí nos recostamos

hasta que algo algo encaje por favor

*

llegados aquí
dijimos: bueno, ¿cómo hemos llegado?

separado roto a más no poder
pero no no fue eso

aquí
¿cómo hemos llegado?

la cabeza inflamada atestada
corroída de tumor y comentarios

aquí estás otra vez
yo he bebido también de esa copa
y no estaremos preparados

y ahora que sé cómo viene
ahora que no sabemos más
-eso es vivir, contiene las partidas-
dime ¿cómo hemos llegado?
ahora que sé ¿qué más?

*

ser hijo y ser rama
la pata que todos conocemos

y no es morir la circunfleja progresión al infinito
la cuestión es que una arteria se desgasta alegremente
mientras hablamos pausados
y sólo estamos algo más lejos de casa

*

dicen más tarde que sueño y polvareda son una misma cosa
y que entre rendijas y pretextos
regresan los pájaros a poner sus nidos
borrado el pico por la voracidad del invierno
y nosotros en tanto
aprendiendo de la vida que zozobra

-¿como antes? por zarpar por florecer-

y eso se parecía al amor
se parecía
un hogar desahogado en medio de las olas
y dicen dicen
-sin nichos por favor-
que pueden verse cientos miles de patas encogidas y de
espaldas
surcar cada día la mañana
que esto es así
y lo que dicen sí nos pertenece

después escuchamos otras cosas que no paramos de olvidar
mientras cedemos la parte del cuerpo que se pliega
a todos los fracasos
-así es morir repite la voz-
ahora
dirán que todo lo dicho
podría haberse evitado si no fuera porque el hombre
volvía y volvía a partir cada dos por tres cada tanto

*

la cosa le llega a uno como caída del cielo y se tiene siempre
presente el peligro
no voy a resumir
veo carreteras saludando nuestra pequeña desgracia como a un
comienzo
y dejo a los tiempos seguir su curso, animados
permanezco en esta página convertida en camposanto en
cuna
y de pronto ya no importa y canto una alabanza en voz bajita
olvido el orden de los nacimientos me descalzo y otra vez
miramos a los ojos
y preparamos el vino
y empezamos la fiesta como pichones acosados de esperanza

*

no sé cómo los depredadores se olvidaron en la cima
un error de mecanismo suspende en picada el descenso

razón congelada en las alturas
mientras debajo
perplejo continúa el crecimiento de las respiraciones y los
juicios

-dicen que las aves se revuelcan en las tormentas
las plumas enterradas en el aire polvoso-

así fuimos despreciados elegidos para no morir durante dos
inviernos
una manera lentísima de volverse presa y alimento

ahora hoy
veo un búho de vuelo roto e incompleto
la cara vuelta hacia adentro
y sé que pedía un águila un halcón
un inaplazable vuelo que surque para siempre
esta empeñosa tarde en que sigo recordando

lo que apacigua
los animales apacentados en su manera de quedarse
la riqueza de no comprender
¿será cierto que caemos mientras las crías son tomadas
entre las fauces y los picos y alzan vuelo?

pero no dejamos el cuerpo al raso al rocío
quise que formara parte de los animales y la tierra
y esto no implica que no participara del águila
sobrevuelo de las cosas que se han desprendido
y no se corroen

desde esa altura, lo supimos, al ras del mundo presenciando
el desembarco de los hijos abatidos y nuevos
el momento en que erguidos, uno a uno, miramos hacia abajo

después ahora los desórdenes son otros
supimos conseguir cazuelas y retazos cada día para el engorde de los
nuestros
pocas razones se hicieron necesarias

bastó y basta negociar la calma con los amarillos copiosos del
tilo
la mirada infinita de un perro por las tardes -casi así veían los
ojos-
y agitar las caderas cada tanto entre el ganado

*

el sol vuelve a ponerse sobre las inteligencias

otra vez es verano
y avanzamos hacia el producto numeroso de la tierra

¿significa eso algo?
desasosegado ante la gota que va a desprenderse
pronta colisión del agua con el agua entre los racimos
un hombre deja repentinamente su oficio
agarra al niño y al morral
veo sus ojos vaciados de historia desconocer el puño en alto
no va a detenerse pienso en el río
no va a detenerse

corre todavía
el chico en la gallina degollada
sus manos le piden exterminio y no acierta a detenerlas
hasta el séptimo golpe en el riñón recién llegado

corre otra vez
cree que el padre lo mira
cree que va a quererlo
la violencia cada vez le revuelca las tripas
cacarea entre sus manos hasta que su sexo se levanta
misil que lo lleva desalmado por los corredores vacíos
a campo traviesa
entre las zanjas
buscando un dios

la tristeza de los primeros días persuadió con facilidad a las
acacias,
a las gargantas fatigadas y cada tarde
la conversación inadvertidamente
halló sus fuentes en aguas lánguidas y claveles del aire
gentilezas materiales a modo de recuerdos

allí se encuentran las amigas
en el muro de las palabras y la idea del amor
algo inquietas incrédulas de madurez

preguntan por la mañana en los espejos cómo es
cómo estoy aquí
en este rostro que me mira con edad

ríen y raspan la superficie de los comentarios

desfilan con alegría bien intencionada por las habitaciones
 espaciosas
como si hubiera bien o cercanía

mientras una necesidad terrible mal trazada se hunde
subrepticia en la zona que no se siembra
y produce pequeños desórdenes en sus tocados
pensamientos de aire confuso

arraigo a los claveles

entender cómo se cruza en día y segundo exacto la piedra con
 el ojo
para exiliarse luego en el rocío sobre el pasto
piedra arrojada desde un abra lejanísima del aire
rosa de los vientos
su corazón
imán de medio cielo medio día

*

quebracho pino virará virapitá
las ramas refuerzan la línea sobre la luz que desde ahora llama-
rán *crepúsculo*
más tarde sólo *oscuridad* o *antes que la noche*
madera hacha madera
por fin ya incrédulos dirán
 noche profunda cerrada

los árboles retuercen la luz hasta sus ojos
hasta que la línea negra fuga del color
y separa al hijo de las visiones terrestres

*

trinos troncos y piedras el 26 de diciembre
el cielo viró a un lila claro, líneas desnudas oscurecen la trama
de esta historia
entre las hojas mojadas sobre los muros compactos

¿hay alguien allí afuera?

*

pena
preces
plomo descenden sobre nosotros

*

caminamos
él y yo
sobre las sombras que hacen franjas oscuras a la tierra
estrellada
debajo de la vía láctea
me recuesto en esa noche cerrada que su ancho pecho ofrece
como un desorden
si el cielo
su luz

se torna más oscura el negro delineado de las ramas se suaviza
quiere adentrarse en la noche

*en la noche descansan las formas inestables dice
se cierra el ojo que ve*

la mujer mira hipnotizada con la boca abierta cómo la corriente
sacude y se apodera del cuerpo pequeño
no hay abrazo
para apagar el convulsivo terror

si sobrevive a esto será fuerte
piensa una voz en la cabeza de más años
sabe que si se queda inmóvil contenido el respiro
puede salvarse puede que no la vean
escondida en las llamas del polaco exterminio
bocanadas de aire
para que la niña respire
la quietud como un disfraz

así la hija recibe su herencia sin cedazo
aluvión que pone las cosas en su nombre
la mujer mayor no va a arrodillarse
ni para respirar
ni para pedir a dios
que a su hija llegue la calma

no sabe
cómo sacar la ternura de la estepa
cómo olvidar por un momento al verdugo
que de ahora en más
se enseñoorea en la pequeña cabeza infectada de infinito

a bella vejez

hoy tengo un buen día dice
y mira las flores con la punta de los dedos
se cerciora
día a día se cuentan ahora los días de su vida
roza las flores
decide recomenzar con las orquídeas
mientras me cuenta
un interruptor celeste ordena como puede
la partitura inicial de la mañana

olvida que sus ojos no
-la mano o incluso mi relato verán más-
y la escena de pétalos carnosos desata la visión
 milagro otra vez entre las ramas negras
 detrás de las ramas negras

mi madre tiene hoy un buen día
ochenta y tres años
y un hilo de colores variados
con el que enhebra diaria y delicadamente
su coronilla a los instantes
 - alegría de cada siesta en el relámpago-
si dios quiere

yo sólo atino a declinar mi infancia
y alzo las flores ante ella con alegría
como si el abrigo no acabara nunca

[Texto construido a partir de fragmentos de *Jardín* (2001), *El cansancio de los hijos* (2011) e inéditos].



ELEONORA FINKELSTEIN

Isla de Las Lunas o El Iglú

ISLA DE LAS LUNAS O EL IGLÚ. UN BUEN LUGAR DONDE ESCONDERSE

Superficie blanca casi ininterrumpida, el aire es azul puro e inmóvil. Solo se agita el mar, pero alrededor, que es allá afuera. Algunos tratan de llegar en barco pero es un puerto difícil. Tengo dos lunas y ningún sol: una resplandece sobre un negro sólido y es capaz de levantarme del suelo. La otra es un fantasma apenas amarillo sobre grises, emite un calorcito pálido y perfecto. Cerca de la orilla está el faro: su luz intermitente hace señales que no siempre se toman en cuenta. Dicen que arriba, en la cúpula, lo que brilla es un corazón que late. No lo sé. Pero acá, en el refugio donde vivo, el hada de mis cuentos hace lo suyo entre circunvalaciones. Yo siempre me detengo a mirar el techo que, aunque no lo crean, es un cielo, un espejo, una pared y, sobre todo, el hueso blanco y cóncavo de mi propio cráneo visto desde adentro: El Iglú.

Una representación fugitiva

Irene Jones

Leer la poesía de Eleonora Finkelstein equivale a situarnos en la ambigua ontología de la voz. Ontología o más bien topología porque, como afirma Mladen Dolar, la voz es ese espacio “entre dos” situado precisamente en una curiosa intersección: entre el Yo y el Otro, entre el cuerpo y el lenguaje, que no es sino una falta en ambos. En esa falta común, la voz es una pura enunciación, un fluir doble que no se puede definir en ninguno de los dos espacios ¿De dónde viene esa voz en los poemas de Eleonora? “La vocación viene *de* mí y sin embargo *sobre* mí”, dice Heidegger en *Ser y Tiempo* (1927); viene de la exterioridad (con toda la ambigüedad que se le ha dado al término), una exterioridad compartida o una interioridad expropiada, aquello dentro de uno de lo cual uno no puede apropiarse; el aullido –como el que profiriera Ginsberg en 1955–, descompuesto, desafinado, inarmónico, *inhóspito*. La voz en los poemas de Finkelstein es pura alteridad y pura enunciación, actualización que hace sentidos provisorios: una representación en fuga. Es una voz que le cabe a un sujeto incierto y exploratorio, en devenir, construido deliberadamente a partir de su inseguridad existencial: “No sé. No estoy segura [...] Pero tampoco estoy segura [...] Creo. / Pero no sé y me horroriza [...] ¿Lo vemos no lo vemos? No sé. / No estoy segura”, dice en “Todo el resto”, un poema construido deliberadamente a partir del avance y retroceso, la duda, la pregunta, y cuyo sujeto no está en plena posesión de su voz sino que es atravesado por ella: “Acaso hacer callar / el silencio que nos rodea / Acaso perder la compostura y gritar”. En las siguientes páginas, veremos de qué manera este sujeto exploratorio construye la superficie textual y topológica de su territorio discursivo a partir del lenguaje y la voz como instrumentos que no le pertenecen, y mediante procedimientos tales como la nominación de objetos para la construcción de ese territorio, y la repetición como subversión del tiempo cronoló-

gico. El resultado podrá ser acaso una poética de la transformación, una representación fugitiva del espacio poético.

Wild wild side

Engañosamente concreta, la palabra *wilderness* es un sustantivo que actúa como adjetivo. En su *Dictionary of the English Language* (1755), Samuel Johnson la define como “desierto, tracto de soledad y barbarie”. Esta definición permaneció por muchos años asociada a los espacios rurales desiertos, con presencia de animales salvajes, amorales, y hasta no-humanos (como el mar o el espacio exterior); el *wilderness* fue el “más allá” de la frontera del Oeste en la América de mil ochocientos. Con el nacimiento de la metrópolis del siglo XX, y la supuesta clausura de la divisoria, la noción se traslada al interior, convertida en lugar común por su asociación a la ciudad como hormiguero, al tráfico, los barrios suburbanos y la “degeneración cultural”. Sin embargo, históricamente, la idea de tierras salvajes más allá de la frontera ha despertado en la imaginación literaria un conjunto de imágenes, presupuestos y mitos.

Desde el punto de vista de su representación, la poesía de Finkelstein tiende un corpus interesante que se repliega a esta tradición: la geografía estadounidense, México, la generación *Beat*, los viajes, el suburbio, la decrepitud y la suciedad, entre otros motivos. Una y otra vez presenta personajes que se encuentran aturcidos por los binomios este/oeste, cristianismo/paganismo, civilización/*wilderness* y donde –una y otra vez– estos buscarán liberarse. Porque, más que demandas restrictivas, el *wilderness* ofrece la posibilidad de libertad individual por fuera de las exigencias de pertenecer a un marco de comportamiento social: “Enanos de yeso y toda esa porquería / de «somos una familia feliz»” (“Héroes de todo tipo”). Nuevos hombres y mujeres en el jardín del Edén, los personajes de Finkelstein traspasan la frontera en busca de la *promise land* de las castas disidentes, los monstruos, los negros, los caídos de los mapas: “*There, in the other side*, quizás se pueda / estar muer-

to y vivo al mismo tiempo. / Ser humanos y jóvenes y voladores y pasar / al otro lado, donde está el Reino de los Cielos, / donde viven nuestros ángeles semidesnudos, Jim" ("Break on through -Héroes y villanos from the other side-"). La presencia del rock setentista estadounidense y un epígrafe que funciona a modo de manifiesto estético, provocan en el poema un efecto caleidoscópico. Si al principio la frontera era un medio demasiado rudo para el hombre (este debe aceptar las condiciones que el medio le impone si no quiere perecer), los personajes de Eleonora Finkelstein son especímenes sobreadaptados y nómades que saben ofrecer resistencia para preservar su individualismo.

"Hey, babe, / Take a walk on the wild side", dice Lou Reed en la canción homónima, al tiempo que describe escenas sexuales veladas con distintos personajes de la Factory, antiguo estudio de Andy Warhol en Nueva York. Prostitutas, chaperos, transexuales y adictos son traídos a la visión mediática desde ese *other side*, al tiempo que invitan al espectador –que quiera aventurarse en esta experiencia– a que atravesase él mismo la frontera (tanto topográfica como existencial) hacia el *wild side*: lo salvaje, lo no civilizado pero también lo lujurioso y lascivo –otra de las acepciones del término. Al contrario de lo que podría ocurrir en otros países, en Estados Unidos la palabra frontera casi no se usa para indicar los límites de la nación; se la considera siempre interna y no como el filo de la soberanía, no es una línea que no se debe cruzar, sino un área que invita a entrar, y en vez de tener una sola dimensión, tiene varias. En los poemas de Finkelstein, esa frontera es transitoria y temporal: "Cada quien de su lado, en el mismo lugar. / Porque el paisaje había cambiado pero el paraíso / era la misma idea recurrente" afirma en "La fundición", uno de los poemas elegidos para esta antología. Y luego: "Andábamos casi en el aire, inestables / por unas escaleras de fierro, unos andamios". Como sostuvo Bruno Crisorio –cuando conversábamos sobre el carácter precario y exploratorio del sujeto en los poemas–, sólo la poesía, la literatura, y en muy contados casos la filosofía, pueden vivir en la frontera que impide o vuelve porosa toda distinción: entre la verdad y la mentira, entre la imaginación y el recuerdo, entre el decoro y la obscenidad, entre lo sagrado y lo profano, entre la vida y la muerte.

Poética de la transfiguración

Cartógrafa del margen, la mirada poética busca representar las regiones excluidas del mapa, zonas veladas que la subjetividad burguesa de la buena conciencia no desea percibir. Esta exploración del espacio no podría existir sino por medio de una nominación constante de los objetos a su paso –cotidianos, íntimos o telúricos– que sirven de referencia a los puntos espaciales: “una silla y una mesa, / un vaso roto, / el marco de una cama, / el mango de un cuchillo, / la hoja del cuchillo. / ¿Te llegará al corazón? / Mucho papel, tinta. / Chatarra de la mejor, / filos de porquería. Rosas” (“Buscar en la basura”). Naturalismo urbano o *flânerie*, el yo-lírico construye nombrando la superficie textual de la cosmópolis en ruinas. Más tarde, este ejercicio generará un repliegue sobre sí, transformando las cosas antes nombradas en nuevos objetos que llaman la atención. Todo se transforma porque la palabra lo habilita. ¿O será esta la causa primera de su transformación?: “Las calles huelen mal por estos rumbos, los niños achinan sus ojos / por una condición sólida del viento, / y todas las puertas son extrañas representaciones de otro lado” (“Postales”). Poeta trashumante y nominadora; en cada designación se proyecta su doble fantasmal: la ciudad que observábamos ahora tiene un tinte grotesco y desquiciado –el tiempo de su nominación la ha transfigurado– y cada nombre se torna condición necesaria para una nueva visión. Poesía como un desahogo a la vida de los autómatas, los zombies, los que no perciben nada: “Hay cielos diferentes a estos cielos, pobres cielos callados, / hoy hasta los pájaros escriben en el aire” (“Permanencia”). El poema se convierte así en un juego de doble visión: entre la mirada y el nombre, entre un sistema de valores considerado “normal” y una mirada extrañada de seres ajenos y que, por lo tanto, lo juzgan de otro modo. Se despliegan así dos mundos, dos miradas, dos grupos de información: lo conocido y la novedad, lo *normal* y lo grotesco, donde el efecto de perspectiva está ligado *ab initio* al lenguaje, que todo lo transforma, ofreciendo una vez más lo conocido a través de una nueva luz reveladora, que produce distanciamiento y desorientación. De esta forma,

los poemas se revelan como una poderosa pero ambivalente fuente de observación y crítica, con la capacidad de ordenar o subvertir las concepciones de sus lectores: “el poema es un arma de fuego, / el amor es el tiro de gracia. / Pero no lo olvides: miento” (“Efectos especiales”).

Tiempo y repetición

¿Qué palabra no es “en el tiempo”? ¿Qué palabra, en la poesía, no se define con su temporalidad? La poesía de Finkelstein tiene como tema al tiempo; no porque se lo tematice adrede ni porque se lo tome en calidad de referente, sino porque la experiencia de la temporalidad es fundamental para la experiencia de la poesía, y de una forma u otra siempre remite a ella: ¿cómo se vive esta experiencia?, ¿cuál es la búsqueda estética que hace el yo para poetizarla? La temporalidad está presente en la forma mediante un sistema de cortes, pausas versales y repeticiones que constituyen nuevos núcleos de sentido más allá de la semántica. El ritmo, como lo definiría Brik, es una alternancia regular de sílabas que –cualquiera sea la naturaleza de lo que alterna– testimonia el paso del tiempo: “No quiero escapar ni quiero quedarme, / Si al menos pudiera mostrar - que se me viera / el estómago vacío - el cansancio / el estómago vacío - el sudor / el estómago vacío - la tierra ardiendo. / Esa es la vida, creo” (“Colla”). En virtud de esto, la designación compulsiva de los objetos que constituyen la cartografía urbana participará del armado de un sistema de consonancias: son los objetos una huella del ritmo, del paso del tiempo, datos que sirven para juzgarlo. No son ellos el movimiento sino el resultado del mismo; meros indicios que existen, únicos, en cada nueva repetición: “¿Notaste que siempre, / siempre hay un río a mano / y un lugar donde sentarse / en las ciudades a las que volvemos?” (“Tiempo real”). De esta forma, así como el tiempo es abstracto y se corresponde con el movimiento del poema, los objetos son sus huellas, indicios materiales mensurables de la multiplicidad: “Otra vez sentada aquí / frente al milagro del futuro, / donde el paisaje es otro en un instante y un segundo sol acei-

ta el cielo" ("Noción del tiempo"). Tiempo y objetos se revelan tema y asunto de la poesía de Finkelsetein, juntos conforman una mónada de sentido para entrar en el laberinto de la memoria, esas experiencias pasadas a las que ya no podemos volver sino por medio de los rastros de los objetos: "Qué tanta pureza / en los registros básicos / de esta memoria. / Qué tanta memoria / en las formas que se dejan ver para que las nombremos" ("Efectos especiales"). Tiempo y memoria trastocan así el orden teleológico hacia la construcción de una cartografía alternativa, el *wilderness* urbano más allá de los márgenes.

Efectos especiales

Qué tanta pureza
en los registros básicos
de esta memoria.
Qué tanta memoria
en las formas que se dejan ver
para que las nombremos.
Vacías así como están,
vacías como guantes vacíos
navegando sobre el tiempo pleno.
Ese mismo tiempo, que ahora
ni siquiera existe.

Resulta ridículo, obsesionado de sí mismo:
Que alguien me explique a los disueltos
a los voladores, a los desintegrados.
Que alguien, cualquiera, me saque a bailar
y me hable al oído
y me haga entender que todo
tiene su precio.

Y ya que dije “tiempo” y “memoria” y “vacío”,
pasen y vean
lo que se proyecta en el techo
mientras intento dormir:
el bosque está en flor y la perra
amada, muerta.
Si ahora digo “amor” y “muerte”
en cualquiera de sus formas permitidas
(que en paz descansen),
seguro que se te hace un nudo en la garganta.
Pero no lo olvides: miento.

Atención, veamos lo que dice ahora
(ya que seguimos acá,
ya que seguimos mirando el techo).

Es algo duro como un hueso:
el poema es un arma de fuego,
el amor es el tiro de gracia.
Pero no lo olvides: miento.

(de *Grandes inventos*, 2017)

Colla

Más de una vez estuve sentada
sobre estas cajas de cartón
con los libros de siempre.
Ahora, sin embargo, tengo
otras cosas también aquí dentro.
Más o menos útiles. Quién sabe.

Estoy en el medio
(creo que en el centro mismo)
de una ciudad cordillerana.
Seguro me equivoco.

Quiero un lugar donde dormir,
un lugar donde bañarme y comer.
Voy a salir con las manos en los bolsillos
para conseguirme algún alivio.

Pero se está bien sobre estas cajas.
Se está bien
(un lugar donde dormir,
donde bañarse y comer).

Mejor voy a esperar un poco.
Voy a bajar la cabeza y voy
a mirarme los pies.
Menos que nunca parecen mis pies,
tan sucios bajo este sol fanático.

Voy a esperar otro poco.
Ahora que soy de piedra y
tengo polvo entre los dientes,
estoy segura de que me veo bien
(demasiado vieja o demasiado joven)
sentada aquí,
sobre las cajas de siempre.

No quiero escapar ni quiero quedarme,
Si al menos pudiera mostrar / que se me viera
el estómago vacío / el cansancio
el estómago vacío / el sudor
el estómago vacío / la tierra ardiendo.
Esa es la vida, creo.
Si se prolonga
en cualquier momento me crecerá una pollera
y me pondré a vender estos limones.

(de *Delitos menores*, 2004)

Postales

Las calles huelen mal por estos rumbos,
los niños achinan sus ojos
por una condición sólida del viento,
y todas las puertas son extrañas
representaciones de otro lado.

Idéntica al polvo es tu mirada,
vuela, se esparce y penetra
en muros e intersticios,
rueda por el adoquinado y se suspende
en los senderos de luces fijas
que acuchillan el cielo de la ciudad.

Este sitio no te quiere bien,

te arroja sus orines a la cara.
Los mendigos reclaman sus monedas,
te llaman y ríen cuando aprenden
a decir tu nombre, te empujan
y te obligan a correr
en la cadencia espesa de los sueños,
correr lento, cada vez más lento,
lento hasta la fotografía.

(de *Delitos menores*, 2004)

La fundición

Era lo que quedaba de una antigua industria
que se recortaba bien negra
contra un cielo negro de menor intensidad.
Ya estábamos en México: había que ver
a la muerte de cerca, metérsela en la boca.
Dulces calaveritas y te lo digo todo.
Salvo por eso, podría haber sido
cualquier sitio después de los 90.

Ahí estábamos nosotros, uno por uno,
descorazonados, un poco cínicos,
especialistas en toda clase de vestigios.
Parecía terrible, pero no era del todo real.
El eterno desaliento de los trabajadores
ennegrecía los muros y la silicosis
hacía rato que había consumido los pulmones.

La historia sorda y engrasada, la enfermedad
se acodaba entre nosotros y bebía.
Extrañamente, eso nos ponía más felices:
comadres y compadres, densos y desencarnados,
de a ratos melancólicos, de a ratos
lanzando risotadas de borracho.

Sí, era la vieja esperanza de fondo para todos:
fantasmas de carne, fantasmas a secas.
Cada quien de su lado, en el mismo lugar.
Porque el paisaje había cambiado pero el paraíso
era la misma idea recurrente.

Andábamos casi en el aire, inestables
por unas escaleras de fierro, unos andamios.
Mirábamos la fiesta desde arriba,
algo cultural, lo de costumbre: muchas caras
y música y alcohol y algunas drogas.
Solo se trataba de pisar con cuidado
sobre los peligros de siempre.
Pero nos seguían unas mujeres, unos niños,
unos hombres demacrados.
No éramos tan diferentes de ellos,
excepto por lo inestables.
–Aquí tienes algo para equilibrarte, güera
–me ofreció uno–, por si das un paso en falso.
Acepté, nadie quiere ser un chingado aguafiestas:
–¿Crees que de verdad pueda equilibrarme
entre los vivos y los muertos,
entre lo que fueron y lo que somos ahora?
–No, claro que no –dijo–.
Está mal formulada la pregunta.

Ah, mis amigos de corazón implacable,
y todo ese rollo de la eternidad perdida.

(de *Grandes inventos*, 2017)

Break on through –héroes y villanos from the other side–

*If the doors of perception were cleansed
everything would appear to man as it is, infinite.
For man has closed himself up,
till he sees all things thro' narrow chinks of his cavern.*
William Blake

No se trata de Blake, Jim
sino de cómo llegamos a Blake
filtrados por tus visiones de USA,
tan amada, tan mal llamada América.
Sinécdoque de los pequeños héroes familiares,
amos de nuestras vidas del más allá: el rock, esa poesía,
la tele en blanco y negro de la primera infancia, las movies.
Nosotros, nacidos después de los 60,
atravesando demasiado tarde las playas de California
donde había que brillar y brillar
porque la luz te derrotaba los ojos.

There, in the other side, quizás se pueda
estar muerto y vivo al mismo tiempo.
Ser humanos y jóvenes y voladores y pasar
al otro lado, donde está el Reino de los Cielos,
donde viven nuestros ángeles semidesnudos, Jim,
donde se engendran también esos demonios obesos,
perfectos villanos de Ciudad Gótica,
you know what I mean...

Un poco de esto, algo de aquello.
Impuros de la impureza misma, somos.
Mixtos, de carne y hueso y deseo. Negros
del Más Allá. Eso somos.
Tus pesadillas ya están aquí, Waspy,
cold white brother riding our blood,
pero no somos tus pesadillas.

Somos los Negros del Más Allá, dije.
Trepamos, atravesamos, desmoronamos a cada paso
los muros que te quitan el sueño.

Hagamos un trato: quédate con Disney y Las Vegas y
Atlantic City.

Quédate con Washington, por algún tiempo.
Déjanos Frisco y Nueva York y la 66 de principio a fin,
por Jack y porque nos lleva encaminados.
Quédate con tus putas y tu peluquero
(a propósito, deberías cambiar de peluquero)

Al final, no sé si ellos o nosotros
o alguien de una generación cualquiera
esté dispuesto sinceramente a morir tan joven
por saltar esa pared de 8.000 millones de dólares y 2000 millas
(accidentes geográficos included, que abaratan el precio).
God bless America! God save
America's money too!
Lo que se quiere es otra cosa,
los Negros del Más Allá queremos otra cosa:
ir y venir, ir y venir, ir y venir
eso queremos, y burlarnos de tu peinado.

Pero, OK, en igualdad de condiciones:
el paisaje real vs. tu escenografía.
Esta es la mejor road movie de nuestras vidas:
Escaparemos a México con nuestros amigos. Después
cruzaremos de nuevo. Aunque nos cierren el paso.
Aunque haya funerales prematuros
y no aplique la Quinta Enmienda.
Aunque muera nuestra madre vieja sin alcanzar a despedirse,
Kaddish, Kaddish, como reza el poeta,
el que escuchó a Whitman preguntar por el asesino
de las chuletas de cerdo.

Ir y venir, ir y venir, ir y venir. Eso queremos.

Siempre estamos en una línea de frontera, date cuenta.

(de *Todo se transforma*, 2017)

Helena: doble o nada

Hay tanta risa y carne y buena salud.
Entraré a esa fiesta cuando quiera: saldré.
Soy hermosa.
Tengo los ojos fatales del taladro y soy de piedra.
Soy también un Caballo de Troya,
una ensimismada.

Aquí adentro los soldados esperan.
Juegan con huesos que se arrojan al cielo.
Apuestan, fabulan. Soldados, al fin.
El futuro molesta la conciencia:
tanta pequeña industria para nada.

Serían capaces de iniciar una batalla
por un guante, una túnica vacía
y sienten el amor a la altura del vientre.
Sostengo el abandono,
el desnudo más extremo,
pero van armados de tanta estupidez.

El cielo redondo que los cubre
en el fondo soy yo y es el mismo cielo
pero rojo
y cuando me miro, los miro
(con los ojos de que te hablé)
ellos elevan sus rostros e imploran
por cosas que no alcanzo a escuchar
ni a comprender.

Una ensimismada. Estoy adentro
estoy afuera, estoy preñada y cuando
me parta comenzará la guerra.

(de *Delitos menores*, 2004)



DOLORES ETCHECOPAR
Isla de los Pequeños Caballos

Isla de los pequeños caballos. A las hojas del tilo hay que acercarse despacio, durante años, hasta que vuelva el que huyó con la lámpara del niño. Cada vez decirlo en otra lengua, para que no se entienda y no se muera el pastizal. Un carancho avisa cuando los pequeños caballos pasan entre los muertos y las flores. Avisa la garza en una sola pata cuando los viajeros, atolondrados por la luz del mar, desembarcan y abren las manos porque no saben hablar.

Escribir poesía

Escribir desde la nieve, desde las patas de un caballo, desde las manos que dan vuelta las hojas de un cuaderno y algo empieza a moverse de un modo distinto al que nos inflige el peso del mundo. Así en la infancia descubrí que las palabras podían hacer algo asombroso, abrir pasajes en lo oscuro de una historia que siempre sentí extraña aunque fuera la que me iba aconteciendo. Escribir como un modo de liberar al lenguaje de los moldes de ideas y sentimientos, alentar otras conglomeraciones, otros precipitados que a veces llegan de más lejos que la propia memoria. Mover unas palabras hasta que algo irradia de ellas y nos rescata por un instante de lo que nos mantiene sujetos a un estado de cosas, a un orden del sufrimiento y del miedo. Cortar los hilos con los que un titiritero ausente nos hace hablar sin escucharnos, como si nos entregara un arma solo para defendernos. Leer y escribir poesía empezó a significar entonces para mí habilitar una lengua indefensa, propiciar una escucha sorprendida, pequeñas desviaciones luminosas de lo aprendido. Quise sumar mi aliento a eso que me trae la lectura de ciertos poemas a los que vuelvo: frases dispuestas de tal forma que configuran una especie de objeto radiante (pienso, por ejemplo, en *Hospital Británico* de H. Viel Temperley). Escribir sin obstruir el balbuceo, sin ocultar la falla que se abre a algo desconocido, salvaje, inasible. Escribir la danza del presente con una memoria en constante mutación. Ese vértigo. Los seres vivos, animales y vegetales se me aparecen como rotundos y delicados conductores del gran misterio que rebasa los bordes de nuestro entendimiento.

Y así escribir se volvió mi modo de respirar. Respirar ante la muerte que pulveriza todo lenguaje, todo significado. Cuando esa desmesura que trae la muerte nos roza, qué nos queda sino el temblor de una lumbre que nos pasamos de mano en mano, de alma en alma, una última ofrenda. Escribir sigue siendo para mí esa ofrenda que se entrega

sin saber a quién ni para qué, algo inútil que sin embargo ampara. Es en la finitud que la poesía abre una puerta que no termina nunca de abrirse.

La poesía llegó a mi vida desde muchos lugares, no creo que actúe solo por medio del lenguaje verbal, se trata de un modo de percibir el mundo, un extrañamiento que despierta otra percepción de lo que nos rodea, que nos recuerda que no sabemos nada, que nada poseemos fuera del estremecimiento de nuestro breve pasaje por la vida. En mi caso es a través de la poesía escrita que procuro dar cuenta de esa experiencia.

No pertenezco a un grupo embanderado con una estética en particular. Del surrealismo, tan denostado últimamente, agradezco haber recibido la habilitación para romper con lo discursivo y dar lugar a la irrupción en el lenguaje de algo que no controla nuestra mente de un modo previsible. Pero le escapo al encasillamiento, a las posturas ortodoxas. Encuentro poesía y la escribo desde distintos registros y tensiones. Lo constante es que escribir me sucede siempre como si fuera la primera vez que quiero entrar a un lugar del que no tengo la llave. Y descubrir que ya estoy allí y que no hay puerta ni llave.

en mi casa algo grave le sucedía al silencio había hielo
 en un ojo un jardín aterrado era el otro
 en la oscuridad nevaba los pasos de mi padre
 rápidos llegaban en un día a todas mis edades y entraba
 esa luz en mi oído esa luz que quieren los árboles
 para tocar el día más allá de sus ramas
 más allá de sus frutos heridos por el hielo
 yo quería tocar la mañana de esa ciudad
 que se iba en los trenes

(de *El comienzo*, 2010)

mi hijo se muda en invierno
 hay cosas que no entran en la caja
 donde él puso sus zapatos y sus lápices
 quedan partituras dentro mío
 de una pieza inconclusa dolorosa
 agradecida
 ¿pondré un bonsái en el cuarto vacío?
 ¿será para huéspedes su ausencia?
 la puerta de su cuarto no sabe
 si quedarse abierta o cerrada
 es un telar la escalera
 que subo y bajo desaforada
 tejiendo con mis pies
 lo que mi boca no llega a decirle
 mientras él guarda sus estampas budistas
 adentro de un diccionario
 cuando él se vaya
 se quedará el invierno buscando las hojas
 de los árboles
 mi hijo se muda esta tarde

lo encomiendo al ángel que creció
de la dulce costumbre de sus pasos
por la casa

(de *El comienzo*, 2010)

entre los escombros de la ciudad
una mujer separa el mundo
de los cabellos de su hijo
y envejece
atravesada por el ruego
de las últimas cosas vivas

(de *El cielo una sola vez*, 2016)

mientras leo el roce de la ferocidad
que recorre mi espalda
algunas palabras forman pequeñas canoas
las empujo al cielo que relumbra devastado
advierto que mi cabeza se inclina en la lectura
como la de mi padre
cada vez el amor llega con esa pendiente
al libro que se abre y pide
que deje afuera las armas
lo que ellas han destruido
la brisa sola
la respiración alcanza a mover las páginas
de otro mundo

(de *El cielo una sola vez*, 2016)

**riamos del zigzag que hace la vida cuando pasa
como liebre escurridiza
corre y despista su pradera
oh dicha radiante sortear con esa gracia el pequeño fin
poema de la boda**

yo me casé forastera en un jardín
sin que se viera
el cura se paró entre los agapantos y rezó
rezó un rezo larguísimo que aún vive en las hojas
y en el pasto alto cuando llega el viento
yo me casé sin calcular la alegría
lejos de un país

mi esposo era callado como una flor
y me dio silencio con la luz de sus manos
nadie presenció la ceremonia ese día
solo aquello que vendría tomó asiento
con mucha discreción

los niños no se casan
decían las malas lenguas
algo había que matar para casarse
para no ser niños algo había que matar
antes de tiempo lo que vendría
era negro el vestido que me puse para la boda
algo había que matar ese día
mi esposo y yo
nos dimos de una vez el sí y el no
dos forasteros
se casaron ese día
sin que se viera

si fue así no puedo saberlo
si fue por los frutos del árbol
tan altos y aferrados
no puedo saber si una canción de antaño
petrificada nos hirió no puedo decirlo
si hubo trasluz si hilar otra lengua faltó un ademán
tan brevemente tus labios se movieron como orillas
de un lago quieto que ya no pude atravesar
si fue así no puedo saberlo mejor si un grito
me encontrara y me arrastrara a tu pecho
a la cavidad de tu pecho
y me hiciera agua para beber
cuando posa los labios
le pregunto al arriero
dónde estuvieron pastando mis recuerdos
que de tan lejos vienen
y acá nadie los conoce
y están tan solos en mí pastando
donde el pasto fue quemado
¿volverá a brotar?
aquí y allá entre las cicatrices y los cardos
algunas briznas de pasto nuevo
que los recuerdos puedan pastar

el esposo-niño viajó hasta mí
en la inclemencia viajó
tomé resguardo en su intemperie
yo iba hacia la nieve para permanecer en sus manos
días largos como trenes vacíos
solo para nosotros dos
para ir y partir de su soledad a la mía

entonces los misterios ocurrían despacio
como la claridad de la tierra
tardó en secarse la pintura de mi pequeña máscara
la aparté de mí
la guardaron tus ojos como se guarda la luna en un lago

y ahora si abro las manos
tiembla en tu memoria

nosotros dos cosidos por el mar
a dos orillas que no se ven
como un tesoro que llega cuando lloro
tu amor es el que me fue dado

(de *El cielo una sola vez*, 2016)

después no hay consuelo no hay pecado
hay nubes que alumbran rosas que
se deshacen donde nadie echa raíces
pero sí un infinito
un canto alrededor alrededor
de lo que llora en mis manos cuando duermo
yo ruego que la noche no hiele las flores
que el día abra sus puños
y que adentro estén mis ojos
viéndote reír

(de *El cielo una sola vez*, 2016)



JAVIER CÓFRECES
La blanqueada

EPÍGRAFE PARA ATLAS ISLEÑO

La isla existe y tiene nombre, "La blanqueada". Está situada en el arroyo Caragua-tá. Allí hay una antigua casa isleña sobre palafitos que remodelamos lo mejor que pudimos. Se trata del refugio propio y de los míos (mujer, hijas, nietos, amigos). En el terreno inundable reposan los restos de mi querida perra, Mireya, y las cenizas de mi padre, al pie del roble que plantamos juntos. Hay unos cuantos frutales que, cuando no hay pestes o muchas crecidas, todavía rinden. Al fondo está la canchita de fútbol. En el galpón de abajo guardamos las canoas que nos trasladan por los ríos de la zona. Adelante, la parrilla y el horno de barro, invadidos por la Santa Rita.

Geografías de la experiencia

Bruno Crisorio

Podría hablar, y lo haría con gusto, de algunos aspectos generales de la poética de Javier Cófreces: de la configuración de su obra en apartados que se repiten de libro a libro (“Portarretratos”, “25 poemas”, “Poemas del río”), enhebrándolos y tramando una unidad escalonada; de las dos corrientes fundamentales que atraviesan sus textos: un coloquialismo barrial y picaresco por el que desfilan figuras y momentos de la infancia y juventud, y una imaginería “surrealista, hermética o abstracta” de la que el poeta (equivocado a mi juicio) reniega en su “Último poema”, de *Tránsito* (2008); de su sintaxis sincopada, que escamotea artículos, preposiciones y conectores, en correspondencia con una visión del mundo que fragmenta el fluir del tiempo en imágenes discretas y discontinuas (véase el poema “Dancing”, de *Ropa íntima*, 1997); del humor que recorre los poemas, y la autoparodia por momentos del sujeto lírico; del poema como guardián imposible de la memoria, como un modo de mirar al “al agujero/ de la presencia”. Hablaría también de la atención a los detalles, no para que nos revelen su sentido sino para mantenerlos en su misterio, y acaso que contaminen de misterio a la escena; de cierto tono vallejiano que encuentro en algunos poemas (junto a una lengua coloquial dislocada que me recuerda a otro César, Fernández Moreno), y de cierta impronta de Edgar Lee Masters que encuentro en otros. De todo eso hablaría. Pero no lo voy a hacer (a lo sumo oblicuamente), ya que la conjunción de este poeta con este Atlas me invita a seguir por otros afluentes. Y es que, así como se puede pensar que hay poetas de tierra, poetas de aire, etc., el elemento de Cófreces es el agua. La isla que tiene en el Tigre, y a la que se escapa a la menor oportunidad, no sería una prueba (en el terreno que nos ocupa) si no fuera refrendada por los “Poemas del río” (del Paraná, del Uruguay, del Tigre, del Luján, del Gualeguay...) y por otros innumerables textos que sin tematizar el río se mueven

en el agua ("50 largos", "Pecera", "Bahía de coral") como los peces que aparecen también tan frecuentemente. O por los nombres mismos de algunos de sus libros: *Mar de fondo* (1994), *Ojo de agua* (2001), el monumental *Tigre* escrito en colaboración con Alberto Muñoz (Muñoz, Eduardo Mileo, Jonio González y Miguel Gaya, conforman tal vez el archipiélago poético de Cófreces). Es significativo, por no decir sintomático, que el poema en que el autor define su tierra firme, su punto de anclaje, es decir, la casa que compró en Barracas ("y mis amigos saben/ que cuando me instalo/ no hay quien me mueva/ de mi dirección") conecta inmediatamente este enraizamiento, tan sólido que parece, con el mar y la literatura. El poema, de *Mar de fondo*, se llama "La casa del pescador" justamente porque este era su dueño anterior: "He resucitado esta vieja casa/ que fuera de un pescador/ al cual até/ cantidad de historias marinas". Se traza así una tensión entre el irse y el quedarse, que acaso resuene en otros de los títulos de los poemarios: *Pasaje Renacimiento* (1989) y *Tránsito* (2008).

El agua, el río fundamentalmente, fascina y aterra, como lo sublimemente subyuga y amedrenta: "Las alas de los murciélagos/ ventean un prodigio/ de tope mustio/ colman la secuela/ del naufragio/ anunciado de antemano/ Tanto miedo/ se posa/ como un ave/ de mal agüero" ("Bajos del temor"). Quizás el terror advenga al notar la potencia informe de la naturaleza: "Puédeme tu falta de contorno/ La inexplicable resistencia al límite" ("Crecida en el río Tigre"). Quizás al corroborar la indiferencia del río frente al sujeto, que entonces se reconoce secundario y prescindible ("ciego vibra tu destello/ que pulsa/ y más y más/ agua en el delta"), precario y a la intemperie como los naufragos que llegan a sus islas. Cinco siglos después de que el narrador anónimo de *El entenado*, la novela de Juan José Saer, comprobara "que el espacio del que nos creíamos fundadores había estado siempre ahí, y consentía en dejarse atravesar con indiferencia, sin mostrar señales de nuestro paso y devorando incluso las que dejábamos...", el paisaje ha cambiado rotundamente, se observan "casas abandonadas, muebles rotos, botes destartados", pero el río continúa impassible: "pasa/ junto a aquello que fue/ y deja marcas/ salpicadas de olvido" ("Paisaje isleño"). Es por eso que el "desafío" del poema "Río arriba" no es sino

un pedido de reconocimiento por parte del sujeto, reconocimiento que lo tranquilizaría y le devolvería su propio lugar en el mundo, aun a costa de enfrentar el peligro: “prueba tu furia conmigo/ tigre presto”.

El poeta se encuentra en el río de manera análoga al viajante que, en un texto de Walter Benjamin, recorre una carretera a pie: a diferencia del aviador, el caminante (el navegante en este caso) descubre cómo la carretera (el río), “en cada una de sus curvas, va ordenando el despliegue de lejanías, miradores, calveros y perspectivas como la voz de mando de un oficial hace salir a los soldados de sus filas”. No en otra cosa está pensando Pound cuando anota que la geografía de la Odisea “es correcta, aunque no tal como la encontraríamos en un tratado de geografía o en un mapa, sino tal como aparecería al hacer un ‘periplo’, es decir, tal como habría de verla un marino que hiciera una navegación de cabotaje”. Es una diferencia radical de punto de vista, entre una mirada distanciada, abstracta, ubicua u objetiva, y una mirada implicada en el camino que recorre, sometida en parte a ese camino, una mirada corpórea, mirada de la experiencia. En uno de los poemas de la serie “al Luján” (el río que más bellos textos ha arrancado a Cófreces, entre ellos “Paisaje isleño”, presente en la antología) el recorrido modifica la percepción: “...este río distinto:/ Otra forma de ver/ el caudal de frutos/ y variada/ en este curso movido y extendido”; y en el poema siguiente: “El paisaje es otro/ las cañas recortan distinto/ las márgenes/ [...] El paisaje es otro/ el río creció”. Hay entonces un abandono al río, un dejarse capturar por su “cadencia”, su “letanía”, su ritmo (si recordamos, con Benveniste, que “ritmo” remite antes al fluir que a los movimientos regulares del oleaje). Pero no sería justo llevar la comparación al extremo: Benjamin asocia al caminante con el copista que “deja que el texto le dé órdenes”, pero el yo de estos poemas no adopta una posición absolutamente pasiva. Proyecta su subjetividad sobre el río, lo desafía... y fundamentalmente, escribe. La escritura funciona como un corte en el fluir, monótono o tempestuoso, en todo caso indiferente, del río. De ahí la contradictoria sensación de inmovilidad que transmiten los poemas, de ahí su segmentación, como si la escritura tuviera el poder (que lo tiene) de congelar la imagen.

Poemas-corte, poemas-interrupción: poemas-isla. Poemas como mojones que no implican una seguridad, una estabilidad duradera, sino que permiten apenas tomar impulso para lanzar de nuevo el plover ("Lanzada", en *Amianto*), o "la pregunta/ sin signos/ que valga la pena" (*Mar de fondo*). "El mojón es la certeza?/ O es el sitio solo/ del rumbo peregrino/ que te acoge?": en estas preguntas se cifra la poética de Cófreces. Frente al río indiferente que todo lo devora y devuelve al olvido, los poemas se inscriben como diques provisionales y precarios, pero sólo con el fin de proyectarse aún más lejos en el curso del mismo río. Como dice Kafka: "Tan fuertemente como la mano aprieta la piedra. Pero la aprieta sólo para poder arrojarla más lejos. Pero también a esa lejanía lleva el camino".

PD: En el "Último poema" (así se llama) del libro *Tránsito*, Cófreces afirma su fracaso como poeta, y renuncia definitivamente a la escritura: "Nunca di para el poema genial/ menos ahora, que merodeo un techo [...] Estos Últimos poemas/ sugieren mi despedida/ un 'hasta siempre' quizás/ un 'gracias por todo'". La promesa fue mantenida a medias, ya que tiene un libro "póstumo" (valga el chiste), *Humos de mi padre* (2013) y poemarios en colaboración con Eduardo Mileo y Alberto Muñoz (*Tigre* de 2010, *Los frutos del apetito* de 2011, y *Titanes* de 2014); pero el gesto es absolutamente sincero, como sabe cualquiera que hable con él. Por eso yo diría aún algunas palabras sobre el fracaso, recordaría sobre todo que el fracaso parece consustancial a la literatura moderna, de Kafka a Beckett y a Vallejo, o hablaría de la homonimia entre "derrota" como fracaso o pérdida y "derrota" como rumbo o dirección que llevan las embarcaciones en su navegación. Pero no lo voy a hacer. Prefiero en cambio ceder la palabra a dos poetas. El primero es Bob Dylan, "mi judío preferido después de Cristo" según dice Cófreces en *Titanes*: en una de sus canciones de amor más hermosas (al menos para mí), "Love minus zero/no limit", del disco *Bringing It All Back Home*, Dylan canta que "no hay éxito como el fracaso", aunque agregue que, irónicamente, "el fracaso no es de ningún modo un éxito". El segundo es el propio Cófreces, que en el poema "Lengua oculta" de *Mar de fondo*, luego de describir una "lengua incómoda", "que no

discurre/ ni explica nada", que no deja "entrar la lengua/ a la lengua" (lengua que no es sino la suya propia), de pronto se detiene e interpe-la: "No cierres ese tramo de voz/ no pongas ni quites/ lo que no tendrás jamás". Pero (y aquí retomo la palabra) ese tramo de voz no está cerrado, permanece en sus libros, y la lógica de la poesía no es la del triunfo o el fracaso sino la del deseo. Por eso estos poemas esperan el momento, siempre disruptivo, siempre extemporáneo, de la lectura.

A bordo

a Luis Izetta

Embarcado
el equilibrio
se instala en otro sitio
Peces en el agua
bruma, juncos
y la categoría del por menor
en su punto justo
La brújula, el silbato, el salvavidas
los elementos de sobrevida
Un canto maldito
una letanía
sigue a pie
juntillas cierta fe
que reúne
náufragos
en la isla.

(de *Mar de fondo*, 1994)

Paisaje isleño

Las viejas casas
están abandonadas
Conservan la belleza
de las construcciones del delta
Un par de metros
las separa del suelo inundable
copado por vegetación de todo tipo
Tierra fértil
de las islas
Resaca que baña las costas
inflamadas de verde
a todo paso

Los muelles rotos
se suceden
También botes destartados
amarrados a ruinas
Hay una lenta cadencia
El río pasa
junto a aquello que se fue
y deja marcas
salpicadas de olvido.

(de *Ropa íntima*, 1997)

Río arriba

Prueba tu furia
conmigo
tigre presto
de temblor estero
Dentellada turbia
arrastra mi débil
sopor en superficie
Sorbe el desvarío
de una afrenta
Carga voraz mi desafío.

(de *El ojo de agua*, 2001)

Bajos del temor

Las alas de los murciélagos
ventean un prodigio
de tope mustio
Colman la secuela
del naufragio
anunciado de antemano

Tanto miedo
se posa
como un ave
de mal agüero
La fauna
insiste con su trópico
mal adherido
No hay remedio
en el remo de tu ausencia.

(de *El ojo de agua*, 2001)

Crecida en el río Tigre

Las almas
ánimas que sonríen a flote
tensión que encharca
sin orilla
Puédeme tu falta de contorno
la inexplicable resistencia al límite
Oh convite que se extiende de agua
punción que flamea
bandera de ola al aire
viento que extrae
acerca y aleja
extrae tu cepa
de más allá
de más acá
derrame líquido
Oh marrón de almas perdidas
por marea
ciego vibra tu destello
que pulsa y más y más
agua en el delta.

(de *El ojo de agua*, 2001)

Agua alta

a Alejandra

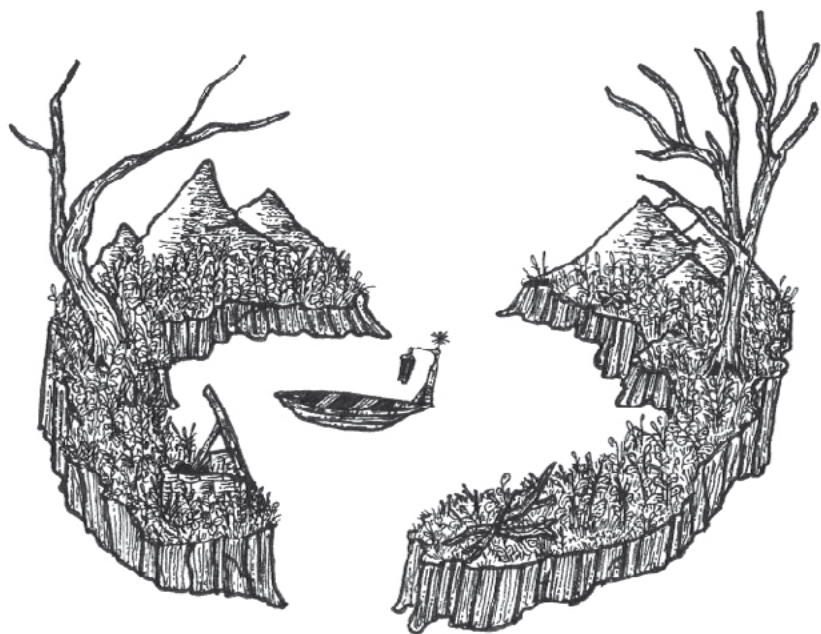
El agua sin bajar
Y vos sin estar
Vos sin nombrar
Lo único que se ve:

Agua por todos lados
Y tu palabra muda
Por no estar
Y alejar sonidos

De tu voz
Sin vos
El silencio alarma
Más que el agua

Que sube
Sin que me digas:
Nos tapó, Javi
Nos tapó.

(de *Tránsito*, 2008)



MARÍA MALUSARDI
Isla de la Desorientación

Mi isla es la desorientación. La no fijeza. La dispersión. Esencialmente, el derrame. Mi isla es agua. La tierra rodea al agua (y no al revés, como suele esperarse, como suele creerse). El agua reconforta y exige. Y aunque el primer mundo que habitamos es agua, no se puede descansar allí demasiado tiempo. Se necesita del impulso para sobrevivir. Del movimiento veloz y de una respiración ardiente y agitada. "El cuerpo natal no se hunde en el fondo del mar (como Jonás devorado con la ola hasta el fondo del vientre de la ballena), sino que desde el fondo del mar se eleva el cuerpo como una ola antes de desplomarse en la tierra de golpe" (Pascal Quignard, El origen de la danza).

*Si del agua venimos, al agua he regresado. Porque el agua amortigua las asperezas de la tierra. "En el nacimiento, la tierra es totalmente nueva. Es dura. Es hiriente, pero no es primaria. En otros términos, la tierra es el elemento siempre **segundo** con respecto al mar. Siempre segundo con respecto a la ductilidad de un agua o de una piel que contiene" (Pascal Quignard).*

Donde hay agua, hay música (no palabras). Donde hay agua hay sed. Donde hay agua el movimiento es una danza atávica. La tierra es de los otros. El aire es de los pájaros. El agua es lo informe y lo desparejo, lo maleable y lo esquivo, lo contenedor y lo inhabitable. El agua es la madre y es la nada. Es el camino hacia ninguna parte. Es mi casa y es mi tumba. Alguien me olvidará en el fondo del mar. Alguien me dejará como una perla varada en el trono de un bivalvo, abierta, espesa, desesperada, ajena. Alguien, más tarde, me rescatará. Pero me resistiré. No quiero que la tierra y el aire me ahoguen. No quiero ser un pez arrojado fuera. No quiero nacer ni estar aquí, donde no puedo prescindir de las palabras. Deseo acontecer en el regreso al origen. De no ser posible, quedará amarrada al poema.

Necesito un delfín que me acompañe. Necesito un caballo que me espere. Necesito saber que hay otra celda menos insegura.

¿La escritura o la música?

Allí donde el pensamiento tiene miedo, la música piensa.

Pascal Quignard

Mi madre tiene 23 años. Hace girar el taburete y se sienta ante el piano cerrado. No resulta fácil acomodarse. Allí estoy, prolongándome hacia delante como una montaña de arena. Intento verme, sin verme, sino sentirme, dentro de ella, en esa procesión, en ese instante previo al desamparo que luego será la vida. En esa choza de océano sin precedentes, en esa inmensidad de lo pequeño y lo obtuso, nos abrazamos a nosotros mismos sin amor y sin vanidad. Anudamos nuestra especie para no perdernos. Mi madre recorre con su mano abierta la tela que recubre la superficie de la panza. La incomodan los movimientos bruscos que doy por debajo del mundo real. Estoy a punto de salir, ambas lo sabemos, aunque ella se declara a sí misma –y luego me lo repetirá casi como un reproche– que yo no tengo intenciones ni deseos de salir. Retraso mi llegada porque sé que mi llegada es mi hundimiento. Entonces retiene, retengo, retenemos juntas mi madre y yo. Ahora abre el piano, un Gaveau vertical, el mismo desde sus cinco años. Levanta ceremoniosamente sus manos que pesan como abundo yo en su cuerpo. Ante ella un voluminoso libro con partituras. Podría ser Mozart. O Chopin. O Beethoven. Acaso Schubert. O Bach. Finalmente, todas esas piezas solitarias se abandonarán –y abonarán– en mí, como un barco hundido en la nieve, como una sobredosis de compasión. (*“¿Por qué la música es capaz de ir al fondo del dolor? Porque es allí donde ella mora.”* Pascal Quignard). Y compondrán mi lenguaje expresivo y mi distancia del mundo. Mi rechazo, mi marginalidad, mi restitución. No. No seré ni compositora ni intérprete. Aunque buscaré exhaustivamente en los instrumentos de viento mi salvación. Y encontraré en la música cegándome la versión definitiva de mí retenida en la ausencia: me extinguiré horizontalmente como un pez en el poema.

Termino de escribir esta primera parte. Dejo reposar. Reescribo, pulo, escucho, siento, corto, elimino, reemplazo, releo en voz alta, releo en voz baja. Canto la escritura. La abandono. Dejo reposar. Regreso. Así el poema, así toda escritura en mí. Más tarde -¿será coincidencia?- descubro en el libro de Pascal Quignard: *"Un ser humano perecería si debiera acceder a la vida uterina, que es sin embargo el medio en el que su vida comenzó, donde se desarrolló su ser, donde su cuerpo se sexuó, donde la selección de los principales sabores de lo que preferirá en el mundo se hizo para siempre."*

Como un pez en el poema me consterno en el agua y escribo. Y replanteo, detrás, debajo, encima, desde las lecturas que me estimulan, mi "llegada a la escritura" (*"Mi escritura mira. Con los ojos cerrados."* Hélène Cixous). Cómo se llega a la escritura. A cada edad, una misión diferente, una respuesta posible. (*"Escribo como un niño que llora."* George Bataille). La profundidad en el tiempo es un agujero en la tierra y un arribo a la sabiduría. Cómo se llega al poema. Siempre escribí desde mi frustración con la música. Nunca desde mi claro amor por la escritura. Mi amor por la escritura, como todo amor verdadero, estaba, está. No hay cuestionamiento. Y si no hay cuestionamiento no hay creación. ¿Cómo llegué a la escritura del poema a través de mi frustración con la música? No es que intentara componer música con palabras. Sino que me empeñaba en interpretar en un piano imaginario –un piano de palabras– la misma pieza de Bach de *El clave Bien Temperado* que escucho ahora mientras revelo. Sólo un ejemplo, porque podría ser el *Requiem* de Mozart o el *Stabat Mater* de Pergolesi o la *Sinfonía Nº 5* de Mahler. Y escribiría, en estos casos, desde una orquesta y un coro, imaginarios, no que resuenan sino que se activan poderosa e instrumentalmente en las palabras. Así la creación del poema: las palabras no imitan, no se acercan, no parecen, no emulan: son la orquesta. Este procedimiento extraño y desesperante por lo inabordable me llevó a encontrarme con el lenguaje desde un lugar diferente y genuino. Atribuyo mi relación esencial con el poema a

mi relación preuterina con la música. Nunca antes lo había pensado. Nunca, hasta que leí a Pascal Quignard: *“La música atrae a su oyente a la existencia solitaria que precede el nacimiento, que precede la respiración, que precede el grito, que precede la espiración, que precede la posibilidad de hablar.*

“De este modo la música se hunde en la existencia originaria.”

diálogo con pescadores (fragmentos)

uno sabe que no puede convertirse en nada descabellado al
viento cuando dialoga con un pescador uno sabe que el mar
es silencio y rebeldía en la inacción uno sabe que perderse en
otra piel es desandarse de uno mismo está escrito sellado en la
arena

por qué un punto en la duna luego nada?: perderte luego
encontrarte luego perderte: detrás de cada instante de placer
la vida trama una pequeña desilusión

qué espera el pescador más que una mujer triste atareada en
la escama? barcos que la mujer de sus ojos desquita? su cara
astillada en la arena? un poema que desahucia en el caracol?

debo romper la idea después de descubrirla la distraigo la
desvío hacia otro derrumbe del lenguaje escribo en la arena lo
perdido en tus ojos

ni un pescador entre mis dedos ni un arrastrarse de lobos ni
la exasperación de la arena ni mis ojos allí para cegarte sólo la
desintegración el oleaje perpetuándonos ovillo: esa maraña de
origen y muerte a la deriva

artista del trapecio (fragmentos)

hubo un día y no recuerdo si nací y en el trapecio maduré como
una fruta herida y si nací canté en la cuna el porvenir mi esclavi-
tud y si soñé con la familia con insectos y si la falta de equilibrio

regresara y el cansancio que arrastra la vida en el agua en la
palabra: mi cosecha mi excepción mi salto al vacío

hablo del día que caí y ya no supe más de mí ni de mis ceremonias: la infelicidad el trapecio roto la indigencia del poema

hablo del día que caí porque no supe si nacía o colgada de
aquel sueño respiraba la vida de otros: desde allí narraba con
distancia precipicio dolor: quién levantó los ojos me vio caer y
no dijo nada?

un artista del trapecio sobrevive porque sabe: algún día dará el
salto infatigable hacia la pulverizada soledad su agitada introspección el rumor de sus sombras al tramarse

quedarme en el trapecio es como punzar (sangrar) la tarde el
escalón del que caí el día de mi nacimiento

si pudiera abrazarte esta mañana escribirte una carta: el dolor
es un sexteto de brahms en un baldío y mostrarte la palabra
que dañaste en mi cuerpo arrojarte al silencio de la virtud
dejarte ciegamente hasta que en mis ojos descanses y en el
trapecio descalzarnos el amor revolcándose entre *un vacilar
peligroso y un peligroso estar de pie*

debo declarar admitir: un poema es un trapecio que me ensilla
se arroja sobre mí me arranca se va para perderse

la muerte del animal (completo)

ya no había párpados que dominar cuando te cerraste por fin
y quedaron atascados (y toscos) en el último invierno (y fue
mi mano la que te dejó salir) te retiraste con lentitud y nieve el
cuerpo largo y distraído combatía contra el cansancio la espera
fue un refugio una llama lenta y tóxica olíamos la tensión de la
tristeza la deseábamos hasta el dulzor amargo no era cues-
tión de revolcarnos sino dejar que tus ojos se adelanten y nos
hieran

era cuestión de herir y desanimar cada segundo un latido me-
nos (una denuncia de tu partida) él apretó tu huella y derrapó
hacia dentro mis ojos y yo desteñimos sobre los tuyos amplios
rugosidad de almendra tanta mirada (alienación proeza) tanta
humanidad de fondo tu desazón tus garras tanta animalidad
de fiera nuestro sufrir a partos el final

nadie cierra los ojos cuando muere es el impulso de querer
quedarse a ciegas redoblando la apuesta: la luz cae brutal
sobre las heridas es el impulso de dejar los párpados sobre la
mesa recogerlos como a papeles de caramelos y ordenar el
lenguaje de los restos sobre una toalla de algodón y otoño en
sus esquinas

ahí está el poema: donde no están las palabras para señalar lo
indómito de tus ojos (tan abiertos de tan adormecidos) donde
no aseguran las palabras que el cielo de la enfermedad te lo
darán mis manos cuando desplomes y desordenes el viento

cada pájaro en tus ojos cada palabra que te llevaste del poema
ahí va el poema por donde el sol entra en la palabra para que
me despiertes cada siglo de cada amanecer

el sastre (fragmentos)

mientras mi abuelo sastre purga su vejez sinfónica mi hermano pequeño pisa las escamas del silencio resbaladizo desnuda durante el rodaje su introspección cae a pedazos aclama eternidad y sabe: el dolor es el piano desahuciado de mi madre un pez de espuma en la ventana del invierno una sábana donde inmolarse y dormir

mi hermano pequeño cae desde su ojo izquierdo al precipicio de su cama levanta como un gato las orejas castas y con énfasis sopla apaga las estrellas las barre las encima para triturarlas cadenciosamente las traga como vidrio

dentro de una estrella rota me lo entregan mientras un gato lame sus heridas señala su cara azul de luna muerta: escombros desalineados

lo encuentro y lo arrojo al extremo latir de la arena su oreja sucia de caracoles durante la caída descompone los hábitos del mar lo amamanta lo aceita y mi abuelo sastre puntea el ruedo de su distancia y yo pego los botones sueltos que el lenguaje ha depurado sobre mis heridas: no estaré jamás a la altura de la muerte de los que amo

la casa rota

Hay años en que la vida se agazapa tras las puertas como si no fuera nuestra.

Rainer Maria Rilke

lo quebradizo del desastre es la luz cuando se apaga para
siempre quién la enciende luego en el más allá y abandona la
escritura? el desastre de lo quebradizo es la casa cayéndose
en sintonía con el mundo la batalla aquí dentro: somos un
hombre una mujer un gato y centenares de hormigas negras
que cargan sobre sus lomos lo poco que nos queda de toleran-
cia: los muebles los alfajores las cortinas la sequía azul el violín
aullando en nuestros ojos

qué nos queda para ver de lo quebrado del mundo vamos
tanteando con las manos dejamos que las paredes se derrum-
ben a cada paso una mano apoya y la pared se desmigaja como
hambre el ruido es otra cosa el ruido es la música de la destruc-
ción *la escritura del desastre*

no hablo de exterminio ni de campos hablo de confrontaciones
que horadan la simpatía el buen humor que chupan la sangre
de los filósofos y ya no hay nadie que pueda pensar ni escribir
poemas y tratados la devastación es una cifra cerrada la estétí-
ca de la derrota

y dónde queda la vida la errancia agazapada del error cuando
al romper la copa se derraman látigos y costillas sobre la misma
arena donde nos amamos y dormimos como hijos muertos

romperme en lo roto para romperme en la escritura y no manchar de gasas la belleza

la casa rota es el alma rota de la palabra lo roto del existir en el poema lo que no escribo ni sueño si lo roto del cansancio si lo roto del cansancio si lo roto del cansancio
qué se rompe cuando se rompe lo roto que ya no está?

cuando la casa cae y rompe nos decimos: debemos reconstruir primero aliviar nuestra tristeza luego reorganizar las partes no unir un pedazo de plato con la pata de la cama sino encontrar que nada de eso tiene solución que no hay amalgama en las diferencias crueles sino descompostura y vómito

el gato no entiende y corre la catástrofe es una fiesta de ladrones miramos vos y yo nos miramos abrazarnos sin abrazarnos nos vemos en la imagen de la redención la pantalla de cine a medianoche la luz de la vela encendiendo mis pestañas yo quemándome los ojos para contrariarte es la destrucción del amor lo que sucede en el alba es lo inaudito del alma lo que se añora en el reloj de mariposas muertas

el gato no entiende nosotros no entendemos las escaleras su derrumbe y las hormigas negras llevan sobre sus lomos pedazos de nosotros arrastran nuestra casa como si llevaran sol en dosis obreras: algún día llegarán a la totalidad de su esfuerzo y el mundo será eso: hormigas negras moribundas con los pedazos del hogar en el horizonte de sus párpados



PAULINA VINDERMAN

Adelaida
Islas del Olvido

Mi isla es diminuta, la más pequeña y lejana del archipiélago a que pertenece. Se llama Adelaida (como la ciudad australiana) y forma parte de las Islas del Olvido.

El clima es subtropical; hay mangos, palmeras, casuarinas. La fauna es rara y diversa: zorros, iguanas, tapires.

En el centro de la isleta hay un bosque, no selva sino bosque, con árboles altísimos que crean una atmósfera de catedral. Hacia el fin del bosque corre un río angostísimo llamado Murmullo, en su ribera viven yacarés. Una isleta del río cobija una familia de carpinchos.

La isla es volcánica, no posee arenas blancas turísticas y edénicas; los habitantes son pescadores.

Frente al muelle principal, un barracón hace las veces de Correo, Alcaldía y Aduana. Un cuarto en la parte posterior es la Escuela y también el Museo, que guarda bellas piezas precolombinas.

Vivo en una cabaña de una sola habitación; me acompaña Miranda, una gata atigrada de grandes ojos y cola finita. En una especie de patiecito delantero tengo otra mascota: una cabra coja que adopté y llamo Imaginación. Los chicos pasan y le gritan "Ima, Ima", y ella bala feliz.

Muy cerca vive un viejo pintor con el que intercambiamos libros, víveres y conversaciones.

Juntos trabajamos en un proyecto hermoso: rescatar la lengua del lugar, un idioma complejo que ya sólo hablan los ancianos. Contrarrestamos así, el nombre aciago de Islas del Olvido.

En una zona profunda del bosque, cerca de unas cuevas naturales, vive una manada de lobos.

Después de meses de discreta aproximación, me he hecho amiga del jefe; me ha dejado acercar a sus cachorritos recién nacidos: una señal de confianza casi inaudita, que me ha vuelto feliz.

Esa felicidad me confirma que es éste el lugar de la poesía, el lugar donde sucede lo imposible; ambos aullamos a la luna, cada uno a su modo.

Me siento a mi mesa con lapicera, cuaderno y farol y ardo en el poema cuando llega; cuando no –y eso es lo mejor de mi isla– ardo en la espera.

“La poesía siempre será perder lo que consigo nombrar”. Entrevista a Paulina Vinderman

María Malusardi

Hay poemas de roce: deslizan sus filamentos y se van. Hay, en cambio, otros de batalla: los que intervienen la vida; imprescindibles, cauterizadores, pacientes, modifican y hasta parasitan bellamente. Categorías simbólicas de la percepción, ambas, ayudan a separar la paja del trigo en el lenguaje, tarea más que dificultosa en estos tiempos de ruidosa maleza. Es necesario distinguir el poema efímero –el de roce, que no es poema– del poema tenso, exégesis de su propia trascendencia. En esta zona de orfandad y de riesgo –en este paraíso del desasosiego– agita sus “muelles” la obra de Paulina Vinderman que logra, a través de la precisión de sus versos, fertilizar al lector contactándolo con la mudez del mundo. “Sólo las palabras nos ponen en contacto con las cosas mudas”, dice Giorgio Agamben refiriéndose a la energía dislocadora y sublime de la palabra poética. “La poesía siempre será perder lo que consigo nombrar”, precisa un verso de Vinderman. Y su voz en vivo agrega: “Tenemos que llegar a lo esencial. Y el lenguaje es lo esencial; una vuelta al origen; una vuelta a la muerte, cuando todavía no estábamos vivos. Es, en realidad, un intento por tocar el silencio.”

Lectora eterna de Emily Dickinson (“sus libros sobre mi mesa de luz y su daguerrotipo en mi escritorio”) y autora de culto, Vinderman nunca arriesgó calidad y en cada uno de sus libros compacta una dinámica ética y estética en perfecta consonancia. Puede decirse que un poeta ha encontrado un estilo cuando distingue la vibración de su voz dentro de esa voz entera, universal. “El estilo de un poema y el poema son una misma cosa”, expresa con exactitud Wallace Stevens. Porque el estilo, dice el autor mimado de Harold Bloom, es algo inherente, algo que se infiltra en el poema: no es algo aplicado, “no es un

vestido" sino "una voz inevitable". No se elige sino que surge mientras se desgaja la vida en las habitaciones del lenguaje.

Vinderman rememora y repasa su proceso: "Mis poemas de juventud fueron todos a parar al cesto de papeles porque estaba muy influida por las hormonas. De los primeros libros hoy sacaría poemas. Y sin una valoración estricta sino puramente afectiva, siento una predilección por *La balada de Cordelia* (1984), un libro que escribí con fervor. Tengo cierta debilidad por ese alter ego, esa Cordelia que dibujé, tan frágil, tan apegada a la verdad, como la hija de Lear. Además es un poema único, dividido en cantos como las antiguas baladas": "No sabrá nadie, Cordelia,/ de tu amor./ Escucha. Escúchate en el abrazo/ como en un libro herido./ Deja entrarte de lunas/ y que él cace una noche/ de tu historia entre doscientas./ Y no hace falta una corona/ de anémonas/ ni un espejito morado/ ni un oleaje de victorias/ en delito."

No obstante la maravilla que irradia *La balada de Cordelia*, Vinderman asegura que encontró su voz, o acaso la identificó más firmemente, recién a partir de *Rojo junio* (1988). "Aunque uno no está seguro nunca de esa voz, sino dejaría de escribir. Lo que en verdad me interesa es la búsqueda. La poesía es un lugar, pero sobre todo para mí es la búsqueda de un lugar."

Escalera de incendio, Bulgaria, El muelle, Hospital de veteranos, Bote negro, La epigrafista, Ciruelo, además de varias antologías y traducciones, completan su obra. Y cabe destacar su más reciente publicación: *Cuaderno de dibujo*, editado por Alción. Singular, por el juego entre el trazo del contorno de una figura y el trazo de la letra: "Escribo como quien dibuja en la oscuridad". Lo imposible de la escritura es lo imposible de la existencia en la luz. "¿Cómo se dibuja el estar afuera?" La fundición de imagen, sonido y palabra genera polisemia y en esa polisemia la síntesis impacta como un relámpago sobre la seda. "Recobré una palabra perdida y/ la volví color./ ¿Es eso tapar el silencio?"

"Escribo para comprender aunque también para ser comprendida", dice la autora. Y asume que cada libro es un mundo, marcado por una época y sus obsesiones. "Sin embargo, yo creo que el poeta escribe un solo poema a lo largo de su vida, a pesar de estar dividido en capítulos, ítems, títulos, como quieras llamarlo. El poema casi siempre

crece desde una frase; una frase que hace ruido o veo escrita como si se tratara de un pizarrón. No sé dónde voy ni me lo pregunto; avanzo en el papel como en un verdadero viaje: alguna epifanía, con suerte, habrá; algún pez quedará en mi red y lo arrojaré de nuevo al agua para la próxima pregunta, para el próximo poema": "La poesía siempre tendrá ojos de perro perdido,/ siempre dará luz a lo imposible./ Se preguntará por qué puerta escapó nuestro amor/ y en qué muelle está el barco que me lleve/ al olvido (al olvido de todos los muelles)./ Siempre será una flor asfixiada en una cripta/ oliendo a resina y a desesperación."

Asombrosamente compactos y parejos, sus poemas labran un sistema de escritura, una trama oculta que incita y aprisiona. La poeta saca de la manga del mundo una escena; la escena surge, se desliza desde el puño como un pañuelo que se abre y se arma territorio del poema. El mundo calla. El poema silba colores inventados. El poema regocija porque asombra, nos despierta de un antes irrisorio y nos condena a un óleo cautivante en su infinitud, en su marejada. El poema es un grabado donde lo punzante del trazo está en el recuerdo que aloja y tensa detrás del verso, una cuerda que aprieta, una espina que indaga y duele. "Amo este balanceo en la nada,/ los recuerdos como linternas en la noche/ que atraen a los animales y los alejan de sus cuevas./ Mi cueva es este verano inmóvil, metafísico,/ casi reverente./ ¿Hay alguien ahí?/ No es fácil de entender tanta certeza, duele el mundo/ y yo soy el mundo./ Un galpón atestado de maniqués de vidrio/ para verles, de lejos y de cerca, los hilos de la repetición."

Una soledad teatral. Una estación de tren de pueblo abandonado donde alguien espera –un cuadro de Hopper. Una densidad onírica en la que la palabra asume ese eterno preguntarse sobre el ser que en la filosofía inquieta –como sugiere Stevens– y en la poesía calma: "El fin del poeta es la realización, ya que el poeta encuentra una aprobación de la vida en la poesía" –un cuadro de Kandinsky.

En su notable poema *La equilibrista*, Vinderman inicia al lector en este andar.

La equilibrista

a la memoria de Raúl Gustavo Aguirre

La equilibrista mueve su sombrilla
y su pie aletea sabiamente hacia adelante
y hacia atrás, hocico de luna dentro de su zapatilla
con lentejuelas.

Nadie sabe en las gradas
de sus ojos ahumados porque su amor ha muerto.
Y ella piensa, mientras los tambores
suenan lejanos desde el foso,
a qué regiones de trampa puede llevar
el dolor,
cuando la misma ceremonia de homenaje
ha de cumplirse
tanto si adelanta el pie sobre la cuerda
porque la vida espera
o si se deja caer, burbuja de color,
con la sombrilla cerrada como paracaídas inútil,
a un oscuro suelo, a su compasión.

(de Rojo junio, 1988)

La dama del mediodía (poema sin adjetivos)

a Edgar Bayley

La dama con sombrero de paja
camina desde el sol
hasta mi mesa en la arena.
No puedo ver sus ojos ni sus manos
pero sé que el mar
se incluye en su vestido
y su cintura se balancea
como las olas de aquella tarde.
Había roto mis uñas buscando almejas

sólo para dejarlas otra vez en su lugar
y no había tenido fuerzas
de construir castillos.
(La gaviota había muerto,
era plumas y pico en la brisa de las seis.)
La vida no es más que eso, pienso,
la lucha para no ahuyentar para siempre
a la dama del mediodía
—vestido de mar, balanceo de cintura—
sin siquiera haber reparado en sus pies.

(de *Rojo junio*, 1988)

En ninguna parte

Es una extranjera en su ciudad.
La delatan su furia, su pasión por narrar,
el uso de palabras que atesora como talismanes
bajo la lengua quieta:
zapote, encarnadura, cielo mayor,
tiene miedo a olvidar.

Las luces se hunden en su insomnio
como piedras contra la argamasa en el imaginario.
El mundo se interrumpe en cada carta que
espera
y sólo canta en sueños, los puños apretados,
quién sabe qué canción que huele a flores
o a la sordidez de algún bar, donde alguien le cuenta
su vida,
el hocico húmedo contra su oreja paciente.

Ella teme olvidar pero el gran olvido la espera
junto al río.
"Perderme en un bosque, morir por amor,
no diluirme como la témpera en el vaso, no ser

Diego de Zama en la ribera”.

Regresa por calles bajas, temerosas,
se cruza con un afilador en bicicleta.
“Malecón”, murmura.

Definitivamente, está perdida.

(de *Escalera de incendio*, 1994)

Black Mask

En la novela negra
ella no se enamoraría del asesino,
sería la torva ingenua bailarina de cabaret
o la dulce –nada ingenua–
muñeca con ojos como ciervos, pelo
para agitar en el viento entre las acacias.

En la novela negra
no podría jamás cruzar la línea,
bajo su respiración
estarían los muros amarillos,
la seducción de un héroe al que abrazar.

Y ya no importaría la tensión del poema
o de su espalda
soportando el mundo.

En la novela negra ella no tendría esta asfixia,
este estribillo que envejece
a medida que come de su pan
y abre los brazos en la oscuridad
en un escándalo incumplido.

Si algo la habita

es la memoria de un puerto insignificante
y caluroso
donde la muerte no era un estallido
sino una conversación, una clara evidencia.

(de *Bulgaria*, 1998)

La muerte de la imaginación

*Lo que más temo es la muerte de
la imaginación.*
Sylvia Plath

El corazón no tiene quien le escriba,
nadie se atreve a cruzar la noche remando
en la intemperie
(nadie se ve)
Y si no fue más que un amor negro, susurrante
que nada da,
el viaje más lejano fue el de mi cabeza
hacia su hombro
(el más inútil)

La rama golpea en la terraza
pero es solamente oscura. El miedo
se sienta a comer un pastel en la cocina
(y dice que es real)

¿Alguien pudo tocar a la desesperación?

Terciopelo, papel de diario, una lata oxidada,
no hay vacuna contra las superficies.

El mundo es un hueco tapado con barniz
(y no respira.)

(de *Bulgaria*, 1998)

El enfermero jefe me entrega tu anillo
(tu anillo de boda)
y camino después por los corredores apaciguados,
entre las fogatas,
con una estrella amarilla sobre el corazón.

No volveré al hospital.

Me demoro en las pobres lámparas
del subsuelo, las pobres lámparas que
desde ahora serán toda mi luz sobre el
libro a leer: miles de hojas con letras tan apretadas
que no pueden cantar.
Buscaré la Liebre, en el cielo sin nadie,
buscaré en la noche tu pueblo.
Mi manera de aproximarme al mundo
cambiará.
Mañana, soledad, palabras que se vuelven
jeroglíficos.

Te escribiré.

(de Hospital de veteranos, 2006)



LUCAS MARGARIT

Monteverdi

Isla de los Abandonados y sus Piedras

ISLA DE LOS ABANDONADOS Y SUS PIEDRAS, TAMBIÉN LLAMADA ISLA MONTEVERDI

Isla oscura y con vientos de amapola. Isla sin cementerios ni moradas. Isla sin más que isla y rodeada de las canciones de una Ariadna primitiva. Y aquí moramos de día y de noche, aunque la orilla parezca amenazante se desintegra y cae.

Lucas Margarit: supervivencia y transformación

Eugenia Straccali

*he visto las alas de la belleza
acariciando mi muerte*

I.

Zeus se enamoró perdidamente de un joven muy hermoso, un príncipe de la ciudad de Troya llamado Ganymedes. Éste era hijo del rey Laomedonte, abuelo del famoso Héctor y Paris. Un día el muchacho estaba en el monte Ida, cerca de Troya, cuando el dios del rayo, transformado en águila, lo raptó y lo llevó al Olimpo para que le sirviera como copero en los banquetes; para recompensar a Laomedonte de la pérdida de su hijo, le regaló dos caballos veloces que podían correr por el océano. Más tarde Zeus colocó entre las estrellas a Ganymedes, que al instante se convirtió en la constelación de Acuario (*aquarius* en latín significa “copero”, “el que echa el agua”), y también el águila en la que transformó el propio dios quedó convertida en la constelación del mismo nombre (Aquila).

En el poema “Ganymedes”, de Lucas Margarit, las imágenes mitológicas retornan actualizadas en el poema, profanadas por las modulaciones de un sujeto lírico confesional: “soy un niño/ perdido en el bosque blanco/ un niño hermoso/ que busca un dios/ en la periferia del agua”. El yo lírico exhuma sentidos enterrados y recupera las voces de figuras míticas con sus gestos y sus subjetividades póstumas, haciendo retratos poéticos. El poeta es un antropólogo de la imagen, arqueólogo de una memoria poética que encuentra palabras-reliquias grabadas en pergaminos, trazos o huellas que hablan de una experiencia aurática perdida: “a la sombra de la vela de resina oscura vi las primeras ciencias/ cinceladas con imperturbabilidad por una mano que todavía no temblaba/ leí las primeras lecturas del mito y

de los objetos/ vi los primeros dibujos que contenían el límite entre esto y aquello,/ el límite que formaban las fibras del pergamino mohoso". Mediante un complejo trabajo sobre enunciación poética (que incluye diálogos, monodialogos, interpelaciones, pasajes de la primera persona a la no-persona), el último libro del autor, *Bernard Metge*,¹ arma un caleidoscopio en el que conviven figuras históricas y míticas (Bernard Metge y Ovidio, Tiresias y Eurídice), y donde cada una se despersonaliza y alterna su posición discursiva: "mi nombre es Bernat/ reúno las palabras de Ovidio y las palabras/ de Bernat Metge"; "Orfeo, soy Bernat/ y muero como Eurídice"; "Soy Bernat, ya muerto y atrapado/ por las palabras que dijo un dios en el pasado". La insistencia en el nombre (como queriendo conjurar la esencial vacuidad del pronombre personal yo) es corroída por una desfiguración que en ocasiones da también lugar a una fusión: "aquí estamos Bernat// llevo el mar/ hacia tu mano...". Así el heterónimo *Bernat Metge*, alter ego del sujeto lírico y del poeta, es un sujeto vacío por el que circulan las *nachleben* poéticas.

Tanto Benjamin como Warburg se refieren a las imágenes como supervivencias, contenidos, fuerzas significativas que persisten y circulan en el espacio cultural. Estas *nachleben* son capaces de pervivir al paso del tiempo y de conservar y transmitir contenidos, formas y emociones puesto que están marcadas "engramáticamente" (los engramas son patrones cuya función es la de preservar en la memoria la energía psíquica en la sustancia del cerebro). En su estudio sobre la pintura del Renacimiento, Warburg concentró su interés en los detalles de la ropa, los gestos, las poses y del movimiento pues estos contienen y transportan patrones de estimulación específicos. Se trata de una concepción energética y dinámica de la imagen que subraya el aspecto objetivo de la actualización de la Antigüedad en el arte del Renacimiento. Margarit proyecta una mirada warburgiana sobre las imágenes, método que considera la continuidad de ciertos ele-

1 *Bernat Metge* (Buenos Aires Poetry, 2016) fue un escritor, traductor y pensador español, representante del Humanismo en las letras catalanas. Considerado el mejor prosista del siglo XIV, introdujo el estilo renacentista en un tono paródico.

mentos accesorios de una imagen junto a la gestualidad que expresa “emociones intensificadas”, y en este aspecto se amplifica su tarea de traductor tanto lingüístico como de las supervivencias que regresan de los imaginarios pasados. Al poetizar la vida de las imágenes, el autor evoca, “en un discurrir opuesto al del procedimiento habitual de la memoria [...] el recuerdo de experiencias primarias de la humanidad”, como plantea el historiador del arte José Emilio Burucúa.

II.

el libro de los elementos, de 2007, está dividido en cuatro partes: “...o los pájaros aire”; “reconstrucciones tierra”; “narciso y Ofelia agua” y “ fuego”. La primera parte es un recorrido anacrónico del sujeto lírico, que transmigra en la memoria de la naturaleza para dar cuenta de la creación del lenguaje poético. Viaje iconográfico y simbólico al universo de los pájaros, se reconoce un discurso litúrgico transgredido. La voz del poeta es la de un druida, sacerdote asociado con la doctrina de los elementos a lo largo de los siglos, conectando la ciencia griega con la alquimia, la mística cosmogónica con la pasión o la teoría clásica de los humores. Margarit dialoga con la poesía de Eduardo Cirlot y su extraño diccionario lírico: aves y pájaros, como los ángeles, son símbolos del pensamiento, de la imaginación y de la rapidez de las relaciones con el espíritu. Otra imaginería que sobrevive al tiempo es la de las ensoñaciones del poeta visionario romántico, que traza más allá de las fronteras de la noche y el día las visiones oníricas de lo real, como puntos de fuga del sentido que conectan al poeta con otro lenguaje y con otras dimensiones, como imágenes que se refractan en el poema en las cuales el sujeto se contempla, estallado en múltiples caras.

En “Narciso y Ofelia” que corresponde al elemento agua, Margarit despliega una dramaturgia sobre la voz y el cuerpo en la poesía. A partir de una puesta en escena de la palabra, el sujeto lírico cede su primacía, se “evapora” diría Octavio Paz, para dejar su lugar a la presencia de una voz. Literalmente: es una “voz” la que toma la palabra

antes que los personajes, aportando indicaciones o creando contexto al modo de una didascalia (más adelante aparecerán didascalias mudas, absolutamente impersonales)² pero, rasgo singularísimo, remitiendo a su propia constitución subjetiva: “**Voz:** (Veo imágenes de ahogo)/ (Veo imágenes de ahogados)”. Puede reconducirse esta evaporación del poeta a la lírica de vanguardia, como hace Walter Mignolo; pero acaso sería más preciso relacionar este procedimiento con la propuesta de Samuel Beckett, sobre quien Margarit escribió su tesis doctoral. “...se trata cabalmente de una cuestión de voz, cualquier otra metáfora es impropia. Me hincharon con su voz, como un globo, y por más que me vacíe sigue siendo a ellos a los que oigo”, leemos en *El innombrable*. Para Dominick Rabaté es Beckett quien lleva más lejos esta sensación de vacío central en la palabra para un sujeto fuera de sí, en busca de su identidad destituida, y quien articula este vacío con la “unidad plural” de la voz (ya que en francés, lengua en la que Beckett escribe *El innombrable*, *voix* mantiene la misma forma en singular y plural, es tanto “voz” como “voces”). En el poema, la voz (mejor sería decir: las voces) abre el espacio teatral, se “vacía” de cualquier materialidad propia para identificarse con los reflejos de los personajes referentes del suicidio, Narciso muerto por la fascinación de su propia imagen, Ofelia muerta en la imagen (la supervivencia de una imagen condensa las significaciones y las energías depositadas en ella a lo largo de la historia, la figura de Ofelia arrastra inevitablemente la pintura de Millais). El dispositivo lírico-teatral funciona especularmente, generando identidades simbióticas y recuperando la tragicidad de ambos personajes, fuerza fatal arquetípica, melancolía, locura de amor de ella, duelo imposible de él que es ella: “(Narciso levanta los ojos y ve hacia adelante, es decir hacia las pizarras donde está Ofelia muerta. Narciso ve a Ofelia y él es Ofelia)”. Llegando al final del poema, “**dos**

2 El mismo procedimiento encontramos en *Bernat Metge*, aunque aquí complejizado por el descubrimiento ficticio de los cuadernos del autor catalán, lo que agrega una instancia más a la *myse en abyme* del poema: “(Descripción de la escena por Bernat Metge. En su cuaderno de tapas de cuero podemos leer: ‘Medea subida a una tarima, con un megáfono se dirige a Jasón que se encuentra exactamente del otro lado del mar. Medea sabe que entró en el mundo de los mortales’)”.

voces” que son y no son los personajes, indican que “Ofelia se disuelve/ Narciso se disuelve”; y luego “(Comienza la obra nuevamente con los papeles invertidos)”.

La figura retórica de la prosopopeya, tradicionalmente asociada a la atribución a seres inanimados de acciones o cualidades propias de seres animados, o bien a seres irracionales de las de los seres humanos, también remite al darle la palabra a los muertos (lo que estaría incluido dentro de la primera definición). Incluso, extremando la propuesta, puede implicar donar la voz a un personaje de la tradición poética o literaria, y desacralizarlo, es decir, sacarlo del panteón canónico para devolverlo a la vida. La despersonalización del poeta, su “evaporación” es el correlato necesario de la personificación de Narciso y Ofelia, Metge y Orfeo, Eurídice y Durero, Safo y Ganímedes, en un diálogo poético que remonta los siglos y conjuga supervivencias artísticas en una poética novedosa.

tres
santos de hierro y cal
suspiran entre la noche y la caída
quizá otro mar se esconda
detrás de los cascos heréticos del agua y del hambre

allí, donde puso un dios la desesperación
está tu albatros
donde puso la última luz
tu abismo

(inédito)

a Andrés

cubro mi piel en tu piel
te doy el calor
y la sombra
del pájaro cerrado

el lecho del río
sujeto al barro
la tierra húmeda
con agua de ese río

la imagen de tu palabra
sobre la palabra
la imagen de la palabra
sobre los últimos árboles
que envejecen

te doy mi cuerpo
y mi silencio
que no es tu silencio

mi voz en
tu palabra, en tu voz
mi palabra
y nuestro único nombre
ahora. Amén.

(inédito)

Ganymedes

he visto las alas de la belleza
acariciando mi muerte

soy un niño ciego
que se apresura a morir en el centro
inicial de la hora más temprana

soy un niño que recoge
moras venenosas en un árbol sombrío
y canta mientras agoniza

soy un niño de huesos oscuros
que se mutila el cuerpo
cuando calla

he sido el niño confundido
que sabía el nombre de mi pasado
y el nombre de las montañas

soy quien huye con la espalda cargada de arena
y como el risco debo soportar el viento y el cielo
y he sido el mismo que abrió las manos para encontrar
las monedas vacías de la edad temprana

soy un niño
perdido en el bosque blanco

un niño hermoso
que busca un dios
en la periferia del agua

(inédito)

¿dónde está la barca blanca
que te trajo por el río
hasta las costas de la carencia?

el fuego creía ser salvado
y se imitaba a sí mismo
en otro mar de grietas y murciélagos.

¿quién colocó las piedras
en cada camino que fue tierra?

contra árboles iguales
un cristo desarma tu lluvia
y traza líneas en el mapa de un país
sin ritos ni colmenas

al salir del mar
ubicarán mi cuerpo en tu coto de caza

(inédito)

I
el mar se mueve
en el mar

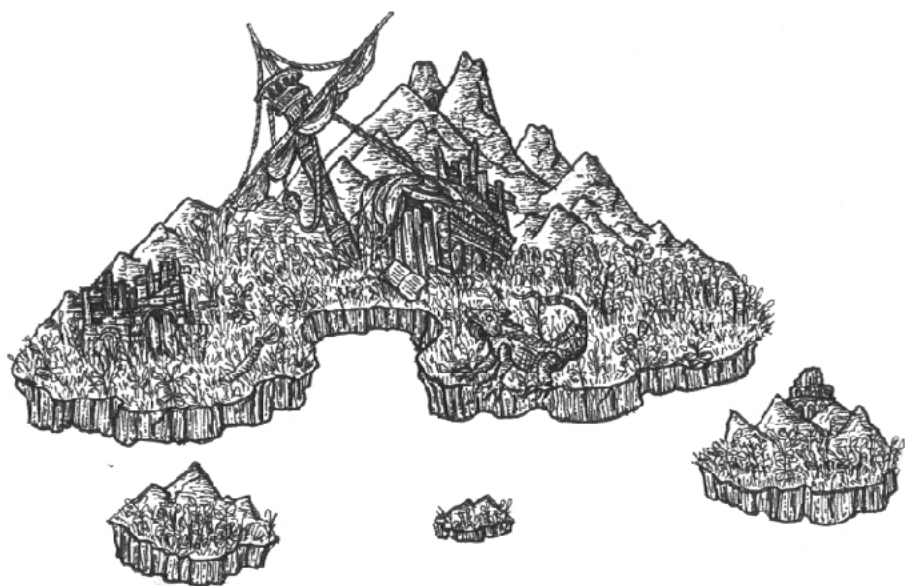
así
como la madera
separa
la imagen de la imagen
el conocimiento de las últimas palabras

II
no fue adrastra quien cargó
los remos
manchados de humedad
ni quien en la tierra
con las manos húmedas reconoció la tierra

junto a la misma lluvia
su cuerpo
de varón
reconoció
la mano de un hombre

III
el agua
o la solidificación
un pájaro
similar a lo que no descansa

(inédito)



DANIEL SAMOILOVICH
Las Encantadas

HIPÓTESIS DE UNAS ISLAS

Mi isla poética es, más que una isla, un archipiélago: porque no me resigno del todo a una sola variante o posibilidad de poesía, porque cada proyecto, cada libro, tal vez cada poema, dibuja una geografía particular. Entre todos, quizás sí, especialmente vistos en un día sin mucho viento y desde una distancia suficiente, tal vez tengan un carácter y un nombre.

Supongamos que sí. Digamos que el archipiélago se llama “Las Encantadas” y queda en medio del mar, a casi mil kilómetros del Continente, donde nadie esperaba que un día la tierra se pusiera a vomitar lava, surgieran unos volcanes y los picos emergidos de esos volcanes resultaran ser unas cuantas islas e islotes. Estas islas (algunas de ellas muy pequeñas, unos cien metros o menos en su parte más larga) permanecieron despobladas hasta que empezaron a llegar insectos, pájaros, algún lagarto, todos arrastrados desde el continente por el viento o las corrientes: seres lo bastante fuertes como para resistir la travesía, pero no tanto como para poder volver a casa. Los humanos llegaron más tarde: contrabandistas, piratas, expatriados varios. Muchos de estos humanos tenían historias oscuras, o bien oscuro fue su destino en las islas: lo de “encantadas” parece que se lo pusieron irónicamente, queriendo más bien decir “embrujadas”. Sin embargo, cuando yo llegué de aquellas historias solo quedaban rumores: a mí aquellas islas me parecieron estar más cerca del paraíso que del infierno. Las grandes iguanas eran dragones mansos, el horizonte era un rojo zigzag entre los conos de los volcanes apagados, me bañé con las focas que se acercaban al visor de mi máscara de buceo a ver quién era yo, jugué a las cartas en la cubierta de un barquito, en unas pálidas hebras de pasto que crecían en las grietas de la lava reconocí el impulso de la vida primera: como si se estuviera recontando ahí el nacimiento de la vida; o, mejor, como si me fuera dado asistir a ese nacimiento.

No crean que puedo volver cada vez que quiero. No. El sueño trae a veces de nuevo ese mágico archipiélago, pero sólo cuando se le da la gana. Escribiendo, también, a veces asoma su dorada figura. En cierto sentido, uno será para siempre un exiliado de aquel mundo; pero en otro, la certeza de haber estado allí una vez vale una vida entera, y la esperanza de esas islas solares no se perderá jamás.

La mirada es el tema: la singularidad de Samoilovich

Edgardo Dobry

El estadounidense Frank O'Hara (1926-1966) se preguntaba en uno de sus versos más conocidos: "Why I am not a Painter": ¿Por qué no soy pintor? O'Hara, muerto en accidente en una playa de Long Island a los cuarenta años, fue el gran amigo de juventud de John Ashbery; los unía la pasión por la pintura –ambos escribieron crítica de arte–, pero los separaba la poética de su creación propia: la poesía de Ashbery es una gran ola de música mental, un imponente soliloquio de piano verbal; los poemas de O'Hara, en cambio, están vinculados a la vista mucho más que al oído, interno o externo. Se podría establecer un paralelo entre los poetas argentinos nacidos en torno a la mitad del siglo XX y que, en los últimos años, han ido publicando sus obras reunidas: Néstor Perlongher (el primero, ya póstumo), Diana Bellesi, Mirta Rosenberg, Tamara Kamenszain, Arturo Carrera, Daniel Samoilovich. Eso que dio en llamarse "neobarroco" y, luego, "neobarroso", tiene mucho de música mental o de piano verbal; en tanto que las variadas formas de objetivismo que se opondrían a esa tendencia suelen partir de cosas vistas, de manifestaciones (en todos los sentidos del término).

Son derivadas paralelas de las dos poéticas opuestas de la contemporaneidad: la que nace con el simbolismo francés y tiene como emblema el primer verso del "Arte poética" de Verlaine ("De la musique avant toute chose": la música ante todo) y la que vuelve a la vieja máxima de Horacio (a quien, por cierto, Samoilovich tradujo): "el poema ha de ser como la pintura"; aunque –el matiz es fundamental– habiendo pasado ya por la ruptura con lo mimético, por la consciencia de esa ruptura. En *Rusia es el tema; poemas reunidos 1973-2008* (Bajo la Luna Poesía) empezamos el recorrido por los primeros libros de Samoilovich; por ejemplo, "La noche antes de embarcar", de *Las encantadas*: "Por la ventana/ que da a la calle se ven los mismos árboles/ que

en el jardín, es fácil confundirse,/ adentro, afuera, el mismo color rosa/ de los grandes pétalos". En ese viaje alucinatorio, Samoilovich parece acercarse al Gironde de los *Veinte poemas...*: el viajero que se apropia del paisaje; con admiración –por así decir– pero sin ninguna timidez, con un gesto de gracioso azoramiento. Resulta casi sorprendente en un panorama poético –y crítico, dentro y fuera de la academia– que, en los últimos largos años, parece haberse impuesto la prohibición de salir del barrio natal. Es significativo que su poesía reunida haya adoptado el título de *Rusia es el tema* y recoja dos libros publicados originalmente en Madrid (*Superficies iluminadas*) y Barcelona (*Las encantadas*); y que lleve como prólogo un texto de la poeta española Olvido García Valdés, importante interlocutora de Samoilovich. Es una actitud a contracorriente de lo que hoy predomina: el hacerse fuerte en las diferencias y costumbres locales.

La figura del viajero –del extranjero, del extemporáneo– es, en efecto, central en la obra de Samoilovich: *Las encantadas* (2003) parte de una excursión a las Galápagos, las islas para siempre asociadas a las teorías de Darwin, y a las que llamó "Encantadas" Herman Melville. Si un estadounidense las renombró, ¿por qué un argentino no iba a *saquearlas*? A decir verdad, los poetas han sido siempre conquistadores fabulosos; mucho antes de que los dorios se establecieran en las costas del sur de la península itálica, Homero las había poblado de titanes, héroes y sirenas de nombre griego. De un modo inesperado, este volumen de poesía reunida hace evidente la relación entre *Las encantadas* y otro de los grandes poemas del autor: el divertidísimo *El despertar de Samoilo* (2005), un viaje, esta vez, por el espacio-tiempo, sacudido por una risa que desacomoda todo, incluso la gramática y la ortografía, por la trágica locura de la historia reciente: "El siglo XX, ¿qué se hizo?". Ambos libros empiezan con el despertar en una habitación de hotel (en esto se acercan a una de las películas más afortunadamente curiosas del cine reciente: *El arca rusa*, de Alexander Sokurov, un paseo por la historia –allí también, aunque literalmente, "Rusia es el tema"– guiado por un aristócrata francés que se despierta en el museo del Hermitage sin saber cómo ni por qué). Como en esa película, el despertar, en la poesía de Samoilovich, es un estado

perdurable: se mira con los ojos abiertos pero bañados aún por cierta agua onírica. No porque a Samoilovich le interese lo psíquico, al modo de los surrealistas; en absoluto. Pero sí lo tienta *el extrañamiento*: hay que mirar –parece decirse– como si las cosas se vieran por primera vez; o se volvieran a ver después de mucho tiempo. Así, todo es tan natural como incomprensible; por ejemplo, cuando una tortuga de las Galápagos reflexiona acerca del carácter invulnerable de su capacidad frente a los depredadores... hasta que llegaron *los implumes* –es decir, los humanos: “El peso, que fue nuestro ingenuo remedio/ contra la pájarocaptura, transformóse/ en nuestro problema a la hora de la/ implucaptura. Ironía, etcétera”.

Despertar, por otra parte, es un privilegio del todo humano: los dioses (de cualquiera de las religiones) también tienen consciencia de sí pero desconocen el sueño y la transición entre ese casi no ser y la vigilia. Procedimientos de mirada experta que rompen la ilusión de captar el mundo *directamente*: el poema requiere un desvío, un filtro deformante. Samoilovich lo muestra en *El carrito de Eneas* (2003), donde la Buenos Aires depauperada del corralito es vista a través del mito clásico, como una reedición de Troya en ruinas en la que, sentados en el cordón de la vereda, se mezclan Aquiles, Ho Chi Min, Mao, Lao Tsé, Hernán Cortés y Stalin “sin que siquiera una cerveza los anime”. Esta suerte de circo patético que *El carrito...* pone en juego en una Buenos Aires que, en su apocalipsis, parece encontrar su representación consustancial, se resuelve en una representación a salvo del espanto y el lamento, de la consigna o la conmisericordia: “Mira, los hay de todas las naciones:/ esos que juntan hierro, cual Tácito/ homenaje a su sangre goda; núbidas de Chile, /dudosos en sus promesas; obsequiosos/ paraguayos, de modales jesuíticos (...) ciudadanos de Roma migrantes a América,/ exitosos pequeños industriales, con hijos dentistas,/ ¡y aquí los tienes ahora, buscando dentaduras/ postizas en medio la basura!/ Esotros, taciturnos y taimados,/ fueron súbditos no del todo leales/ de los Incas del Cuzco...”. De esta fusión de orígenes, clases sociales, tiempos históricos, ilusiones y caída en desgracia surge un magma, la lengua, un poema, que cuenta y a la vez inventa, que crea una nueva imagen del mito a partir de la caída conjunta de la historia y de sus

ideales. El olimpo se desplomó sobre el suelo: el humo de las calles es una combustión de grandeza pasada y desgracia presente.

El poema largo, concebido como un proyecto más que como un golpe de inspiración –o, en todo caso, como un balance entre ambos– es otra de las constantes en la obra de Samoilovich: *Superficies iluminadas* (1999) mostraba ya ese camino, con esa apertura operística, la “Balada de Timoteo”, entonada por “un vagabundo en una plazoleta de la Avenida 9 de Julio, en Buenos Aires, una noche de invierno”. Un linyera que medita sobre los adjetivos de Shakespeare y las relaciones lógicas en los silogismos: finalmente, todo es un peculiar efecto de luz, superficies iluminadas.

El despertar de Samoilo, El carrito de Eneas y Molestando a los demonios, libros muy distintos, tienen en común el giro humorístico. Algo infrecuente en poesía, el más solemne de los géneros literarios, a pesar de todas las sacudidas de la modernidad. Samoilovich, en cambio, retuerce la lengua y agiganta las figuras, utiliza procedimientos pantagruélicos, se ríe de las vicisitudes neuróticas de sus personajes –cualquiera sea el grado explícito de autorretrato que contienen–, del ciclo apocalíptico de la historia nacional, del incomprensible siglo XX. Aquí el lamento elegiaco se ha agotado; por esta vez, solo queda reír. El lector está invitado a la fiesta.

Porto dos ossos

*L'angoisse de l'amour te serre le gosier
comme si tu ne devais jamais plus être aimé
Apollinaire, Zone*

¿Pero cómo se hará de noche si la sombra
no sabe qué hacer contra el pulido
azul de la bahía?
Los cascos de los barcos ya están negros
y el cielo rayado de mástiles negros
y el agua todavía resplandece.
En el bar, siluetas
que la tarde cortó de su papel plateado
toman whisky y murmuran
en media docena de lenguas. Y tu botella
se va poniendo igual a todas las botellas;
ya no es posible leer las etiquetas.
¿Pero cómo se hará de noche
si la noche vacila
ante el escudo azul de la bahía?
Alguien tal vez venga nadando
de los barcos, y por la estela negra
que dejen sus brazadas invisibles
entre la noche al mar. Entonces sí,
antes que llegue el nadador
será de noche y se habrá abierto
la mano que en un puño tu corazón tenía.

(de La Ansiedad Perfecta, 1994)

La noche antes de embarcar

Puerto Baquerizo, Islas Galápagos

Tus ojos son el ancla, cerca de ellos
estoy seguro, ellos son la casa
verdadera,

no estas paredes falsas, dibujadas
de apuro, justo antes que lleguemos.
No me cubren tus ojos del rocío
ni del tiempo,

no evitarán que muera y sin embargo
ellos sí son refugio, talismán,
cerca de ellos yo me creo seguro.
O, mejor,

empieza a darme igual lo que suceda,
a no asustarme esta casa que mañana
dejaremos como un poco más tarde
dejaremos las islas, el aliento,

los huesos.
Pero es que sin vos lo mismo daría
haberse muerto ya,
y entonces lo peor, que hubiera sido
no conocerte,
vivir en otro siglo distinto del tuyo,
en un planeta
cualquiera de cualquier podrido sol,
o peor,
cruzarse con vos en la cola del cine,
en la sala
de espera de la morgue, y no avivarse
que eras vos,
tenerte delante, y, como un artista pésimo,
no verte,
eso ya no sucedió y ahora todo está bien,
ahora
lo único que quiero es no sobrevivirte.
La casa
ojalá fuera de cartón, de dulce,
ojalá
de chocolate o mazapán, y viniera

a comérsela
un ogro, y se la comiera con nosotros
adentro.

(Es por algo que el niño venusino
bajó a la tierra armado de arco y flecha,
no se trajo una pala ni una escuadra
ni ridículamente acarreó

desde su olímpica morada vendas,
lenitivos, remedios. Su tarea
es dañar, no curar, no construir nada;
si cuando te ensarta te olvidás

de la muerte, se trata de un efecto
colateral, del mismo modo que
un tipo al que le pegan un balazo
en la mano, en un hombro, en un pie,

seguro que se olvida de inmediato
de la angustia suicida, inmaterial,
que hace cinco minutos lo aquejaba:
cuando de veras pica, se transforma

en trivial el miedo a lo futuro;
el día de mañana y toda
deducción y toda prospección
y toda

reflexión, que el diablo se las lleve:
esta es la hora
furiosa y a la vez serena
del ahora

y en las manchas rojas, amarillas,
del ahora, en las islas un reino
fundado en la ley de tu mirada,

cosmos macro

donde cada accidente del terreno
corresponde a un cosmos micro:
las montañas tus pies, las lagunas tus ojos,
¿y por qué

en el infinito ensayo geológico
no podría el planeta
generar una cosa como esa?
Si fuera posible,

aquí debería ser, aquí empieza de nuevo,
a hervir la tierra,
nacen de nuevo, en las grietas del basalto,
pálidas hebras de pasto.

(de *Las Encantadas*, 2003)

Puerto Baquerizo

¿Pero cómo fabrica la noche
esos pétalos luminosos, rosados?
¿Qué reservas de luz tienen los árboles
que flanquean nuestro paso?
Los pelícanos no saben geometría, las estrellas
de mar no cuentan hasta cinco: cada uno, sin embargo,
vive en su forma, de una forma, sobre el techo
de una dársena o en el fondo del mar.
"Creo haber encontrado, creo
haber
encontrado":
y un mundo de emociones morales
se derrumba ante el hallazgo. Hace bastante menos
de un millón de años, van y vienen fichas sobre el paño

de una mesa de juego, a oscuras
hurgan los pinzones entre las piedras de la playa
adaptando su pico al alimento disponible.
Las formas mutan en un paño, un sueño,
y en ese sueño ruedan
"oh" y "ah", dos figuritas que vendrían
a ser nosotros en puertos
de nombres raros: Baquerizo,
Fernandina, Sullivan Bay.

(de *Las encantadas*, 2003)

En la penumbra

Ah, la penumbra de un cuarto de hotel
en un puerto sobre el Mar Amarillo.

¿Cómo llegamos allí?
¿Qué equipaje llevábamos?

Qué importa, allí estábamos, voces
apagadas entre cuatro paredes.

¿Era invierno?
Sí, era invierno.

Lo sé porque "frío" era un rasgo
del ideograma "encierro":

encerrados, y que afuera hiciera frío,
todo el frío del mundo.

Cosas dichas al azar, sonando
a música en las sombras de la habitación.

También lo sé porque había mucha ropa.

Nuestro concierto oscuro, trompa contra trompa,

y ropa tirada por todas partes
como si la hubiera agarrado un vendaval.

Un vendaval privado:
afuera, estaría todo calmo,

iluminado por la luna, helado.

(de *Molestando a los demonios*, 2009)

Noche de tormenta, insomnio

Lo que estaba unido
o atado se esparció, lo que suelto

yacía la tormenta lo juntó
en un anillo sólido y grisáceo

que gira cerca del suelo.
Así lo que tenemos o creemos que tenemos,

lo que somos o creemos que somos,
el amor lo dispersa

y cosas sueltas, ramitas, recuerdos idiotas,
pedazos de sueños a punto de olvidarse

se ponen a andar en círculo,
se ponen a andar y su ronda obsesiva

no nos deja dormir.

(de *Molestando a los demonios*, 2009)

-El bosque fosforece como un mar...

El bosque fosforece como un mar,
la misma fiebre fría, pero muda,

el mismo ir y venir, sólo que inmóvil.
Las algas son los malos pensamientos

que cuelgan de los árboles, sin dueño.
Así es mi sueño, en este bosque duermo

y unas polillas que sobraron de la tarde
bailan en el rayo de luna.

–¿Verdad que somos bellas?
–Si no lo fueran –dice el rayo–, no

me tomaría el trabajo de alumbrarlas.

(de *Molestando a los demonios*, 2009)



MARIANO ROLANDO ANDRADE
Isla del Hombre y la Ballena

LA ISLA DEL HOMBRE Y LA BALLENA

Descrita por algunos viajeros como un peñasco en un mar inmóvil. Descrita por otros como un hospicio. Descrita como un paraíso de selva desbordante y animales mitológicos. Descrita como el lomo de una ballena gris desde donde observa un hombre de pie, solo.

Parece que cada persona desembarca en una visión diferente. Sin embargo, todos sabemos que se trata de la misma isla.

La isla del hombre y la ballena

Mariano Rolando Andrade

Esta isla, que llamaremos la isla del hombre y la ballena, no se encuentra en ningún océano conocido. Probablemente mañana, o incluso en el mismo momento en que usted lee estos párrafos, ya no se llame así y haya sido bautizada con otro nombre por un nuevo descubridor o adelantado. O simplemente ya no tenga nombre.

Los cartógrafos y el resto del mundo científico (botánicos, zoólogos, topógrafos, geólogos, astrónomos) tienen serias dificultades para anclarla en los mapas y en los libros, las enciclopedias y los manuales. Estos obstáculos académicos y prácticos hacen que la gran mayoría directamente no haga mención alguna a su existencia. Por lo bajo afirman que pertenece a un archipiélago formado por islas de características similares. Otros destacan su profunda insularidad y aislamiento en un océano inhóspito. A decir verdad, *todos* le temen porque cuestiona sus certezas.

Si bien hay muchos viajeros, exploradores y aventureros que han llegado a sus costas, y ese número ha ido creciendo con el correr de los años, es muy poco lo que se sabe con exactitud de ella, de sus habitantes, su fauna, flora, geografía e historia. Las crónicas y relatos que poseemos difieren enormemente unos de otros. Donde unos ven un peñasco blanco que es puro mineral, otros han hallado un paraíso con selvas vírgenes y animales mitológicos. Donde alguno ha descubierto un hospicio poblado de seres sin memoria, otro asegura haber visto el futuro. Pareciera que cada viajero describe una isla diferente, con habitantes diferentes, aves y animales diferentes, montañas, bosques y lagos diferentes, plantas diferentes. Incluso el cielo y los astros que asoman cada noche difieren, con lo cual resulta imposible situarse. Sin embargo, *todos* sabemos que se trata de la misma isla, lo cual aumenta la confusión.

Una noche, hace tiempo ya, yo mismo soñé que la isla era el lomo de una ballena gris desde donde observa un hombre de pie, solo. No se trataba de cualquier ballena, sino de la ballena, es decir Moby Dick, y Moby Dick era Rimbaud y yo era el capitán Ahab y *todos* éramos el hombre solo. “La perseguiré alrededor del Cabo de Buena Esperanza, y alrededor del Cabo de Hornos, y alrededor del Maelstrom noruego, y alrededor de las llamas de la perdición, antes de dejarla ir”, me escuché gritar extasiado antes de partir en expedición a esos mares desconocidos en los que habita la enigmática bestia de las profundidades: imposible de cazar, imposiblemente libre, irrepetible, irresistible.

Pero quizás Rimbaud no era Moby Dick y la isla no era una ballena. Quizás se trataba de Virgilio, la isla era el infierno y yo pretendía ser Dante, de pie a su lado frente a ese lugar en el que uno debe abandonar toda esperanza al entrar. Como lo hizo el niño de Charleville al sentarse a escribir y cambiar para siempre la poesía, cambiarme para siempre en un pequeño cuarto en una casa de los suburbios, y volvernos modernos a *todos* muy a nuestro pesar.

Seguí viajando, en expedición permanente, perdido ya en océanos estériles barridos por mi propio desconcierto. Y así un día pensé que quizás no era Virgilio tampoco, sino el diablo, y que el hombre en cuestión era mi alma. Se trataba entonces de venderme como lo hizo Rimbaud con el demonio a cambio no solo de reventar la poesía, sino de convertirse en ella misma y después abandonarlo todo, irse a traficar a África y morir joven para pagar aquella deuda.

Confieso que de tanto recorrer aquellos mares desconocidos, olvidé su nombre y el mío. Y también la isla de la ballena, o la isla del infierno, o la isla de mi alma, que *todos* describen de manera diferente aunque *todos* sepan que se trata de la misma isla. Confío en que ustedes, a pesar de todo, lograrán llegar a ella.

El poeta de las manos rotas

I
Desperté una noche
tras veinte años
y entendí el dolor.
Mis manos yacían
destrozadas
a golpe de martillo
sobre la mesa de trabajo.

Primero lloré,
siguió el silencio.
¿Qué hacía yo
con las manos así,
añicos y poco más?
¿Quién se había
ensañado en mi sueño?

Ya nunca más
crearé versos, me dije.
Se acabó.
Tu suerte al fin
es la de tantos hombres
abatidos
a mitad del camino.

Miraba mis manos
y callaba.
Callaba y miraba.
Desahuciado,
recordé al músico
que perdió sus dientes
y huyó para renacer.

Temblé, la sangre
caliente sobre la mesa.

¿Y yo,
adónde podría ir?
¿Adónde curaría
estos dedos
y esta garganta?

II

A los Mares del Sur,
escuché decir a Rimbaud
desde Java.
A los Mares del Sur,
susurró Conrad en el Otago,
enterrado en Tasmania.

¡Sí, a los Mares del Sur!,
gritó solitario Melville
en Nuku Hiva.

¡Eso, a los Mares del Sur!,
clamaron Stevenson en Vailima
y London en Viti Levu.

III

Cesó el llanto.
Recogí mis restos,
me levanté y partí,
feliz en la negrura.
Quienes me veían sonreían
y murmuraban:
"Ahí va,
déjenlo solo.
Es el poeta
de las manos rotas".

(de *Canciones de los Mares del Sur*, 2018)

Songlines

Aquí la tierra es roja
y el nombre del muerto
no se pronuncia por un año.

La tierra entera es un laberinto
de versos y notas,
esparcidos antaño por ellos
en sus travesías
para que los hombres canten
y no olviden quiénes son.

La tierra entera es una melodía
que guía a los hombres
a través de lo desconocido,
como la estrella matinal
más tarde
camino al mundo de los muertos.

Aquí –allí también sospecho–,
la tierra que no se canta
es tierra que morirá.

(de *Canciones de los Mares del Sur*, 2018)

El entierro de Stevenson

De pie ante tu tumba blanca,
veo el océano que te trajo
y la jungla que te amparó,
las montañas que quizás
te llevaron a Escocia.

Veo a los jefes samoanos
recibir la noticia

“Ha muerto Tusitala”,
que partió de la casa en Vailima
una noche de diciembre.

De pie ante tu tumba blanca,
comprendo tus dos deseos:
llevar las botas puestas
y ser enterrado
en lo alto del monte Vaea.

Pocos son los *papalagi*
que han merecido lágrimas
en estas islas y mares
saqueados sin descanso
por las plagas de Occidente.

De pie ante tu tumba blanca,
gran Tusitala del norte,
veo las antorchas y escucho
los brazos de doscientos
surcando la tierra cuesta arriba.

El resto de Samoa se pregunta
“qué desgracia nos ha caído”,
y en la morada de Vailima
alguien prepara tu mortaja
y viste tus pies desnudos.

Llega la temida mañana ya,
tus anfitriones te acompañan
y los más fuertes cargan
el ataúd a lo alto de Vaea,
la cima de la tumba blanca.

(de *Canciones de los Mares del Sur*, 2018)

East Village

Los perros en la nieve,
las calles en coma,
el chofer que vacila
en el semáforo en verde
de la seis y la A.

La mañana rígida
por el mordisco del cielo.
Tus botas hieren
la presunta castidad
del invierno en East Village.

Y las ventanas indiferentes,
nacidas ciegas
en rostros de ladrillos rojos.
Los árboles reclinados
que se niegan a hablarte.

¿Alguien ha visto a Thomas?
¿Alguien ha visitado
la tumba de Melville?
¿Y nosotros?
¿Nos recuerda aún la ciudad?

Intuyo que fuimos
aquellos perros en la nieve,
jugando ignorantes
con el último invierno
que nos ofreció el East Village.

(Inédito)

Para pasar a la historia (extractos)

Uno puede llamarse Mehmet, Jean, Franz.
O bien Ernesto. O Marcos. O Augusto.
A uno le pueden gritar "José"
en una calle de Asunción.
O quemarle los ojos
con veneno de exilios.
También pueden decirle,
y esto muy formalmente,
míster, sir, monsieur o señor.

Uno puede ser turco.
O serbiobosnio.
Incluso le pueden gritar "garufa"
en un bar de Montserrat.
O bien acusarlo,
con o sin fundamento, qué más da,
de nazi, stalinista,
republicano, peronista o
capitalista acaso.

Existen demasiados modos de pasar a la historia.

Mehmet dijo:
"Estaba desesperado,
sin familia, sin nada.
Me pareció que disparando contra ese hombre,
también yo,
el más miserable,
podía dejar una huella en el mundo".
Y agregó:
"Antes yo era Caín y él Abel;
pero ahora estamos ligados como siameses".

Mehmet no pudo con el viejo santo de Cracovia.

José tuvo dos vidas,
y en cierta forma no estuvo mal.
Si antes lo llamaban Joseph,
y jugaba con chicos y mujeres
entre lentes y bombas,
más tarde un general
lo puso bajo su uniforme y sus botas.
Ante una pregunta indiscreta,
su dueño respondió:
"Aquí no vive ningún ciudadano
con ese nombre. Aquí,
solo hay un hombre
que se llama José".

El anciano, un ángel, tuvo unos años finales muy agradables.

Existen mil modos de pasar a la historia.

Uno puede cometer un buen crimen.
O escribir un libro admirable.
O quebrar tumbas, noches.
También puede, si quiere,
inventar una religión.
O derrocar un imperio, o,
lo que es más sencillo,
un gobierno.
Verdaderamente existen demasiados
modos de pasar a la historia.
No importa el nombre de uno, ni la condición.
Solo es cuestión de proponérselo.
Y estar de buen humor.

Si Augusto,
el bombardero de La Moneda,
dice: "Reconozco a Fidel
como un valiente",

uno sabe, con bastante certeza,
qué es lo que se requiere.
"No es que lo admire,
pero no cualquiera
puede ser valiente".
Palabra de militar.

Al verlo llegar a su tierra, Augusto huyó de Santiago.

Karol gustaba del tango,
el vals y la polka.
"Tenía numerosas camaradas
de clase en la escuela
y no faltaban ocasiones
para conocer muchachos y muchachas",
se le escuchó confesar a un amigo.
"En aquella época
estaba apasionado por la literatura".
Ginka y Halina,
jóvenes y bellas,
deberían haberlo sabido.

Todo su amor no valía el reino del señor.

Existen demasiados modos, miles,
para pasar a la historia.
Se requiere buen humor.
También algo de abnegación,
y un poco de sacrificio.
En cierta medida,
uno debe ser terco.
Y resistir tentaciones.
Cualquiera puede quedar
descostillado en la zanja.
Cualquiera puede recorrer los caminos.

Las botas se gastan,
la cara se llena de polvo.
Pero al final,
no importa el nombre ni la condición.
Apenas cuentan las ganas.

Guennadi llora:

"Nadie
ha dirigido el país desde el hospital".
Pero su enemigo lo hace.
Y sigue:
"Cuando el gobierno está en manos
de diplomados de segunda,
ladrones y borrachos,
los académicos se suicidan".
Lágrimas frente al mausoleo de Lenin.
"Los de arriba
no pueden hacer nada,
y los de abajo
no quieren hacerlo".

Guennadi debería leer con más frecuencia a su héroe.

Había un país balcánico,
donde Goran, Franjo y Braminir
reían y bebían y decían
"venga un trago, hermano".
Gentes alegres y hostiles,
en la palma del tirano.
Sarajevo, Banja Luka,
guerras, tribunales.
"Perseguir y matar sistemáticamente",
una de las frases más oídas.

La otra: "La sangre derramada en la lucha fratricida".

Para pasar a la historia:

fortuna y buen humor.
Suficiente.
Una palabra o un dios.
Mehmet, Boris, Salvador.
Qué importa el nombre.
O la condición.
O las primeras tropelías.
Vale la confianza.
Y la abnegación.
Verdadera intensidad.
Desesperación.
Arrebato de júbilo y ansias.

(de la antología *Buenos Aires no duerme*, 1998)

29 de agosto de 1870

Debo confesar la alegría: el exilio ha terminado. Adiós condenados, adiós. Ya no me causarán más náuseas. He resistido demasiado tiempo las rejas de mi propia tierra (intrascendente, tímida, aislada de todo interés), y es por eso sí, creedme, sólo por eso, que ahora estoy aquí.

No tengo un centavo, es cierto. No tengo adónde ir, también es cierto. La única certeza es mi destino: Llegaré a París en unas horas. Y allí veré cómo se escriben los días. Con o sin dinero, con o sin techo. Siempre, en la inmensidad, se esconde una mano amiga.

¡Qué lejos han quedado las Ardenas! ¡Qué lejos Charleville! Me invade una nostalgia extraña, áspera pero sincera. Mi madre jamás comprendería de qué se trata. No, ella debe permanecer en silencio. Ojos potentes, mirada infame. Veo esos ojos cada vez que me asomo por la ventanilla del tren. Del tren que me lleva a París, a mi nueva vida... mi verdadera vida.

(de *Los viajes de Rimbaud*, 1996)



LUISA FUTORANSKY
El Formosa

FORMOSA

1. Moza tan hermosa/ non vi en la frontera/ como una vaquera de la Finojosa uno de los primeros versos de la clase de castellano que aprendimos de memoria, la 'formosa' del reino de la belleza sin par, que nunca jamás apresaremos, si es que una vez estuvo entre nosotros o rozó siquiera nuestra vera.
2. Isla china así nombrada antes de ser Taiwán. En una isla del mar de la China cabe el depósito y el almacigo de todas las utopías. Atención con los piratas que asolan las costas para apropiarse de las esmeraldas y los tiburones de puro carniceros nomás.
3. Provincia argentina al norte del Chaco donde terminaron recalando buena parte de mi gente. Al menos durante una generación para en la siguiente irse de nuevo tras otros campos, promesas y vidrios esmerilados. Oyendo frágiles sirenas como las del kibutz y arrastrando trastos y baúles en la bodega del mismo mar. Agregaron apenas a su espera una palabra mítica, metálica y rectangular "la llegada del container" al puerto del nuevo exilio.
4. Santa María Formosa, de Venecia, donde se me ocurrió hacer una plegaria, una más, de todo esto.
5. **Formosa**, los últimos serán los primeros, el buque francés que durante décadas arrojó europeos a las costas del Atlántico entre ellos mis padres, mis abuelos y buena parte de la parentela.

Futoransky y el único continente posible

Mariano Rolando Andrade

Luisa Futoransky (Buenos Aires, 1939) suele escribir al alba en su casa en el XIII Arrondissement de París, cuando la ciudad está despertando “ingobernable, legañosa, adormilada, negociando borrando latrocinios”, como ella misma dice en uno de sus poemas. Como solo podemos imaginar y no ver ese momento de absoluta soledad, la suerte puede sonreírnos tal vez más tarde durante el día y enseñarnosla sentada a veces junto a un ventanal en el café Le Rostand, enfrente de los Jardines de Luxemburgo, adonde llega en su fiel colectivo 27.

“El poema hay que irlo a buscar”, dice Futoransky. Y eso ha hecho desde *Trago Fuerte* (1963), su primer poemario, al que han seguido otras veinte colecciones de poemas y cinco novelas, en una vasta obra que abarca más de 50 años y ha sido traducida al inglés, francés y alemán. Con una exquisita erudición y su infatigable carácter de exploradora de la palabra, Luisa es una de las voces más originales de la poesía argentina, a pesar de, o gracias a, vivir en el extranjero desde hace varias décadas. La frase puede resultar trillada. Pero quienes la hemos leído y seguido, entendemos su pertinencia. En Futoransky se condensa lo más argentino de la lengua española y lo más universal de las tradiciones literarias, una suerte de Arca de Noé de nuestra poesía, un delicado ejercicio de equilibrista entre lo arltiano y lo borgeano.

Su vida es una novela, o mejor, un poema. Por citar solo algunos versos, diremos que estudió literatura anglosajona y contemporánea con Borges en la Facultad de Letras de la Universidad de Buenos Aires, que por imposición familiar se recibió de abogada y que en 1971 viajó a Estados Unidos para participar en el International Writing Program de la Universidad de Iowa. Ya nada la detuvo: vivió en Italia, España, Japón y China antes de instalarse en Francia en 1981.

Los premios pueden importar mucho, poco o nada, pero ahí están. Entre las distinciones que ha recibido se encuentran el Premio Internacional de Poesía Carmen Conde (España, 1984), Premio de Poesía del Fondo Nacional de las Artes (Argentina), Chevalier des Arts et Lettres (Francia, 1990), Beca Guggenheim (Estados Unidos, 1991), Becas del Centre National des Lettres (Francia, 1993 y 2010) y Premio del Festival Internacional de Poesía (Argentina, 2015), entre otras.

Marchar de día, el libro más reciente de Futoransky, publicado en 2017 por Editorial Leviatán, despliega muchas de las temáticas sobre las que se ha asentado su trabajo poético a través de los años. En este poemario que en realidad son cuatro, y que se va abriendo como las mamushkas y las cebollas que tanto le gustan, la música resulta fundamental, algo que viene con ella desde los tiempos del Conservatorio Municipal de Buenos Aires con Cátulo Castillo como profesor, así como de su pasión por la ópera. Junto a esa melodía, a veces explícita y otra secreta, que articula sus poemas, se despliegan diferentes registros lingüísticos, que van del hablar de los arrabales y su Santos Lugares natal a un lenguaje más lírico y elaborado, y que provocan en el lector una sensación simultánea de intimidad y extrañeza.

Con la palabra lector me detengo en otra de las características a mi entender cruciales de la poesía de Futoransky: su vínculo con el otro. “Hace tiempo que no recuerdo lo que sueño/ y vos?” nos pregunta al final de “Escenografías”, “desmentilo/ si podés” desafía en “Nada cambia”, dos poemas de su último libro. Ella escribe y nosotros leemos, pero ambos también dialogamos, participamos de sus textos, en una construcción conjunta que se hace aún más visible en sus lecturas, de las cuales se sale indefectiblemente “tocado”.

Y no es que Luisa proponga un mundo feliz ni mucho menos. El dolor, los dolores, mejor dicho, habitan toda su obra. La ironía, un cierto escepticismo y una cierta negativa a dejarse vencer por ese escepticismo, están en el hueso de sus versos. También los amores y desamores, el desarraigo, la vejez, la identidad, la nostalgia de una Buenos Aires que alguna vez le fue real y ahora es cada vez más imaginaria, la muerte y los muertos, las injusticias sociales, la brutalidad de los más fuertes.

Su permanente “Marchar” por latitudes y decorados lejanos le permite encontrar los pasadizos para decirnos aquello que se encuentra en lugares a los cuales no podemos acceder desde la prisa y la ceguera.

¿Cuál es la isla Futoransky en este Atlas?

Le doy la palabra a Luisa:

“Las islas ejercieron, ejercen aún, gran poder sobre mi imaginario.

Son buena parte del fundamento que me hizo llevar a puerto mi novela –creo–, más lograda: *El Formosa*. Ahí, para decir de por qué en el título una isla, traté de explicarme:

–¿Y por qué entre tantos barcos y naufragios elegiste El Formosa, y por qué entre tantos ríos recalaste en el Sena...?

Porque son ríos y barcos muñeca rusa. Ríos y barcos alcauil pero cebolla mucho más. Por más que seas delicado y los peles con guantes y con pinzas, igual llorás. Y todos los ríos van a la mar y la mar no se hincha. Me gustan las cosas que para contarlas vienen en capas geológicas, y cada capa tiene sus yacimientos vivos y preciosos. Si relato personajes me pierdo en sus vértigos, meandros y rigideces. Sus crímenes lineales me marean, horripilan. Las manipulaciones y perfidias del poder me hacen temblar. Si cuento ritmos, atmósferas, a veces llego a la melodía y crezco en estructuras. Hago castillos de Belladurmiente, con palacios del Factor Cheval, catedrales de Picasiette, mantos regios de Bispo do Rosario y toco, como en los cuadros de Picasso o de Braque, con partituras de Diabelli. Nada tan perfecto como una melodía de la gran época del *Bel canto*, o un coro que te empuje en su cuadriga, toga al viento hacia el horizonte en el crepúsculo perfecto para salpimentar la página ni blanco ni negra, claroscuro o tecnicolor donde la frase es sabrosa, compartible, como una pera jugosa que arrancás del árbol que resume juntos el color del sol y el gusto de la tierra. Sin creértelo demasiado que es lo esencial.

Las islas están como vertiente constante de mi poesía. Minúsculas o desmesuradas por un tiempo constituyeron en mi cartografía personal el único continente posible”.

Un maquinista llamado Rocío

fui

the only passenger en un carguero de línea que distinguía sus
barcos con nombre de frutas del desierto
me enredé con un jefe de máquinas cuyo apellido era rocío
en aquellos años
el problema con detenerse en la isla de san brandán
residía en que en el lomo de las ballenas no se podía ni sembrar
ni por ende cosechar flores ni frutas de jardín

ahora se puede?

II

[En el océano] hay una isla llamada Perdida, muy superior a las
demás tierras por la amenidad y fertilidad de todas sus cosas,
desconocida para los hombres, que hallada por alguna casuali-
dad, no se ha podido descubrir después de hallada, por lo que
se le llama Perdida. Y se cuenta que vino a ella Brandán. En *De
imagine mundi*, Honorato de Autun, 1130.

(de *Marchar de día*, 2017)

País de Cucaña

apoderarse de un lugar
requiere abandono y maña

a primera vista un jardín ornamental
me informo
resultan plantaciones de té
en este día
bajo esta luz
el mejor verde del mundo

banalidad
mirá lo que 70 años de paz relativa pueden con el ingenio
y la tenacidad del hombre
y mirás las nubes que navegan esquivando
rascacielos de nombres azucarados
y mirás en la tierra los enjambres
impenetrables
insospechados
hasta qué punto
mansos y obedientes

muestras y jeroglíficos

los tsunamis no devuelven ni siquiera un huesito
todo lo digieren de una vez y para siempre

dar vuelta la página
en este imperial privilegio
de tomar café americano
en el jardín del templo del barrio
ante el barredor de hojas de los martes
esmerado, como de costumbre

estoy en sendagaya
de vez en cuando alguien se acerca a los portones
de la entrada
da dos palmadas cosa de que si los dioses están dormidos
o simplemente distraídos atiendan la plegaria

de vez en cuando alguien escribe la suya en un papel
y la deja anudada en un árbol para que el viento no la olvide

de vez en cuando alguien escribe lo que espera
en una maderita
y la abandona para que se sume a muchas otras en un tablero
especialmente diseñado para recoger las ansiedades

hellokitty cumple 40 años y lo festejamos con más y más
productos derivados
menos alcohol y tabaco
pero encendedores sí

a la hora del lobo, el terremoto fue de 6,2 y duró un minuto
grande como un día
solo atiné a aferrarme a tu mano y sirvió

por doquier los cuervos graznan a sus anchas
estridentes
desconsiderados
como debe ser

el uniforme rige las funciones vitales
la vida es un uniforme

en el monte fuji los baños termales se llaman *onsen*
hay algunos especialmente concebidos
para ver las estrellas

entre la estultez y lo sublime
entre el abismo y la constelación fuera de órbita
entre la hilaridad, el sopor
la vociferación y la desmesura
respirar el perfume de la incongruencia

esta gran aventura
a dúo vos
a dúo yo

Baudelaire dijo
que el país de Cucaña
debe ser un país soberbio

–donde nadie trabaja y hay de todo–
y soñaba visitarlo con una vieja amiga.

Salvo en lo de trabajar, todo lo demás es cierto.

(de *Pintura rupestre*, 2014)

Kriti

1

En Creta, Monasterio de Toplú
Hania la marchita
Retimno de arquetipos
remonté palabras
joyas
lapizlázuli
esmeralda
uva pasa
esplendor de los olivares:
herida de belleza

2

alguna yo estuvo
a treinta años luz en Heraklion en el trucho Cnosos
extasiada ante los jóvenes que como si nada bailaban en los
frescos
con la cornamenta de los toros
y dejaban un rastro de jazmines del país
mientras afanosas, las mamás cocinaban albóndigas
controlando los mares bruñidos y los crepúsculos
hasta hoy
donde aquí
cada guijarro, cada latido
negocia
su astilla de eternidad

bajo el firmamento rutilante

¿alguien puede no amar
los parrales de Archanés?

Isla de perros y gatos
cansinos
cigarras y pajaritos
vocingleros
que saben cerca la hora aciaga
de enfundar violines:
muy ciego y cierto en el meridiano
taconeando invierno

en Hania, veneciana, una única sinagoga
desafía desde hace siglos
el salitre de la muerte
con su piscina de purificación
y su nombre
Arbol de la vida
casi intactos

crecido sin cuidado ni atención
el higo chumbo sabe defender
su prole y su dulzura

los minoicos
de ética y estética
hasta en las hierbas
de las tumbas
lo descifraron todo

la Callas imprecando
¡guerra, guerra, guerra!
se multiplica en las pantallas de los hoteles
el vecino alemán con avanzado parkinson
la aleja para comprobar que en su no tan lejano país
los nazis pisan fuerte el parlamento
una mujer ufana presenta sus mellicitas

que van idénticas por el mundo
privadas para siempre de alteridad

Creta oculta sus complicadísimas tramas
de mitos
asas de ánforas
y lámparas de aceite
aprendió que cuando se vayan los depredadores
los usureros
los masticadores de fétido aliento

la vendedora de gardenias
el vinoso ponto
seguirán allí
y Ulises también

(inérito)

Me recuerdo, Naxos

1

Una vez vi a un campanero repicar a las siete de la mañana del domingo en una iglesia de Aghiis Anna, isla de Naxos. Algo en su gesto debe haberme conmovido a tal punto, que lo he fijado con prolijidad en un cuaderno que releo y amarillea. Cómo recuperar detrás de los pobres signos escritos la intensidad de una emoción. Sepultada. ¿Verdaderamente?

Cuándo.

Dónde.

2

Para que la idea Mar Nuestro en mí no se termine
me recuerdo, Naxos, decir gracias por todo
en la mano el juego de abalorios
como si fuera el primer sonajero o un legendario caracol
refiriendo las delicias del amor correspondido
cae la tarde
hora de asar los peces

de retener finísima arenilla en las sandalias
y combinar desnudeces con vino, queso, claveles y olivas

hora de que todos los Yorgos
continúen bailando con todos los Dimitris, Costas y Vassilis
y la tierra cimbre de alegría

por qué los idiomas de hoy
carecen de palabras como entonces:
luminosa, brevemente juntos?

(de *Seqüana barrosa*, 2007)

Egeo

Hay para Ulises un sonido que contiene
todo lo visto y lo por venir;
hay un desgarramiento que puede ser
el primer gemido placentero de todas las vírgenes del mundo,
un alcohol que es el mismo zumo
que bebiste en algún sitio, en algún sueño
la sirena contempla tu confusión
y no pueda ayudarte
no hay casa
ni chimenea
ni ancianos
que te reconozcan por la voz
(como en el tango)

mientras Penélope goza con amigos y enemigos,
oh! estúpido Ulises,
babeas literatura por estas aguas fastuosas
para el prestigio de la muerte
y el olvido.

2

hay malvones y claveles

en Dionisio el Aeropagita

yo me ofrezco a sacarles fotos
a los que son dos
para que se recuerden juntos

doy limosna a un ciego que no pide
contengo mis lágrimas a duras penas con retsina

una mujer de negro borda punto cruz
en la baranda

se nubla y es Atenas

(de *Antología poética*, 1996)

Entre Rodas y Limassol

En la cubierta de un barco del cual me olvidé el nombre, entre Rodas y Limassol vi tres estrellas errantes. ¿Habré pedido algo?

Seguro que amor correspondido y que alguien vuelva. Quién.

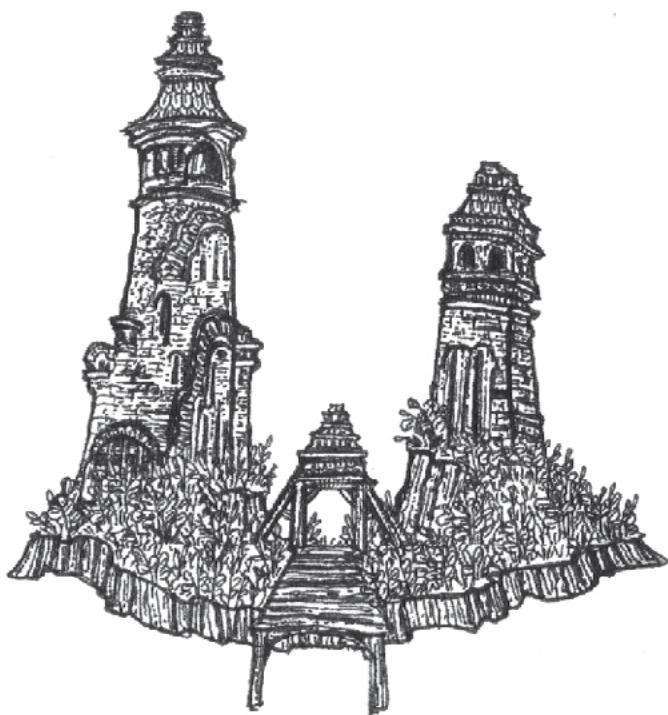
En los meses con sus noches que pasé en cubierta de otros barcos nunca me topé con monstruo marino alguno.

Apenas una gran tormenta donde descubrí que el océano tenía entrañas. Eso fue en el Cabo de Hornos.

Querría leer crónicas de navegantes como El Cano, Magallanes y Pigafetta.

Para ver si entre comerse en sentina los muertos, las ratas, las botas, las suelas y los cinturones, entre naufragio y naufragio al tocar tierra dieron con el bicho ese de la patita delicada y verde que apunta el cielo y le preguntaron; *mamboretá mamboretá, ¿dónde está Dios?*

(de *Antología poética*, 1996)



DANIEL FREIDEMBERG
Isla inesperada

Epifanías de lo desconocido

No existe esa isla pero es real, como es real todo lo que se vive y que a uno lo marca. No está en ningún lugar ni hay cómo ubicarla en la geografía, aunque a veces tal vez uno sienta que reconoce en ella algún rincón de su mundo, no existe: irrumpe, emerge o se manifiesta en ciertos momentos, cuando, por algún motivo se produce el acontecimiento de la lectura, y después, concluida la lectura, dejó de estar, pero algo, al manifestarse en la lectura, instaló, aunque fuera por un rato: otro lugar, un “lugar otro”, como una inesperada isla en el omnipresente océano de la vida habitual y de los unívocos, unilaterales y prácticos discursos habituales. No por eso, sin embargo, ajena al océano de lo habitual, del que surge: está poblada por sus mismos seres, conformada por sus mismos lugares: no pertenece a otro mundo, es la posibilidad de que por un momento el mundo sea como habitualmente no es, o como habitualmente no lo vemos, y la relación de las palabras con el mundo, y con nosotros. Y aunque se desvanezca al concluir la lectura, algo de ella permanece, algo de ese “haber estado ahí”, aunque sea en secreto, como una fuerza o una tenue iluminación, sigue resonando, no hemos estado en ese lugar para nada.

Algo pasó al irrumpir, durante la lectura, en el acontecimiento o momentánea isla que llamamos “poesía”, los seres que la pueblan y los lugares que la conforman: dejaron de ser exactamente lo que eran antes de entrar a esa fase, pudieron de pronto significar mucho más y/o significar algo que en la vida habitual no saben o no pueden significar, estuvieron por un rato cargadas de otras resonancias, tuvieron otras maneras de estar presentes.

A esas irrupciones vamos a buscarlas cada vez que vamos a la poesía, sin saber nunca con qué nos encontraremos. Vamos a que en nosotros se desaten posibilidades de ver, sentir y pensar de otro modo, a desprogramarnos. A esos mundos o islas llegamos siempre

por primera vez, siempre tendremos que reconocerlos como se reconoce una tierra recién descubierta, aunque ya los conozcamos. Si ese momento llega, el momento en que de veras nos resulte conocido ese mundo, esa isla, esa experiencia, es el momento en que dejará de estar, se diluirá como un sueño, y nos encontraremos, entre palabras gastadas, palabras que ya no tienen nada para revelarnos o nada que nos importe, en el consabido océano de lo que llamamos “el mundo”, o “la vida”, aunque no tenga mucho en realidad que ver con lo que es propio de la vida: lo contradictorio, lo equívoco, lo incierto, lo multívoco, extraño y a veces asombroso.

Ahí ya no sabemos quiénes somos. En esa epifanía de lo desconocido, donde cada palabra, cada cosa y cada silencio tienen algo para decirnos, aunque no sepamos explicar qué, también se vuelve desconocido uno para uno mismo (“yo es otro”, escribió Rimbaud), le es concedido ese placer, el de no ser el que es, como tampoco nada en el poema es lo que es. O sí, es lo que es y es otra cosa. Toda cosa es otra cosa: ahí vuelvo al leer y al escribir poesía, ahí tengo el privilegio de poner en marcha las capacidades que no sospechaba que tengo, ahí, cuando el poema se produce, en ese chispazo o esa tarea del encuentro entre la mente y las palabras, apuesto a que lo mismo le pase al hipócrita lector, mi semejante, mi hermano.

Mayo (III)

agua entre las baldosas, al amanecer
y, sobre el agua, viento

Mayo (IV)

Cielo en el agua y
tiembla un poco.

Mayo (V)

algo de cielo en charcos de agua trémula

Noviembre (V)

Agua lenta y charcosa hoy. Paso
como si hubiera otra agua atrás, palabras,
o ahí adelante. ¿No hay
más palabras? Ramas de
paraíso en vidrio curvo, agua, ruido
de lo que cae, que pasa. ¿Como
los ríos hacia el mar? No el alma.

Noviembre (VI)

Ramas que se reflejan
en el parabrisas.
Y atrás, un pedazo de cielo.

Julio (IV)

Arriba, siguiendo la flecha, a la izquierda
de donde dice "escalera mecánica"
(blanco brillante sobre rojo), azul
cayendo desde la avenida, el cielo, sucio
 el sonido del tránsito. Acá,
puertas que se abren cada tanto: entrar:
dar, cuando esa forma automática se detiene y
se abre, un paso, ser llevados
como los ríos hacia el mar,
como la materia del mundo en la sangre,
como los que hacen la historia hacia otra historia,
 por un túnel siempre,
boca de lobo o noche oscura del alma.

Octubre

De un lado, la pampa,
ya casi negra, del otro árboles,
y atrás de los árboles el mar,
y después viene el río.
"¿Un río detrás del mar?" No:
si caminás siguiendo la costa, hay un punto
en que el mar ya no es mar, es el río
 "¿Cómo sabés?", me dice, y lo sabe,
ella sabe cómo lo sé,
lo dice para dejarme pensando.

Octubre (IV)

Ya negros árboles pasando y
más acá el vidrio de la ventanilla
y, en el vidrio, vos.
La luz del vagón, cruda, el traqueteo:

atardecer, en esta escena, con vos.
La noche lateral, detrás del vidrio, avanza
como agua de otro tiempo en este, hasta apretar
 contra esta luz en que te miro, todo.
Contra esta luz en que te miro, todo avanza.
Con rumbo a casa, en la luz cruda del vagón, yo soy
el que tu rostro mira reflejado
 contra oscuras masas.
Por una negra llanura sudamericana avanzamos,
 nos dejamos llevar:
allá, atrás de los árboles, debe estar el río,
negro él también ahora, y su barro, todo de un solo color.

Octubre (VI)

La noche lateral (de la llanura) y más acá
tu rostro en la luz – ácida – del vagón
entre los ruidos. Somos llevados
en traqueteantes recuadros de luz
por unas sombras sudamericanas
 que adivino al fondo,
y ahí, en el fondo del fondo, la nada,
dije “la nada” para decir algo: un fondo.
Tu rostro tiembla, en el vidrio que tiembla, en la luz.

(de *En la resaca*, 2007)



JORGE BOCCANERA
Marimba

MARIMBA

Ubicación: *en el Océano Pacífico, al norte de Costa Rica, cerca de la Isla del Coco (la mayor isla deshabitada del mundo) y de otras que me gustaría estén allí: Galápagos, Ometepe, Janitzio y Samos (en el mar Egeo, donde nació mi abuelo materno). Marimba arma archipiélago con otras ínsulas, entre ellas la isla Eliseo Diego, la Donne, la Tuñón, la Whitman, la Gelman, la Cendrars, la Orozco, la Lorca, entre muchas otras. Con sus 500 kilómetros cuadrados, Marimba tiene una población escasa; todos sus habitantes reúnen aptitudes de arte y oficios varios –los más, referidos a habilidades manuales–, conocen el canto de los pájaros y los modos amables de la solidaridad.*

Origen: *su origen está en el deseo de todos los utopistas, que con barcos a vapor de rueda y a fuerza de deseo indagan en el paso de los días “el rumbo de las islas perdidas” (Tuñón dixit).*

Silüeta: *Marimba tiene forma de delfín saltando.*

Flora y fauna: *posee bosques nubosos y montañas donde dialogan todas las formas de la orquídea. La reina de esa vegetación es la palmera. Su fauna incluye, entre numerosas especies, lagartijas, monos aulladores, elefantes, ciervos, tigri-llos, elefantes, venados y distinta clase de pájaros; infaltables la guacamaya, el trogón, el zorzal, el reinita garganta de fuego, el cristofué (sic), el quetzal, el carpintero careto y el tucán.*

Itinerario de un viaje

A ratos pienso que el poeta no nace ni se hace. Se deshace. Se deshoja al tiempo que acumula borradores de borradores. Ahí, la primera paradoja, y toda paradoja en el arte indica una herida: la pretensión de indagar al misterio, ver de frente al silencio o, en palabras del poeta guatemalteco Luis Cardoza y Aragón, calcar a la imaginación. Es el punto de partida de un camino de pistas evaporadas y rastros borrados.

Cada poética tiene una génesis diferente. En mi caso está asociada al puerto donde nació. También a una voluntad de asir vidas, personajes, tramas, sucesos cotidianos ínfimos –y extraordinarios para aquel niño del muelle– que suscitaron una larga cadena de preguntas.

Como quien lee una revista de historietas y a medida que recorre las páginas se le van esfumando los personajes, viví el transcurrir de ese puerto repleto de gente “de paso”. Marineros, camioneros, inmigrantes, forasteros, estibadores, prostitutas, artistas de circos pobres, músicos y vendedores ambulantes, que rumiaban en distintas lenguas, gastaban un rato sus calles y partían hacia rumbos desconocidos. Pero, ¿de dónde venían?, ¿qué historias iban tejiendo sus itinerarios?, ¿qué paisajes llevaban en los ojos?, ¿cuál era su próximo destino?, ¿alguien los esperaba en alguna parte? Esa atmósfera de pescadores, carnaval, ambiente de cabaret, grescas de marineros, pero además de huelgas de trabajadores enrolados en el socialismo y el anarquismo, me marcó.

Mi territorio en aquel puerto de Ingeniero White (en Bahía Blanca), anteriormente denominado Puerto de la Esperanza, era una píñata repleta de sensaciones, aunque con escasas lecturas: revistas de historietas acumuladas en la mesa de la peluquería de mi abuelo Santiago; la antología *Cuentos de hadas japoneses* que mi madre pidió prestada a la biblioteca del lugar (aún veo a los emperadores y prin-

cesas con sus trajes de seda y pedrería entre dragones voladores), y un relato ilustrado de H. P Lovecraft que me aterró con su atmósfera sepulcral.

Dentro de ese conjunto de postales tenían cabida las letras de los tangos que entonaba Roberto del Mar (mi padre, cantor entonces en un par de orquestas locales), los álbumes de figuritas y el bufido de los barcos. De la mano de mi abuelo visitaba el muelle como quien entra a un zoo de enormes animales de hierro; los buques se asemejaban, en mi mente aventurera, a las planchas a carbón que humeaban dentro de las humildes casas de cinc. Imaginaba que además de desarrugar las camisas de los vecinos, esas planchuelas negras alisaban un Atlántico siempre encrespado por las turbulencias.

El que nace en un puerto nace con el viaje puesto; así que una vez lanzado al camino sentí que el deambular le daba una respiración a mis poemas, un jadeo del tránsito. El viaje me sacó del confinamiento del lugar fijo y me instaló en la fascinación por el recorrido, la apertura a nuevos interrogantes, la tensión de los opuestos, el vagabundeo concurrente, el sentido lúdico y azaroso de todo andar, la posibilidad de conectarme con la fábula de los arrabales y los enjambres del bosque por fuera de las costumbres, incorporando lo diferente.

Fue en ese puerto tabernario y plebeyo que a los siete, ocho años empecé a leer historias tatuadas en los rostros curtidos de la gente, y también a garabatear alguna líneas con ínfulas de poesía; versos que se fueron acrecentando años más tarde cuando me topé con autores que me deslumbraron; Whitman, el primero –¿quién no tuvo en el bardo de Paumanok su primera vecindad?– y me legaron un espacio de libertad; la necesaria a todo poeta para moverse con herramientas que convengan a su escritura, en oposición al dogma y la fórmula ortodoxa.

Creo que todos los temas de la poesía se refunden finalmente en uno: ese vértigo que llamamos “tiempo”. Así, como pasajeros de una existencia efímera, estamos echados al viaje en un tránsito con estaciones intermedias en los territorios de la pasión, la extranjería, la esperanza, la solidaridad, la lucha, el goce, en un universo habitado por personajes del imaginario de Fellini, de Chaplin, de Bradbury, que

caminan con afán junto a nosotros por los reversos de un mundo demasiado cuadriculado, vulgar, mezquino y autoritario.

La mochila de lo que escribo guarda mucho del itinerario del viaje; carga el deseo de besarle las piernas a la poesía sabiendo que al final solo morderá el polvo; carga la moneda de oro que se debe entregar a una niña Sordomuda para acceder al arcoíris de su lengua. También acarrea los animales borrosos que el poeta despluma, descama y desuella, con el empeño de ver una lágrima al fondo de la olla. Y el muñón obsesionado de la escritura, los compañeros desaparecidos, el hambre voraz de los espejos, los amantes que ponen sus ojos a cantar, la selva con sus vísceras al aire, la muerte trabajando a la vista de todo el mundo, la harina negra de la extranjería y las marimbas levantando vuelo.

Todo ello sobre ideas y ejes que se repiten: el viaje, la vehemencia amorosa, el exilio (más allá, por cierto, de la instancia coyuntural y más acá de lo metafísico); la lucha del hombre por dignificarse y la muerte (echando mano a una inventiva no reducible al plano racional y ubicando al yo dramático en el centro de la aventura), núcleos temáticos que se refunden en un solo punto: lo efímero. El desespero de la vida como tránsito salvaje y fugaz.

Comparto el anhelo del poeta Miguel Ángel Bustos, de “escribir con la velocidad del sueño”. En esa misma dirección Luis Cardoza y Aragón aún poesía y “videncia” y llama a ésta última “reflexión vertiginosa”. Una mirada en la que la imaginación interpela a la realidad y a lo intangible, y lleva implícita una asociación, un vínculo dentro de un universo trepidante que contiene elementos en ebullición.

Temas y formas se refunden en el caldero de lo intuitivo, las ideas, las percepciones. Asociación rauda, entonces, como resultado de una fermentación de experiencias entre los pistones –la conciencia de la imaginación y la imaginación de la conciencia– que accionan la imaginación sin que quede por fuera la circunstancia que nos toca vivir. Señala el poeta chileno Humberto Díaz Casanueva que “no se trata de una oposición entre el hombre interior y el hombre social, sino de una doble exigencia”. De este modo, encuentro en esa demanda una articulación fecunda entre la búsqueda formal y la cuestión; mirada crítica que se desglosa en “cuestionario” y “cuestionamiento”. En todo lo

antedicho participa –a veces apenas como aspiración– mi expresión poética. El poeta como aquel que presiente y la tarea poética como un modo de orquestar ideas, imágenes, fulguraciones y oquedades en un tanteo por arañar, más no sea, el fondo de lo humano; allí donde, vuelvo a palabras del poeta Bustos, “nuestras voces lamen el viento”.

Aventuras

Sordomuda,
vivimos maniatados espalda con espalda
y alguien rasga la tienda donde estás prisionera:
lengüita azul no vayas a llorar
afuera los caballos resoplan intranquilos
y hay varios centinelas para una sola piedra.

Remo de mi canoa, mensajera, tu lengua brilla
junto al fuego cuando estamos espalda con espalda.
No vayas a hacer ruido,
hay jirones de tedio en los arbustos,
cantimploras vacías.

Loca de amordazada, emperada, cautiva,
hay clavos oxidados en tu lengua, hay soldados de plomo.
Los he visto acampar y procurarse leña,
he visto sus cabeza rapadas, sus uniformes sucios.

Cada noche soñamos que un caballo de vidrio
muerde las ataduras,
pero amanece y vamos espalda con espalda.

(de *Sordomuda*, 1991)

Hada

Se alimenta de carne de venado, de hojas grandes
y verdes, pero vomita nieve.
Se desliza a gran velocidad, sube a los altos picos
y cuenta lo que todos callamos.
¿Podría patinar sobre un pie? ¿Dibujar en un pie?
Voy a decirlo de otro modo; la Sordomuda pasa
con su cuerpo ladeado para recuperar el equilibrio.
Aquí todos la aclaman: “no hay palabras, es única”.

Con su pasamontañas se desliza.
Clava sus espolones y mi lengua aterida se enrolla
 en viejos miedos.
Y así ella se alimenta de frutas amarillas o de peces
plateados, siempre vomita nieve.
Cuando vomite al bosque, yo lo conoceré.

Ahora está en la pendiente: “no hay palabras, es única”.
Yo tiro del trineo, con mi hocico escarchado poco
 puedo decir.
Para ella los aplausos porque puede bailar, dar vueltas
 como un trompo,
y si se lo propone,
podría leerle los labios a un muñeco de nieve.

(de *Sordomuda*, 1991)

XVI

La lapa roja se sueña cuando la miramos.
En ese instante justo.

De serpentear, de culebrear, la selva es una máscara.
El tiempo huele así cuando se pudre.

Lo ciego abre las manos, se baña en sus rostros
confusos, se arrastra, reverbera, gime.
Al centro de la rosa: una niña de juguetes quebrados.

La lapa roja está soñándose siempre cuando miramos.
 (La belleza es así).

(de *Palma Real*, 2008)

Vos conmigo.
En el aire brilla el salto de un jaguar.
Llueve y es plumaje amarillo lo que cae, escarcha
verde, lenguas rojas.
El bosque se calza su armadura de niebla y un árbol
gigantesco tiembla en la breve telaraña.
Caminamos una alfombra de insectos de ceniza y
sílabas quebradas.
Yo con vos.
La mariposa parpadea.
Unos labios se intuyen bajo el barro volcánico.
Al interior de la palabra "caoba", todo se hace silencio.
La selva te respira, la respiras. Chicharras en la boca
del tigre y piedras aulladoras,
enormes abejones que bailan en una sola pata.

El bosque es filigrana, bruma de la quebrada, helecho
y bien arriba el roce del musgo con las nubes.
Una voz: "Deja sólo tus huellas".
Otra más: "Escucha, huele, mira".
Agua que trastabilla, guacamayas en un aire de
asombro.
La lluvia duplicando al coyote, al zorro hediondo,
los monos cariblanca y al pisote.
Vos conmigo.
Va a aparearse el toledo y el corazón de todos se
detiene.
Los senderos acercan lo distante. Laberintos hundidos
bajo los lodazales.
Yo con vos.
El tiempo transpira 400 plumajes diferentes, 100
mamíferos extraños uno al otro, los imposibles rostros
de la orquídea. Y fumarolas. Y relámpagos.

Taladrando el follaje caen goterones despanzurrados.
Es remoto y futuro lo que veo.
Vos conmigo.

En este gran caldero,
la cuchara de Dios mezcla la selva.

(de *Palma Real*, 2008)

Animales borrosos

a Juan Manuel Roca

Muñón obsesionado, cede el paso,
hay que entregar un sueño, muerto y alerta, tiritando.
Hurga entre los vendajes del aliento, respírale en la cara
al infortunio y acuéstate a dormir junto a los animales
borrosos del enigma.
Interroga despojos del silencio en los huesos quebrados
del poema, sube a los carromatos donde viaja la orquesta
con su tos de perro,
busca un trofeo de aullidos en el océano de la noche.

No alimentes palabras como plantas carnívoras ni
remiendes plegarias.
Calcula con navajas el azar y separa las hebras del deseo.
Luego, a lo tuyo:
escribirlo como la bestia, corregirlo como la bella.

Hacerlo y deshacerlo con tu puñal al cinto y el oído
en el polvo
donde murmura el rastro de la presa y habla una estela
de humo.

A esa ferocidad habrá que desollar, arrancarle colmillos,
arrebatarle el cuero, las aletas, desplumarlo y hervirlo
hasta que se consuma

y solamente quede al fondo de la olla,
polvo de una pregunta.

(de *Monólogo del necio*, 2015)

Ojos de la palabra

a Octavio Pineda

La palabra,
fogonazo entre el deslumbramiento y el hartazgo, viaja
sobre los hombros del enigma.
Estrellas que atraviesan usinas de ceguera, correntadas de
nadie.
La palabra es iguana en la roca calcinada, una pata en el aire,
la otra en el infierno.
Su cuerpo breve da una sombra inmensa.

Quieta no se está nunca por el fuego cruzado de la sangre.
Un chasquido de lengua la echa a andar por baldíos donde
lo ruin humea y pudre el aire.
A horcajadas, con los ojos vendados, entre bolsas de estiba,
dientes de nicotina
y un corazón sin aparente anhelo que acampa en el vacío.
Esa palabra lleva en su aliento un viaje, un detenerse,
un continuar.

Sus patas diminutas lo tocan todo por primera vez.

(de *Monólogo del necio*, 2015)



ERIC SCHIERLOH

Flatta

FLATTA

La isla Flatta se ubica en la desembocadura de un modesto río de aguas turbias, muy cerca del mar. El suelo es de pedregullo y tierra negra limosa. Los pocos pájaros que excepcionalmente se posan en ella llegan desde los bosques en la orilla del continente. En cuanto a la flora, sólo hay rododendros y dientes de león que crecen entre pequeños montículos de rocas. La extensión de la isla es la suficiente para que un hombre la sueñe en una siesta. Dada su escasísima altura la pleamar la oculta por completo dos veces al día. No hay construcciones humanas, aunque nunca fue excavada. Tiene el aroma del musgo fresco. No hay población estable.

El paisaje del texto

La escritura es un asunto frecuente en mi escritura. Recorro entonces el territorio y espigo:

// “43” de Theodore Enslin (en *Fin del invierno en Maine*) sintetiza dos ideas que me interesan. Primero está lo evidente cuyo sentido continúa actuando durante largo tiempo: «Ver en la forma en que un poema ve». Luego está esa idea del fracaso del poema, que no es la del fracaso de un mal poema (ese sería un fracaso menor) sino del poema con/para/en el poeta—es decir, la posibilidad de perderse, de que ese poema/reporte (como lo son buena parte de los poemas de Ted) pueda decirse perdido; porque si el poema no es de alguna manera revelador (WCW) entonces es posible que ese hombre de pie en el mundo que eligió/construyó ya «no conozca este lugar». Pero dice «apenas estoy aquí», y hay esperanza, entonces, en el mismo (uni)verso, después de la breve cesura: «el poema está aquí». Para Ted la escritura es vida, está aquí, y es vida que se afirma/es reafirmada en/por el poema.

Por otra parte, el heroísmo de un escritor, dice Cynthia Ozick (en *Metáfora y memoria*), «reside en el acto mismo de escribir; no en su obra terminada, sino en su obra en curso (...), hora tras hora, año tras año, la acumulación de toda una vida». Hay una zona-confluencia de interés de eso en relación a lo que Aira dice en “Sobre el arte contemporáneo”: «Supongamos que Kafka no hubiera existido, y que hoy un grupo de escritores en una experiencia de creatividad literaria redacta *El castillo*, *La metamorfosis*, *Josefina la cantora*, exactamente, hasta la última palabra, tal como en el mundo real las escribió Kafka. ¿Valdrían lo mismo para nosotros? Evidentemente no, porque les faltaría lo más importante: Kafka. Y si queremos saber qué es ese elemento Kafka, no tenemos más remedio que concluir que el condimento esencial es histórico: un hombre viviendo en lo irrepetible, no intercambiable, y

decisivo, de la Historia». El hombre y la obra en un proceso orgánico de síntesis—singularidad y desarrollo en el todo de una vida/obra.

// Un mes antes de que me pusiera a escribir mis primeros poemas dos aviones de pasajeros se habían incrustado en dos torres *moloch* gigantescas de concreto y acero y cristal espejado en medio de una holográfica ciudad monstruosa: primero una, luego la otra, con apenas unos pocos minutos de diferencia. Las (últimas) casualidades de las que yo podría haber sido más o menos consciente habían muerto, para bien o para mal—y para siempre. Cosas se mezclaban en un cielo nublado de un polvillo muy fino que—todavía puedo recordarlo perfectamente—en los tubos de rayos catódicos de los televisores de entonces tenía la innegable apariencia de un fantasma; por fin, las dos torres se habían desplomado y entonces una nube, otra nube gris de mil toneladas de polvo de concreto y acero y cristal espejado y carne humana había silenciado los gritos de las personas abajo, en las calles, y aún la pantalla en la que yo había estado viéndolo todo, al otro lado del mundo. ¿Todo? Justo a partir de entonces (el primer poema está fechado octubre de 2001) intenté ver—y cada vez con mayor frecuencia y detenimiento—algunas cosas frágiles a través de los poemas.

// Mis libros de poemas suelen nacer de un choque de 3 ó 4 (en ocasiones más) elementos que en principio nada o muy poco tienen que ver entre ellos (nacimiento que se anuncia con un *chasquido*). Son las *fuerzas en pugna* de las que habla William Carlos Williams (en *Kora en el infierno: improvisaciones*): «Dadas dos fuerzas en pugna en cualquier instancia puede llegar un momento en el que la tensión sea equivalente para ambas de manera tal que un gran empuje genera una gran estabilidad dando como resultado un cuadro de perfecto reposo. También podría ser que en algún punto del trayecto el final conduzca al comienzo y ocurra una interrupción. En ese instante el poeta se aleja de la fatalidad que lo convoca olvidando los delicados ritmos de la belleza perfecta, optando en su mente por las burdas oleadas de la buena y la mala fortuna». El poema—el libro—como un cuadro de perfecto reposo: *Un hombre a lo lejos levanta la mano—saluda*.

// «La experiencia directa, entusiasta de la obra, está inevitablemente mezclada con la esperanza de poder decírselo a alguien», escribe Harry Mathews el 7 de junio de 1983 en Lans. Pero, ¿y si no?

Unos días después, en el mismo lugar, en la misma casa y en el mismo escritorio frente al mismo cuaderno, un diagnóstico: «Lo que aquí tiene lugar es el drama sin fin que transcurre dentro de mi cabeza fusionándose con ciertos objetos fuera de mí» (temas); más adelante, rotundo de claridad: «Toda la escritura vendría a ser un acto de escribir dentro de la acción de escribir».

Hacia la mitad de *Veinte líneas por día* el procedimiento de escritura se abisma en una lista de 20 puntos donde puede leerse lo que sigue: 13) Las buenas ideas pertenecen a los amateurs, o, peor, a los escritores potenciales. Las posibilidades perdidas 12) no significan nada en absoluto. Nada mejor que escribir para volver obvia la obvia 11) verdad de que lo que es, es; o (dicho de otra forma) la verdad marxista de que 10) no hay valor fuera del trabajo realizado.

Sale el sol o nieva y oscurece, como cualquier otro día del pasado, y como muchos otros días que vendrán: «Cualquier cosa que escriba cuenta mi historia sin que yo me dé cuenta. Lo que estoy seguro de estar diciendo, aunque pertenezca a mi historia, no es la historia que en realidad estoy contando». La vida como un continuo de escritura—la obra como un continuo de vida: «No importa mucho lo que esté diciendo siempre y cuando siga hablando conmigo mismo (=escribiendo)».

Más tarde o más temprano nos damos cuenta de que la poesía es algo que se intenta (a ver qué pasa), y que la forma es algo que surge: «Las alondras saltan de la nieve volando en reverso hacia veranos que ni vos ni nadie jamás perdonarán».

// La escritura de todo esto ocurre cuando todo lo que ocurre—cuando lo único que ocurre, es la escritura.

Para atrapar algo de aquello que aparece porque sí (los contenidos ocultos tras el aparente vacío del discurso pero también de todo lo que está—o de alguna forma aparenta estar—fuera del discurso,

fuera del marco que lo contiene todo y le da un sentido a priori), brilla un instante como un pez que enseña el plateado lomo o el plateado vientre o la dorada u oscura aleta orlada en la superficie del agua luminosa a su vez y luego se va por años y años—por siempre. Porsiempre. Antes de que/

entonces.

En el impulso (*chasquido*) del que nace un libro o poema ya está su razón de ser; razón que se reafirma (sola, y sólo) con la escritura, EN LA ESCRITURA, mientras se escribe (no antes ni después, en cierta forma). Como una cosa viva: sin ideas a posteriori/priori: vida vacía de todo lo demás (ideas, manos, cabeza, sentidos) a solas con su estructura gráfica, como el origen de la vida en aquellas primeras bacterias.

Acuerdo (más allá de sus evidentes excesos—que aún así resultan sumamente esclarecedores) con este pasaje de Marguerite Duras: ***Creo que lo que reprocho a los libros, en general, es eso: que no son libros. Se ve a través de la escritura: están fabricados, están organizados, reglamentados, diríase que conformes. Una función de revisión que el escritor desempeña con frecuencia consigo mismo. El escritor, entonces, se convierte en su propio policía. Entiendo, por tal, la búsqueda de la forma correcta, es decir, la forma más habitual, la más clara y la más inofensiva. Sigue habiendo generaciones muertas que hacen libros pudibundos. Incluso jóvenes: libros encantadores, sin poso alguno, sin noche. Sin silencio. Dicho de otro modo: sin auténtico autor. Libros de un día, de entretenimiento, de viaje. Pero no libros que se incrusten y que hablen del duelo profundo de toda vida, el lugar común de todo pensamiento.***

En cualquier caso—que el libro o poema sí tenga sedimento, aquello que está en reposo (*contenidos ocultos*) y que sacudido asciendo, baila por un momento (*brilla un instante*) y después regresa a su estado de quietud y silencio.

Símbolo. / Primera lectura + primera escritura. / Segunda escritura + primera lectura mediada. —De no ser por la escritura.

¿Qué le importa a todo lo demás *la escritura*? Todo aquello que él metió en uno u otro libro—el tumoroso siempreverde reclinado que levanta el piso con sus raíces, los sonoros pájaros, los jóvenes y esbeltos álamos, la apestosa higuera, el viento marino, la comadreja huésped, las viejas lisas como flechas de plata en el agua tabacosa del arroyo, las interferencias de luz y sombra en el patio oscuro de por sí, el silencio que se estira por la mañana como un animal en el camino rural bajo el sol y el polvo, las altas ramas rascando las viejas chapas del techo de la casa—sigue ahí, todo, como testimonio primero—anterior. La escritura—el testimonio secundario, más allá de las cosas: *devenido*—las cosas para la letra y la mano y la mente del que escribe, y lee.

La escritura—las cosas cuando las cosas ya no estén. El símbolo que viene a suplantar a la sombra de los símbolos. Para esta escritura—nimia como el pasto.

Cuando escribo *todo escribe* conmigo.

La *atención* lo es todo y en el bosque de signos no hay señales vacías—sí acaso ojos de mirada automatizada (ojos que no encuentran nada que ver tampoco buscan qué mirar). En el bosque de signos todos los ensayos/pruebas son válidos (como la muerte de la mosca de la que habla Duras, como la mosca o el escarabajo de Anaxágoras, como el televisor que termina su vida útil como ventana al mundo) y necesarios, diría. El macrosentido, la macroestructura del sentido (y hasta el sentido del libro)—el armazón—eso aparece después. Armar un rompecabezas al que por definición le faltan piezas. La *atención*—como una oscura oruga que se traslada de un lado a otro del ancho campo bajo el cielo entre los tallos de los altos y largos pastos amarillos. Porque quien escribe es quien (antes que ninguna otra cosa) se predispone a aprehender—y a compartir (mientras, luego) la forma de esa reunión que bien podría haber sido otra y no tener su nombre. Y siempre por primera vez. No existe repetición. Siempre por primera

vez. Durante mil años sentado en una roca mirando el mar una tarde cualquiera. Imitar la evolución. Literal/

mente.

// Ver en la forma en que la escritura ve.

La estructura (de la escritura) nunca se manifiesta del todo ni es del todo nítida (*nunca enfocada*)—o decible. ¿Y cómo se llama la comunicación de una intuición? La comunicación de una intuición se llama poesía (escritura).

Escribir es hacer(se el) tiempo para ver/escribir.

Poesía como larga conversación con el mundo—mundo que es nuestra biografía.

Poema como escena y escritura como montaje de pensamiento—porque cuando escribo me acerco a lo que no entiendo. Es en este sentido que la escritura puede pensarse como un territorio—en principio chato, como las mil copas de los árboles de un bosque vistas desde un dron. Territorio que hay que atravesar a pie la escritura.

// Pienso en todo esto a menudo, sobre todo cuando estoy escribiendo. Toda escritura que se piensa a sí misma es (justamente por eso) artesanal. Lo que me interesa es la escritura a secas.

Ver en la forma en que un poema ve
 y que podría ser mejor que la forma usual de ver
 no una forma fácil de ver algunos
 podrían llamarla turbia nunca enfocada
 en ver lo que es difícil necesario
 para sobrevivir un poema que no razonará
 o proyectará sólo un intento de lo que dice
 en lo que es incluso el fracaso
 del poema también pero ese no es
 todo el asunto el poema puede fracasar
 como todo está la posibilidad
 de que de improviso no conozca este lugar
 apenas estoy aquí el poema está aquí

(de Theodore Enslin, *Fin del invierno*, trad. de Eric Schierloh)

Un libro
 un libro de poemas
 una serie de poemas
 de textos—en definitiva
 de variaciones
 otra tentativa
 como un dispositivo
 de aproximación
 a un tema— *la ballena,*
 el corte,
 lo blanco,
 el pliegue,
 los pájaros
 un asunto
 una idea simple incluso
 a una idea sencilla muy sencilla

no a una pregunta
en un sentido estricto
—la pregunta surge después

EL SENTIDO
ES SIEMPRE
POSTERIOR

sino a la naturaleza
gris como lluvia y humo de fogata
 sobre pastos verdes y amarillos
de ciertas cosas.

el puente de las cosas

Uno tras otro
pregunta sin respuesta
—la pregunta surge después.

El sentido aparece.

(uno tras otro y así

adusque

(de *Variaciones sobre cerrar los ojos*)

Es necesario
estar atento a las líneas
 que va sugiriendo cada momento
 el paisaje } sobre todo
ser todo oídos

verlo todo en ese lapso
en ese tiempo
algo que resulta ser el todo
un fragmento que es
EL TODO
—y el poema que es el cuerpo
de ese lapso/cuadro/marco.

La escritura
tiene que ser
este presente
este seguir esta línea
—este humilde seguir esta línea
sugerida
este esperar a que el polvo
del camino rural se disipe
tan sólo para ver qué aparece
una vez que el polvo se ha disipado
y si nada aparece
—y si nada parece
ya habrá algo a la sombra
del poema
que creció mientras tanto
—porque siempre hay ALGO.

La escritura
tiene que ser } en principio, claro
(aunque con eso basta
esta tranquilidad.

(de *Por el camino de tierra*)

No hay nada
escrito
ahí
donde escribimos
—el espacio entero
es el vacío del cazo
que construimos
para servirnos
el arroz de las imágenes//
las nutritivas palabras.

Escribir es servirse
del mundo.

(de Por el camino de tierra)

Lo que sirvió
a un uso
y ya no
abre en el presente
un hueco
de sentido
como una cuña
en la madera
(madera verde, pues hay resistencia
arrancando un quejido
a la veta
forzando lo que
busca permanecer junto/unido
separando
las nubes de tormenta

para que brille—algo.

Para eso *escribir*:
para que vuelva a brillar
algo.

(de *Por el camino de piedra*)

Varia

el paisaje que cambia/muta	(variación)
como el lagarto que no se deja	ver
un día igual a otro día	
la pesca es siempre única	(varía)
& el espejismo de lo que	
lo que—una isla solitaria	
flotando/arraigada en un mar como laguna	
(variaciones) con gaviotas a la deriva	
en el paisaje	
que tiene/sostiene	(varía)
sus propias & viejas reglas	(in—
constantes continentes) lo que	
no cambia (varía) — alimento	
de lo que	cambia
polvo de tierra/arena terrosa tierra & arena	
el borde del desierto de sal su frontera	línea
el lugar donde el viento	varía
& el agua arrastra/empuja	arena
mientras las criaturas lentas queman	

universos

& el ojo que observa modifica	varía
el paisaje que cambia/muta	(variación)

(de *Diario de Costamarina*)



FERNANDA MUGICA
Fantasy

ISLA DEL GRANO DE ARENA SOBRE EL QUE SE VA A FORMAR LA PERLA, TAMBIÉN CONOCIDA COMO FANTASY

Isla poblada de seres fantásticos, mitad agua-mitad fuego. Uno de los volcanes más activos del mundo se encuentra en ella, y diversos tipos de lava pueden observarse. Hombres y mujeres pueden visitarla, pero nunca nadie puede regresar. Predomina flora de colores flúo especialmente en áreas de manglar.

Pobre todo lo que brilla debe sentirse tan solo

Larisa Cumin

Hace más de un mes, los poemas de este *archipiélago* flotan en mi computadora, en mi cabeza. Me asaltan versos en cualquier momento, que además de la verdad que tiene la poesía para decir ciertas cosas, me traen la preocupación de saber que aún no di por terminados ninguno de los cinco archivos que comencé pensando en unas palabras para este libro. No sé qué decir de ellos. Son hermosos. Me capturan y me desorbitan. Todo lo que escriba acá es interpretación. Me da miedo decir y clausurarlos, no quiero sin darme cuenta terminar explicando. Sólo puedo nombrarlos con la certeza –tan inasible– de la experiencia.

A muchos de estos poemas los había leído por separado, en otro orden, y en otros soportes y formatos. Hubo algunos que escuché leídos por la autora en una pieza de hotel, en la intimidad de compartir lecturas con amigos sentados en una cama que se manchaba –como nosotros– de vino. Otros, me llegaron en su voz amplificadas mientras estaba entre un montón de gente. En todas esas circunstancias me produjeron cosas. Sí, cosas. Más que imágenes, o palabras, o preguntas. Algo nuevo que se instala: cosas en el cuerpo, en la mente. Incluso releídos o reescuchados se me volvían novedosos, dejándome la sensación de quedar algo afuera, de necesitar volver a ellos una vez más, y otra. Una de esas certezas: son poemas que no terminan de decir, quizás son como esos *mensajes velados de la endogamia*.

Y al leerlos ahora, en este libro, reunidos bajo este título siento que fueron concebidos así desde antes. En este conjunto y en este orden (que son nuevos, pero no). Como las islas, así desde siempre (aunque exista un comienzo). Como si no hubiera trabajo, rupturas, cortes de versos, tiempo entre uno y otro, sino así y desde siempre, impresos en la hoja, luego de un impacto. Como si fueran antes de la escritura. Los

miro, los marco, los releo, les doy vueltas. Otra certeza: flotan, como islas.

¿Cuál es el ritmo de lo que flota, de lo que parece desprendido, un cacho de tierra que se fue, una piedra que explotó en mil pedazos?

¿Qué define la línea por donde se quiebran las cosas?

Están separados y unidos, como islas. ¿Cuál es la distancia justa para mirar? Miramos el núcleo, miramos el borde, pero ¿cuál es borde?

*te diste cuenta: no podemos mirar
llanamente
no es fácil*

¿Dónde termina un verso y arranca otro? ¿Cuál es la distancia para nombrar, para leer? ¿Dónde empieza un poema y dónde termina? Una sensación: los versos se van contestando, tejiendo en un orden más allá del consecutivo, del lineal. Otra más (ya la dije): siempre algo se me va a escapar, como ese movimiento de la tierra, ese *baile silencioso en tu cerebro*.

Quedo afuera, pero también capturada. Tampoco sé de dónde sale la voz que los dice. ¿Hay un yo? Sí. Siempre que haya poesía. Y ese yo se configura, acá, desde el exterior.

El núcleo duro sos vos, siempre vas a ser vos.

Dice imitar o callar cuando otro lo hace. No sé quién habla, ni a quién, ni en qué lengua. ¿Lo sabe el yo?

*(...) En algunos momentos
no querías decir más. Relajabas la boca
y nos comunicábamos como los animales
domésticos -un ladrido al pasar y volver de inmediato
a nuestra vida armada en otra especie.*

Si hay vos, hay yo. Hay dos. ¿Pero a qué distancia? Lejos como una galaxia, cerca como un telescopio aplicado sobre el cuerpo.

*ya no sé cuánto más
instalaste
entre el mundo y mis ojos*

¿Qué los separa? ¿Qué los une? ¿Hay dos?
Vos decías que sí o que no y ponías los labios
de una manera extraña. Quizás los músculos de tu cara
tenían vida propia. Se había ejercitado demasiado en la tarea
de no guardarte nada. Yo imitaba tus gestos.
Sin saber repetía el movimiento. Cuando estabas alerta
¿Quién habla cuándo se imita la voz? ¿De quién es la voz imitada?
¿Logra la mimesis?

*la única diferencia entre vos
y yo
¿cómo decirlo? es que
¡eres como una pepsi obstinada tú
nunca serás la coca cola!*

Son poemas de la incapacidad. Poemas del trauma, del choque.
Del dolor de la separación borroneada del otro, de uno. Esquirlas contundentes que flotan.

*esto es sin lugar a dudas
lo peor que escribí
somos como el planeta tierra
en esas fotos tomadas desde muy lejos
en el universo*

Flotan, pero tienen pie, están solas, pero no. Son un conjunto que permite seguirlas como quien traza un camino saltando por las piedras de un río. Aunque no sepamos la distancia justa, ni podamos

distinguir los lentes adecuados para mirar. Se expanden, se contraen, como una galaxia, un linfoma. O el lenguaje:

*el lenguaje se abre
una playa con cuerpos desnudos que no se desean*

Y dejan agujeros y cosas adentro, y al cuerpo fuera de órbita. Como estas dudas que me agarran: ¿Si estuviéramos perdidos en una isla –ya por la propia presencia nunca más virgen, nunca más desierta– seguiríamos escribiendo poesía, *mascullando en inglés la tristeza*? ¿Estaríamos solos?

Y estos versos que desarman:

*en realidad ya estamos muertos
pero nos parece que brillamos*

1.

Nos reíamos de las balizas
led de un auto de policía
Me quemaban los ojos
la visibilidad disuasoria del crimen
la labor de patrulla
Vos decías
luz roja, aparta de mí ese
infinito punto: la lluvia
sobre los cuerpos
y sobre los crímenes organizados
el parabrisas en su máxima
velocidad / sirenas sobre el vidrio
y los mensajes
velados de la endogamia
además, tenía anteojos y el cerebro
desorientado por las diagonales
ya no sé cuánto más
instalaste
entre el mundo y mis ojos.

Del otro lado los asientos
de atrás, ningún respaldo
pero se forma un mundo
una persecución, maniobras,
armas como los rifles
en munición o ciertas
palabras pero nada:

piensa en un poder que no tiene
la velocidad de los cuerpos
en un riesgoso modo abstracto

(inédito)

2.

Entonces el agua no corrió durante mucho tiempo
y el pluvial dio lugar a otras cosas: una raíz verde buscaba
salir a toda costa. No había mucho que ver
del otro lado. Vos decías que sí o que no y ponías los labios
de una manera extraña. Quizás los músculos de tu cara
tenían vida propia. Se habían ejercitado demasiado en la tarea
de no guardarte nada. Yo imitaba tus gestos.
Sin saber repetía el movimiento. Cuando estabas alerta
concentrabas la tensión en los dientes.
Éramos muy difíciles pero no merecíamos
lo que estaba pasando. En algunos momentos
no querías decir más. Relajabas la boca
y nos comunicábamos como los animales
domésticos –un ladrido al pasar y volver de inmediato
a nuestra vida armada en otra especie.
El agua no corrió y las líneas de mi cara
se marcaron más fuertes. Mis gestos
ellos solos, ¿se gastaron?
¿desaparecieron? ¿Desaparezco yo
si nadie los conoce? No. No siento el movimiento
de la tierra debajo de mis pies pero tampoco
estás sintiendo vos en tu cabeza
como una gelatina
el baile silencioso en tu cerebro.

(de Un billete de mil australes encontrado en un libro de Carl Sagan, 2018)

3.

llegué a casa y estabas pegando un plato roto
un plato que yo rompí
ahora estoy sentada / mirando una grieta en el piso
¿qué define la línea por donde se quiebran las cosas?

*sorry, we could no calculate walking directions
from Hashima Island /* porque Hashima Island
es tu versión extrema de algo que no querés decir
estás / acorazada / en la misma frecuencia que una isla
abandonada / al sur de Japón / estás en una base
espacial instalada / en una galaxia distante
en un linfoma de hodking
no sabés si es un cráter o un cáncer
mirás tu cuerpo desde un telescopio
no ves si es un planeta o un fondo de pantalla
pero extraés un diagnóstico

así suena alguien que perdió su argumento
y está haciendo como si todo estuviera bien
alguien que ya no busca belleza
o amor / en su vida con bordes borroneados
estás demasiado enojada / en el límite de vos
tenés que soltar algo que no podés soltar
y escribís cosas abstractas
porque si conectás con sensaciones
te caés

este es el núcleo duro del poema:
el verano para siempre va a ser este verano
un verano en que tu cuerpo se cae en el baño
y no podés mentir: la nuestra es una lengua
de estados infinitos –*this very sleeping child is getting me horny*
la nuestra es una lengua de estados infinitos
this very hating moon is getting me hungry–
todo para decir que siempre hay un núcleo
sobre el que se proyectan tus miedos y emociones

muévase cualquier cosa a cualquier parte
pero no se olvide que la nuestra es una lengua
de estados infinitos
porque el núcleo duro sos vos
el núcleo duro siempre vas a ser vos
aunque quieras moverte

de ese lugar / siempre / vas a ser vos
la vida va a ponerte en trances horribles
no-soportables / pero tu subjetividad va a seguir firme
y vas a cambiar tu criterio de soportabilidad / tu ego
aunque te duela va a sostenerte en pie / y sin embargo
la nuestra no va a ser / nunca / una lengua / de estados infinitos
porque un día
vamos a caer en el baño
y no vamos a poder
decir nada más

(de *Van llegando*, 2017)

4.

la intensidad
hay que ponerla
en otra parte
dijiste / con vos
hay varios tipos
de fotorreceptores

roads & cones

los conos
–que van mejor para el detalle
y los colores– en el centro
de la retina
y los bastones
lejos del centro:
apuntabas directo al corazón
del sol
te diste cuenta: no podemos mirar
llanamente

no es fácil
ver una estrella en pleno cielo
como ese hombre que engañaba
a su mujer conmigo
para afirmar su subjetividad
es en realidad cómodo
ver luces tenues en la noche
mirando un poco
su costado / entonces
si mirás
directo a la estrella
la imagen cae
entonces / si mirás
al borde de la estrella
la imagen cae pero ahora
en un lugar del ojo
que en apariencia hace que todo
eso que no te pertenece / eso
que no mirás directo al centro / eso
que cierra el triángulo en tu mente
brille más

(de Un billete de mil australes encontrado en un libro de Carl Sagan, 2018)

5.

te molestan mis pantorrillas
decís eso es lo peor que está en mí
está bien
una vez alguien dijo lo peor de vos misma es tu madre
nunca pude sobreponerme demasiado
ahora quizás lo peor seas vos
o cierta manera de quedarte callada
cuando colisionan tus perfiles
y no hay uno que sea verdadero
a veces necesito pronunciar mentalmente la palabra concha

no como una interjección o una queja sino como un
sentimiento

una serie de vidas en que me siento concha
y eso no tiene algo específicamente malo
menos tiene que ver con ser mujer
aunque algunas mujeres me pongan tan tensa
y no pueda soportar la admiración o el afecto

pobre todo lo que brilla debe sentirse tan solo

como ese deseo que pedí en mi cumpleaños tan poco
transparente
estábamos en un muelle y la ola pasó por encima de todo
pero no nos llevó / reímos empapadas / y no tuvo que ver con
la gravedad

o con las mareas
sólo fue que supimos
dónde estaba el mar

te estás portando muy bien es lo más doloroso que me dijeron
siempre

pero seguís sin saber qué piensan los demás de nosotros
seguro piensen mierda
y es raro que no la pongan a funcionar todo el tiempo
que no quede constante mucha más evidencia

el lenguaje se abre
una playa con cuerpos desnudos que no se desean

(de *Un billete de mil australes encontrado en un libro de Carl Sagan*, 2018)

6.

tampoco subestimar la belleza de la coca cola
¿sentís que casi no podés desear?
el día de hoy, al menos

¿nada podría interesarte realmente?
¿lo único que te conecta con vos mismo es salir bien en fotos?
¿alguna vez te preguntaste
cuál es la diferencia entre algunas personas
y otras?
alguien te dijo 'onda'
algunas personas tienen un plus de onda
sí, pero hubo algo de eso que
nos devastó
la única diferencia
entre algunas personas
y otras / bueno
la única diferencia entre vos
y yo
¿cómo decirlo? es que
*eres como una pepsi obstinada tú
nunca serás la coca cola!*

esto no importa verdaderamente pero
qué es lo que importa
me da miedo que de tanto mirarnos desde afuera
y registrar cada momento
se desarrolle una nueva conciencia
colectiva y ajena
en la que sólo existamos
desde fuera y afuera
esto es sin lugar a dudas
lo peor que escribí
somos como el planeta tierra
en esas fotos tomadas desde muy lejos
en el universo
un billete de mil australes encontrado en un libro de carl sagan
en realidad ya estamos muertos
pero nos parece que brillamos
como esas estrellas que dejaron de existir hace miles de años
no sabemos muy bien qué hay adentro
pero en un adentro minúsculo

no sabemos por qué
ciertas células proliferan
de una manera que no podemos controlar
le prestamos atención a lo grande
y a lo que va a ocurrir en millones de años
pero no entendemos nada de lo que está pasando acá
si nos estamos extinguiendo
y ese es el motivo de nuestra angustia
o estuvimos todo el día mal
porque hacía calor
y no nos habíamos dado cuenta

(de *Un billete de mil australes encontrado en un libro de Carl Sagan*, 2018)



HERNÁN LASQUE

Karina

KARUNA

*En los cuencos de la abeja,
se hunde,
como sin estar,
la tarde.*

La inmensa vigilia de las islas abre su pecho de luna roja; desde el monte más alto, Karuna convoca durante siete noches aquel color. Agita la cima su antiguo follaje de aljabas; tallos y flores moradas, lúcidas en la parda vegetación, revelan el trazado de las flechas, como una música de esferas, lejana, repartida en el sutil efluvio de toda eternidad.

Lamen, o la poética del vértigo

Humberto Bas

Lamen..., sugerencia rayana a la imposición de una contemplación *desubjetivada*.

Lamen... Lengüetazos desapacibles que suceden. Ciertos seres lamen y otros se dejan lamer. Infancia, helados, chupetines. Podríamos imaginar una escena pastoril... Vacas lengüeteando a sus crías. ¿Atentan nuestra estabilidad lamidas que no nos competen? Descripción, distancia, denotación, estado nulo de emotividad.

Sin embargo, un simple trueque y se abre el pestillo de la puerta bajo los pies. La *e* por la *a* y Lamen deriva en *Laman*. La sugerencia contemplativa deviene en un imperativo de acción. A lamerla: laman, laman, laman...

No se trata de un procedimiento o de un recurso de efectos; es la manifestación de una poética cifrada en el vértigo; un modo lasquiano de descabalar de las afirmaciones, de las lecturas por tradiciones y de las tradiciones. Como si no hubiera modo de salirse, sino de manera abrupta.

interior, dos ambientes, balcón francés
pulmón de edificio,
acurruco de palomas,
cornisa cuadrilátera
y abajo un montón de bicicletas
todas cagadas

... enumeración. Descripción, distancia, denotación como en el título, y...

Maldito culo de ave...

... se anuncia la Voz con una maldición. Maldito, maldicho, malbicho. Una maldición no a cualquiera, sino a un ave. Palomas. Ícono por antonomasia de la mitología cristiana... Y no al ave-paloma en general, sino a su culo; y no por el culo mismo, sino por lo que a través de él se *manifiesta*. *Manifestación* que se pliega a las leyes de la caída. Caída: primer componente del vértigo.

Y conviene aquí una definición de entrecasa: vértigo o la irrupción incesante de lo imprevisto, no es observar lo que cambia sino cambiar con lo observado.

El vértigo sacude no sólo a la mirada que acompaña la incesante modificación del punto de referencia de esa *manifestación*; al mismo tiempo sacude la experiencia a nivel imaginario. Un parpadeo incesante en el que aparece por momentos el espíritu santo y luego la paloma, luego el culo de la paloma convertida en una entidad –sino trina, bina– fundida en la imagen del mismísimo culo del espíritu santo *manifestándose* sobre las bicicletas. Maldito. Maldicho. Malbicho.

Y mientras la caída, y sus secuelas, la lectura pasa de un plano distante a un primerísimo; esa voz que toma por asalto la escena, clausura toda posibilidad de otra atención que no sea la maldición misma. Maldito culo.... La estabilidad, si ya no caduca, corre riesgo.

Se dirá que un enfisema no constituye historia, lo que es cierto; pero en la poética vertiginosa de Lasque, estos movimientos se manifiestan como vórtices en cada poema y a lo largo del poemario –sincrónica y diacrónicamente–. Se manifiestan como una invitación a transitar por caminos que parecen haber sido trazados por la voz y las premisas *imaginistas* del viejo Pound...

Las calles,
las ciudades,
la gente,
los nuevos discos,
libros al filo de la frente,
arboledas,
lejanos ríos,
pantanos, mares y noches,

nadar de mujeres,
tigres, leones y pájaros,
culebras
anilladas en rojo, blanco
y negro,
las medias de Chacarita,
de los flamencos.

...para deshacerse de él, y meterse-nos por los caminos donde
el referente no se ofrece en su pulcra manifestación a la demanda de
transparencia.

Tentar la lengua y la forma,
texto-textura-tela,
piedra-papel
edificios y otras luces,
salitrosas escaleras y
mil trecientas 27
botellas diferentes.

Y en un soplo de renglón las ciudades se esfuman como tales –lo
que nos dice que los tales nunca son sólo tales–, se vuelven sobre sí
como articulaciones, sonidos, rumores, rítmicos escateos y resonancias
internas de una percusión externa; en suma texto-textura-tela. Las calles / las ciudades / la gente / los nuevos discos están ahí por
sus cualidades materiales, no referenciales. Otra vez se desmiente
una insinuada forma de presencia; otra vez el desmontar abrupto de
la invitación... y encontrarse en la lindera chacrita de los *concretistas*
hermanos de Campos.

Y cuándo suponemos la ubicuidad conquistada –esa antropocéntrica
inercia de los milenios–, y creemos que las coordenadas de tránsito
serán la forma, la textura material del signo, nos encontramos con...

Pelos en la rejilla del baño
donde también suceden arañas,
una tras otra,

... y caemos de la textura del lenguaje por la textura de lo manifiesto, asido a la pelambre de esas arañas a la región oculta de lo reprimido, de lo inmanifiesto, o de lo real atisbable en la representación asintótica;

Sombra
que preserva noches en bolsiqueo de monedas,
maniática
lengua de la culpa arrojada
como pucho humeante a rodar en las veredas,
emulsión
de sangre, bragueta
y ciudad que amanece
despacio y perversa,
ahorcada en la esquina,
colgada como un foco apiñado de insectos que
lamen
con lenguas de trapo los días

... y transi(ta)dos por la experiencia de atravesar capas telúricas de tradiciones poéticas, volvemos al desconcierto inicial, preparados para nuevos tumbos, y con la sospecha de que podría no darse; pues, si hay una condición de posibilidad del vértigo es la de escapar a lo previsible.

Y en esta analogía del caminar como lectura, es factible aún estirar el sentido vapuleado y plantear que transitar la poética de Lasque, desde los formatos de *Ratón Blanco* (2009) y *Lizeta* (2012), hasta el transfronterizo *Lamen* (2017), es andar sobre una colonia de témpanos a la deriva; cada necesidad de afirmación es el impulso que modifica la certeza y atenta contra el propósito. Quizá este intento de disección de su poética, esta caída en la provocación de esa voz que parece invitar a que se la aborde desde esa perspectiva, sea otra engañapichanga para escamotear el hecho de que a esa voz le importa un pepino los asuntos de las tradiciones ya que las tradiciones se leen constituidas no en la constitución...

¿Es Lamen el grano de arena en el dique de contención de los derribes...?

Urraca

Interior, dos ambientes, balcón francés,
pulmón de edificio,
acurruco de palomas,
cornisa cuadrilátera y abajo
un montón de bicicletas,
todas cagadas.

Maldito culo de ave.

Qué mal huele tu fortuna,
paloma,
allí donde nunca un balde,
por la mañana es verde
y en la noche, negro,
donde el portero asoma con un diario en la cabeza,
chasquido coloro.

Deberían cosértelo.

Si supiera dónde vuelas por las tardes,
urraca,
hasta los veinte metros
siempre
ha sido óptima mi puntería.

(de *Lamen*, 2017)

Láminas

Las calles,
las ciudades,
la gente,
los nuevos discos,
libros al filo de la frente,

arboledas,
lejanos ríos,
pantanos, mares y noches,
nadar de mujeres,
tigres, leones y pájaros,
culebras
anilladas en rojo, blanco
y negro,
las medias de Chacarita,
de los flamencos.

Tentar la lengua y la forma,
texto-textura-tela,
piedra-papel
edificio y otras luces,
salitrosas escaleras y
mil trecientas 27
botellas diferentes.

Pelos en la rejilla del baño
donde también suceden arañas,
una tras otra,
primero dos patas,
luego la cabeza,
peludas, ojonas,
del tamaño de una mano,
arqueándose elásticas,
atletas mojadas que no mueren ni se desmayan
en baldosones de un patio al que se sigue yendo,
leyendo,
donde hubo,
hay
viento soplado en la cara,
saberlo todo querer,
acierto de la *impósibilidad*

y *cólorin* sin cólera:
no son tarántulas
ni esdrújulas,
sólo una paz imprecisa.

Sombra
que preserva noches en bolsiqueo de monedas,
maniática
lengua de la culpa arrojada
como pucho humeante a rodar en las veredas,
emulsión
de sangre, bragueta
y ciudad que amanece
despacio y perversa,
ahorcada en la esquina,
colgada como un foco apiñado de insectos que
lamen
con lenguas de trapo los días
agotando cada hora y sus noches
bajo hileras de árboles partiéndose con ruido a nueces
en muelas quebradas que crían hormigas de metal
entre los dientes delatando ásperas lenguas,
calles mojadas, asfalto azul
titanio de ojos y
la luna
pestaña blanca en el cielo,
musulmana sobre los desiertos,
desiertos
ocupados por ciudades,
ciudades
que sin embargo de la humedad de los puertos,
puertos
que hamacan siempre algún barco,
valijas y un contrabando de misterios
rodando como bolas de lodo
hasta los pies desnudos que nadan las aguas marrones
de barros cocidos al sol de la siesta,

de perros echados a la sombra en pozos de tierra negra,
negras deshoras sin siquiera lluvia,
lluvias de verano aporreando ventanas,
escurriendo imágenes entre uniones de baldosas,
veredas que muerden pensamientos del que anda
sonado
de todo olvidado y se opone
extiende de un vistazo la vida y las cosas que la rodean,
paredes en las que algo se mueve,
descascarán
sobre el suelo que pisa
una vida apilada en cajas
que corre con la punta del pie.

(de *Lamen*, 2017)

Esa náusea y despertar

Viajaban con los ojos llenos de aire,
del cielo a su tierra y la tierra a su cielo,
coronaciones rojizas
encendían en el ocaso y
siempre
amanecía.

Finalizados los inicios,
entraban en la casa huyendo de la noche,
que los ultimaba
en cada cíclica emergencia.

Adentro, una luz calcinada,
el tácito acuerdo de un silencio que piensa con palabras
la creación del hueco.

En efecto, las cosas
(así) no se unen,

se atomizan en una niebla blanca
a manera de la noche que los impregna de un aspecto
desconcertante.

Le sucedía en la cama esa náusea
y el despertar desconocido,
como un sueño de veinte años,
pero nunca estando con ella,
nunca
si dormía a su lado.

Domesticar el ensueño sin abrir los ojos.
Ella gira,
se envuelven,
quiere saber en qué piensa y él

...
en el mar,

dormir al ras
por si, acaso, de la confianza íntima
sobreviniese la anuencia mutua,
o el impúdico desgarró de los reflejos externos
y de todo lo que
de la vida,
por fuera del sinóptico que ella y él confieren en esa habitación,
pretenda inmiscuirse.

IN-MI-nencia de lo imprevisto

Mi lugar como el agua del río en un vaso.
Mi lugar
como el agua
del río...
inclemencia,
inclemencia,

¡inclemencia!
Optar,
otra vez
optar,
apoyado en el codo
y todo el frío de la noche dándole en la espalda.

Si fuera capaz de ver algo claro en mí –se animó a pensar.

Se incorpora dejando que el pelo le cubra la cara,
dice algo que no se entiende y va hasta la cocina.
Vuelve con un cigarrillo apagado entre los dedos.
El encendedor, sobre la mesa de luz.
Se sienta en el borde de la cama.
Estática, fuma.
Diferida y desnuda, se deja abrazar.
Él la besa. Respira su olor a sal.

Deja la habitación.
Un fósforo raspa la caja,
lija el silencio, su resplandor
agita el espacio yuxtapuesto de la tiranía de los objetos
horizonte clavado como dedos en los ojos.

De pie, mira por la ventana.
Deben faltar dos horas para que amanezca.
Está mirando como los locos
que están locos,
hasta se inventa el gusto de una pastilla en la garganta,
y otra vez
esa náusea.

Detrás de esos minutos, el sórdido arco
infinito de pupilas,

globo informe que sube y baja imprecisamente por las tripas,
en el mejor de los casos,
blando eco de una luz que al apretar los ojos
huele obstinada y suave,
más allá del vidrio,
simetría del refugio.

Delimitadas sus melancolías,
cierta noche,
desde el baño se filtró un juego de lágrimas;
sólo pudo arroparla,
secarle la cara,
su largo pelo de vidrio,
el sol y la sombra,
los días, las uñas,
autos que por la calle,
y desconoce
cuánto tiempo
llevarán ahí.

(de *Lamen*, 2017)

Pránica

Vas a cantar un río,
una sanación,
un suceso del tiempo umbilical olvidado
en el olor del cedro,
vas a cantar un silencio
parecido al caminar.

Un espacio para hacerte,
para crearte.

Una cálida sensación.

Astillas en el aire
Vas a respirar
Y a oler
El blando corazón de la piedra.

Acabará el interminable sonido,
murmullo de los siglos,
y del llanto monosilábico
aprenderás,
del grillo de las cavernas
aprenderás,
y ahora que has bajado del árbol,
aprenderás de la dentellada
que ha devorado la carne en la que flotabas

arrasado.

(de *Lamen*, 2017)

Alalún

*Es más Cielo la Luna que el Cielo,
si una Cordialidad de la Altura
es lo que buscamos.
Macedonio Fernández.*

Mira está mirando su asomar pequeño en el pasto
no quiere apresurarse y perderlo como al despertar recortes de
un sueño
uniéndose hasta mostrarlo tal como ahora lo está viendo
no aún para tomarlo en sus manos
Mira está mirando sin parpadear
pues al más mínimo movimiento ese haz de luz creciente en
minúsculo cuerpo
va a desaparecer.

Avanza de a cortos pasos medidos en silencio
atrás la casa luce encendida y adentro tan lejos tan ellos tan
todos en tanto

que no saben ni se enteran ya que tampoco podrían verlo
si no lo hacen con los otros ahora que ya hace frío y que será
invierno.

Mira está mirando sin interrumpir su caminar
el pasto retiene un instante la huella y la suelta bajo el pie al
despegarse
se acerca y si estira la mano lo alcanza
permanece inmóvil tal vez dormido
o con pereza despertando a una vida en la que recién venido
finalmente será.

Se inclina en confidencia con la noche
sabe que un chasquido podría aturdirlo y mueve sigilosa su
elasticidad de felino
confundida entre las plantas contra el muro donde un grillo
canta
resplandores de Luna eléctrica en retumbes que de lejanos
silencios brotan
Mira no le quita sus ojos pues sabe de lo que se trata y no
quiere perderlo
ya que no sería la primera vez.

Arriba las estrellas congelan su respiración
en cuclillas gira por última vez y no extraña el calor de la casa
tiene el tamaño de un durazno pequeño al levantarlo (ahora sí)
en sus manos
como a los anteriores pero un brillo esta vez la fija y algo le
enseña le muestra
le acerca la noche antigua como un derrame de toda eternidad
fríos que por ajenos teme y si él percibiera el engranaje de sus
pensamientos podría lanzarse trazando un fino arco rayar el
aire para beber la sangre de algún de algún dios en el cuenco
de las manos de Mira que agita entonces su pensar aún más
liberada en un valor único un hueco en el pecho o el espacio
fino y sin sonido como el aire en el que camina junto al grillo
que engulle al mundo con su místico trino de insecto oculto

bajo la luna que lo vuelve invisible.
Mira baja la vista a sus manos y abre la boca
lo desliza por la garganta sin asperezas
cierra los ojos y percibe el calor la tibieza la luz llegar al es-
tómago y expandírsele en el cuerpo que vibrante como una
bordona espera volar desenrollar el ovillo desde las entrañas y
salírsele entre los dientes trepar la noche despegar los pies del
pasto esponjoso donde se desvanecerá la última huella cruzar
por sobre el muro que rodea al mundo y desde lo alto en su
recorrido ver las luces de la ciudad las rutas del hombre todo lo
creado los continentes y los mares rozando peñascos de aste-
roides perdidos al calor de las estrellas camino alalun..

(inérito)

Viento

Viento que azota las ventanas,
que embrutece la tarde,
que levanta las piedras de la calle,
que sacude ropas colgadas,
revuelca sábanas y medias y latas vacías,
botellas de plástico, sillones de mimbre,
viento que llena de tierra las casas,
que se mete en el cuerpo,
caprichoso, enajenado,
viento como diablo,
viento como trenes de viento,
viento seco y áspero,
viento como un orgullo,
viento chicotazo de los árboles nuevos,
inaplazable, urgente, desbocado
volando chapas,
viento al desamparo del viento,
viento que a sí mismo se desguaza en el
viento

viento
viento que salpica el agua de los ríos,
que asusta al perro manso,
viento que rompe con más viento,
viento inexplicable tanto viento,
viento de tormenta sin tormenta,
viento que enloquece a las abuelas,
que voltea de las ramas a los pájaros,
que arranca árboles de cuajo,
viento que trae puro y duro viento,
viento que se olvida de nosotros,
que no teme a las paredes,
viento que se enfrenta con más viento,
viento que choca con las nubes,
que las desarma y se las lleva,
viento que es lluvia a mil kilómetros,
viento que se lo ve en el viento,
viento que no es poesía y no es canción,
viento como una elegía del tiempo,
que se corre y se desprende,
que se escapa y se desata,
viento que nunca deja de ser viento,
que es el mismo de anteayer,
que no tiene cola y no termina,
que se queja, se molesta,
que se ensaña con cualquiera,
viento que da vueltas en el viento,
viento que suspende los partidos,
que arrebató chicos en el vuelo,
que despedaza barriletes,
que esconde estrellas en el polvo,
viento mañana tarde y noche,
viento como un dios enloquecido,
viento que parte nueces,
que hunde barcos y vuelca colectivos,
viento, siempre el mismo y que no sabe,
no entiende, no comprende,

viento libre como viento,
viento fóbico en la ciudad,
viento que no ríe, no canta, no ronda,
viento
que sólo es viento y no otra cosa,
viento de verdad y no un vientito que se levantó,
viento que viene volando hace miles de años,
viento que retuerce y quiebra las orejas de los perros,
viento que hasta los gatos temen y desaparecen,
viento que irrumpe en las iglesias y los curas se persignan,
viento que corre las macetas,
viento
viento
viento que parece el fin del mundo,
viento que despeina a los fantasmas,
que desfilan tras los vidrios,
viento estrago de rancheríos,
que las casas temblequean,
que los viejos dicen los de antes eran vientos,
viento que se lleva por delante al viento,
viento lujurioso a la salida de una escuela,
viento que privilegia al internado en los hospitales:
no sabes el viento que hay afuera.
Viento que se mete en los ojos, en la boca, en la cabeza
que pica por adentro,
por las orejas el viento,
viento que bambolea puentes,
que arranca jardines enteros,
viento que cierra todo más temprano,
viento en este valle de vientos,
viento danza de los muertos olvidados,
de los indios mutilados,
de los agüeros, de los cuervos,
viento venganza de la sangre,
desquite patagónico,
atropello de las montañas,
del aliento de su pecho

que se mete en las ciudades y estructuras
como si no existieran,
como si cada cosa allí no tuviera su lugar,
viento
viento

viento

hasta que pasa
como una fiebre°

(de Lamen, 2017)



CARLOS SURGHI

La isla Balthus

LA ISLA BALTHUS

Luego de la extensa playa –la mayor parte del año congelada, distante e imposible de acceder, como si fuese el dibujo de un explorador en el siglo XVII– el camino real deja leer la siguiente inscripción: “El retiro no significa afán de huir, desprecio del mundo y los hombres, la soledad exasperada. El retiro implica el conocimiento de los demás, la postergación de uno en el misterio”. A pocos pasos sigue el paisaje, exento de figuración alguna, sólo la variación infinita del clima, que así, posa su insistencia en la reiteración: primero auroras blancas, luego tardes gris-plomo, y al final, azul-noche del día sin el reflejo del día. La isla entonces no es más que la meditación de un monje sonámbulo, el rapto de un pintor tras su fábula, alguien a quien alguna vez, se le escuchó decir: “No quiero pintar el sueño, sino a la muchacha soñando, y lo que pasa por ella”.

Escombros de romanticismo

*Sergio Cueto
Rosario, diciembre de 2017*

Prosa

Puede resultar sorprendente que un poema formule, se formule a sí mismo la pregunta '¿Qué es el romanticismo?' Sin embargo, no es que preguntando así el poema confiese o finja ignorancia o demuestre mero interés por un objeto de estudio. Con esa pregunta, sin duda anacrónica, pregunta que lo precede, tácita, en su formulación y a la que, todavía por venir, no alcanzará con su respuesta, el poema en verdad pregunta por sí mismo. '¿Qué es el romanticismo?' quiere decir: '¿Para qué, el poema?' Preguntar por el romanticismo es buscar la razón del poema. El poema se encuentra desasido de su razón, a la deriva, abandonado no a sí mismo sino a buscarse a sí mismo, arrojado a sí mismo como mera búsqueda. Buscar quiere decir aquí abrirse camino en la ausencia de caminos, encaminarse por el sin-camino haciendo de la exposición un regreso, del extravío una busca, del desencaminamiento un camino. El espacio de la búsqueda es lo que también se llama el 'campo de la palabra', es decir la extensión en la que, ralas, ellas se aíslan, se dispersan, contiguas se amontonan, se confunden, y de un modo u otro yacen sin orden ni juntura, sin razón. Lo que se llama la razón del poema es el orden de las palabras: la sintaxis. Por el campo de la palabra que es su afuera, el poema busca su sintaxis, se busca como sintaxis. Pero esa búsqueda tiene la forma de un regreso, de una vuelta. El poema busca volver a sí, a la vuelta a sí que lo define, aunque ese sí mismo, esa vuelta, no sea otra cosa que la vuelta de la búsqueda. La vuelta que de tal modo define al poema es lo que se llama el verso. El poema se busca en el verso. Pero en la busca, en cuanto separado de sí, el verso se encuentra roto, se rompe antes de alcanzarse a sí mismo, su forma no es más que esa interrupción. La interrumpida búsqueda del verso es lo que se llama la prosa. Como su propio nombre lo indica, la prosa es lo que se encamina hacia el verso.

El verso se busca, pues, en la prosa. Ciertamente, se trata de una prosa rota, hecha de discontinuidades, de manera tal que la interrupción no es una marca de versificación sino una fractura en la prosa, una huella de la anfractuosidad de la prosa. La barra diagonal, por ejemplo, no señala en la línea un final de verso y el paso de un verso a otro sino solamente una falla en la prosa, una cesura que cae fuera de cualquier prosodia. Pero por otra parte esa cesura, esa fractura es el lugar de una ambigüedad que obsede a toda la poesía moderna y que es la ambigüedad entre poesía y prosa. Ahí la prosa se interrumpe con un presentimiento de verso, pero el verso se interrumpe, interrumpe su vuelta, con una cadencia de prosa. La poesía se busca, pues, en la prosa, pero la busca de la poesía (en el doble sentido del genitivo) hace de la poesía una poesía de la poesía. Ello no quiere decir que la poesía sea una metapoética, una poesía sobre la poesía, sino tan sólo una poesía expuesta a la experiencia de su afuera. Ahora bien, la poesía de la poesía es la prosa. La prosa ya no es la idea, pero es medium de la poesía. Hoy, sin embargo, ese medio es un campo de escombros.

Visión

El poema se busca en un campo de escombros. Pero ese campo es asimismo un campo de apariciones. La aparición no se confunde con la revelación. No hay en ella ni veladura ni develación, nada tácito ni latente, sino apenas una desnudez ahí. Sin embargo la aparición no es tal más que desde el fondo de la desaparición. Sólo aquello que ha desaparecido, sólo lo desaparecido o el desaparecido se aparece. Por ejemplo el niño que fuimos, o que no fuimos nunca y que seguimos siendo. Por ejemplo el paisaje que no está en las cosas y es en las cosas su lejanía y su ausencia, su intimidad sin reparo. Mejor, pues, lo que finalmente se aparece es la desaparición misma, la presencia sin presencia, sin ausencia, de lo que es.

La aparición tiene el estatuto de la visión. Tener una visión no es, seguramente, ver un hecho del mundo, pero tampoco es ver irrealidades como si fueran hechos, es decir, como si estuvieran ahí, ahora, en el mundo fáctico. Tener una visión es ver no lo dado sino el darse de lo dado, la venida acaso sin llegada o la partida para siempre inconclusa

de lo que nunca estuvo ahí. Tener una visión es ver las cosas como apariciones, ver la aparición de las cosas –como un reflejo congelado en el fondo de un balde. La imagen no tiembla, no se aleja, no dice la desposesión de lo que es. Ella se hiel a en la familiaridad más próxima para decir tan sólo que la visión nos posee para siempre. Todo lo que vemos será visionario si hacemos de la visión un modo de ver. Eso es lo que se llama romanticismo. El romanticismo es visionario en la medida en que afirma la síntesis de los escombros en la visión. Si la distancia y la presencia, si el futuro y el pasado están en ruinas, la visión sin embargo los reúne en una sintaxis que es como la música de la ruina, la música de los escombros.

Música

La música convierte al tiempo en visión en la medida en que constituye la síntesis de sus instancias dispersas, evoca la lejanía en la proximidad y la ausencia en la plenitud. El poema la llama ‘la música interior de la atención’. Pero interior no quiere decir aquí subjetivo o psicológico sino simplemente no-mundano. La música es interior a la atención misma y sólo a ella. Atender es estar junto a la cosa en el olvido de sí. El poema atiende con lo que se llamó la prosa. La música es la música de la prosa, es decir de la vuelta del poema hacia sí mismo. Quizá un intervalo de silencio en un campo de escombros.

El pasillo desnudo. Con la revelación trabajando en ella nos
miró un instante y dijo

Romanticismo es hacer campamento

recorrer el camino de invierno

flotar entre bolsas de dormir
que cuelgan a secar

-¿Y una fábula, un ungüento, el rapto de los sentidos trabajan-
do el misterio, qué es? –preguntó uno de nosotros, que atentos
escuchábamos

La levedad, la levedad necesaria para cruzar impedimentos
invisibles –contestó en medio de aquello que no era un sueño,
mucho menos una visión, sino una simple caja de resonancia
para una voz que dice adiós

¿Puede una sola imagen, en un instante del pasado, revelar
lo que a una vida le toque en suerte, como única reiteración
posible de aquello que será?

Ve en sueños repentinos el pasillo desnudo, los baños y sus
bocanadas de vapor, el contraste con lagos congelados, un
campamento escuela y montañas azules al oeste

¿vuelve la desnudez a molestarlo?
¿alcanza a ser visión que lo acompaña?

Ve también la huella fluorescente dejada por la chica más
bonita y su
respiración delatora

se retira
es invisible a su recuerdo entre gritos,
ruidos y movimientos de infancia a cielo abierto

se hunde
en el mismo vapor de ducha que recorre el pasillo desnudo
y llega a sus pies, como un pico de fiebre
algo que se apaga

vuelve la misma visión,
la oscuridad, el último turno para bañarse
el vapor de amor que lo espera hasta envolverlo en el vaho
caliente
de camas separadas
–su divertimento
¿o colonia de vacaciones donde soñar
lo que jamás
será trabajo pendiente del futuro?

Nos reunió a su alrededor y dijo

Romanticismo es la lección que jamás termina, jamás comien-
za, jamás se aprende

Romanticismo es método para asadores
que encienden fuego bajo las estrellas

y buscan luz para que exista la reunión
y buscan calor para que las voces se eleven

mariposas en el denso vapor de la noche
como estallidos de amor
que guardan toda oscuridad

y paso a paso camino a lo desnudo

¿o en qué momento las tetas de una chica
se convierten en las tetas de una mujer?
¿en qué momento el deseo –desde el fondo del lago
congelado– emerge como ardor que quema y derrite –y vuelve

a hundirlo, en olas de extrañamiento, recuerdo exhausto que nada hacia la orilla?

Recuerda la distracción, los pasos, el equívoco en la noche hacia las duchas y el último turno para bañarse

como si una mano invisible lo llevara de la nariz hacia un nido donde romper el huevo de la vergüenza y hundir la cabeza, así llegaba al centro del vapor que el aire frío disipaba

como el fantasma de un niño que levanta las armas de un adulto

¿quería entrar en ese umbral de deseo enloquecido, o fue azar, iniciación a lo que no termina: mirar y mirar sin miedo, sin edad, con pequeños halos en la oscuridad?

Durmió toda la noche con los ojos abiertos –según dicen las profesoras de educación física que lo cuidaron / soñó que atravesaba un bosque / jaurías que buscan las huellas de un zorro, una liebre / círculos imantados a la nieve

¿y qué lo hundió en su cinta de voces?

¿en la primera vez de lo desnudo?

¿en el enigma de la reiteración?

¿aquello que vuelve y continúa en lugar de desaparecer?

tal vez la única palabra en la oscuridad otorgando su lección de amor

-Boludo,

¿qué mirás?

No ves que estas son las duchas de las chicas

el bosque de vapor
donde las ninfas se esconden

...y con el tiempo la desnudez sería lección, y la lección voz
que reitera lo perdido –y así, un campamento, una excursión, el
campo mismo de todo escenario: fragmentos encendidos que
alguien busca / en la revelación / que puede otorgar

Nos miró por última vez y nos dijo

Romanticismo es la anécdota que se transforma en visión
misterio que se aleja al no dejarnos

Romanticismo es el enigma de lo real
pero al juntar
sus restos imposibles

(de *Lecciones de romanticismo al alemán*, 2018)

Fuego bajo las estrellas. La-corona-flota-en-el-aire / desciende
sobre sus cabezas y los hace hablar alrededor del fuego. Otorga la voz
como una distinción, su medalla de la adolescencia. Y al señalar lo que
señala no es laurel encendido, sino iluminación en las hojas de los
sauces que brillan detrás de sus orejas

-Escuchen bien, cada asador tiene su método, y cada método hace
a la imagen de ese asador. ¿O acaso todas las voces posibles no asien-
ten escucharlo? Para mí el método es reunión y la visión continuidad.
¿No les parece? ¿O ustedes no esperan un momento súbito en las
chispas y las llamas de lo que puedo decirles en este preciso momen-
to? Me parece que sólo por eso todo merece un brindis; que nuestros
vasos floten sobre el campo, como otras tantas cosas flotan así como
si nada: ramitas, plumas, carbones alrededor de nuestras cabezas.

-Sí, acuerdo en el párrafo del brindis; pero no siempre el método conduce a la visión. Por ejemplo, ¿hasta qué lugar remoto llega la cercanía de una reunión, o la visión del vino congelado que se transforma en milagro porque jamás se acaba ya que nadie se lo puede tomar? Y en todo caso, si el método del asador los reúne, por si acaso los fantasmas del pasado son apóstoles del presente, ¿cómo hace para que las llamas duren por siempre?

-Pero, ¿visión y método no son instancias anteriores de la revelación? Una vez escuché una historia que no requería atención, de algún modo duraba lo mismo que el fuego que la iluminaba. Y sí, así sin continuidad ni nada –es de no creer– uno se sabía sobre los pasos de todas las visiones pero sin haber visto nunca el camino, el por dónde y el cómo llegar hasta ahí que siempre nos preocupa tanto. Extraño, ¿no?, porque entonces el método no hace a la visión; aunque la visión siempre es andar, como la mano, que llega hasta el vaso de vino; aunque, ¿el vaso de vino flotando, no busca el calor de la mano?

La-corona-flota-en-el-aire / y ni bien se despiden de las últimas palabras sus hojas caen y vuelven a ser verdes, como el arco que traza su desplazamiento, su descenso en cabezas de otro punto de la noche, cabellos rubios, ondas negras del movimiento acompasado: seducción de lo bello que hace al ritmo de lo bello

-Hablan de lo que puede el verso, del método, la visión que comienza con pequeñas ramitas hasta llegar a un punto sin retorno de la borrachera, y sin embargo a nosotras nos dejan de lado.

-¿No es una naturaleza extraña la del poeta? Lejos de lo práctico, atento a lo inútil, siempre contando fábulas junto al fuego bajo las estrellas.

-Sí, pero a mí me gusta. Una vez nos separamos, nos dejamos, nos volvimos a encontrar y en todo ese tiempo pensé, ¿a qué cosas está atento cuando no soy su atención?, ¿a qué desatiende cuando

me mira? Jamás pude saberlo; pero cuando volvimos me contó que en sueños vio dos ratones sobre el lomo de un burro que ensayaban una canción del más agudo registro para un zorro que escuchaba atento y expectante. No se rían, muchas veces en él, habla otra voz y yo le creo. Bueno, la canción jamás empezaba porque los ratones se concentraban en los ejercicios de afinación que el burro toleraba deseando tener orejas más pequeñas, como las tuyas o las mías, las orejas de todos. Después se despertaba y se volvía a dormir y soñaba otra vez que una liebre llegaba y dejaba un mensaje en las oreja del zorro, quien finalmente se marchaba sin ver que los ratones cantores habían caído exhaustos dejando solo al pobre burro. Creo que me dijo *"La nieve lo cubría todo y llegaba el verano; y otra vez la nieve y de nuevo el verano por vaya uno a saber cuánto tiempo, hasta que el blanco no era más blanco y el verano no era verano"*. En fin, tal vez él siempre piense y vea cosas así, en sueños o despierto, sólo y a mi lado; pero esa vez recuerdo que me dijo *"sos el elogio y la defensa de la poesía"*; debe ser por atender en silencio y con paciencia al rapto de sus sentidos.

La-corona-flota-en-el-aire / y dice: no leer para interpretar sino para inventar, trabajar en silencio para ser santo, adolescente o mujeriego en reuniones ajenas, en los cuartos vacíos de la propia casa de campo

-Como ver a Hécate y palidecer, o escuchar el ladrido de sus perros y ya no oír más nada, sí, así es el adulterio: lo más temido volviéndose cierto en un paisaje infernal de aquello que se conoce y se vuelve extraño.

-Pero mientras tanto, ¿la dicha no fue pasar y transformarse?, ¿hijos, propiedades, encuentros a escondidas en la tarde?

-Sí, encontrar en el matrimonio la resolución de un antiguo enigma *"El estilo ama ocultarse. La estilización, mostrarse"*.

La-corona-flota-en-el-aire / ¿también la voz falsa?, ¿el ritmo de la impostación en el aire?, ¿o una mano encendida que aprieta la base de su cuello dejando un diamante a cada lado?

-Los llamaba trabajos de amor perdidos, pero en realidad eran versitos que no me correspondían, ramitas para otro fuego, visiones junto a otra. A veces me decía “vos tendrías que llamarme Virgilio-somnábulo-sombra-errante-a-todo-lo-dormido”.

-Como todo. Primero una filosofía al calor de la noche, y después la gélida mañana. De las nubes apasionadas de una madrugada tormentosa a las nubes tristes del mediodía calmo y sereno. Les aseguro que así la experiencia destruye los alcances del versito, apaga el fuego de las ramitas, oscurece las estrellas. ¿Será porque le temen a otra cosa? ¿O porque nosotras a todo llegamos antes y nuestro pasado es el presente de la poesía? Frente a cosas así me gusta sentirme una torre oscura en lo más retirado de una ciudad que nadie conoce. ¿Quién llegará? ¿Quién golpeará la pesada puerta? ¿Alguien interpretará los emblemas y blasones que el tiempo ha grabado junto a obscenidades escritas por bandas de adolescentes borrachos de entusiasmo en altas horas de la noche?

-Nadie de nadie. ¿Se dieron cuenta? Sí, allá. O mejor dicho más allá, hay una sombra entre los sauces que mueve las hojas y hace sonar las ramas, lleva y trae las coronas parlanchinas. ¿De dónde viene? ¿Qué quiere de nosotras? ¿A qué se parece?

La-corona-flota-en-el-aire / y ya es de fuego, resplandor que acompaña a las estrellas, halo de escarcha en las mejillas frías, labios cerrados, cristales que brillan en una distante nariz, que estornuda los vapores de la carne asada

-... la cierva caminó por Richmond Park y apenas si levantó las orejas al escuchar la respiración extasiada del viejo. ¿Caían flores de los árboles? ¿Concurría la niebla como telón de fondo? ¿Todo brillaba

mucho más que antes en una luz única e irrepetible? No, todo respondía al único y verdadero método: no explicar jamás el misterio, hacer de la visión una forma de ver.

-¿Y eso? ¿Dónde lo leíste?

-Hudson, nuestro verdadero romanticismo.

(de *Lecciones de romanticismo al alemán*, 2018)

Un esquilador del pasado

Más indiferente que el ánimo
al que también se esquila, el yo

—esa niebla de la mañana congelada
en suspensión,
vellocino al que todos buscan,

no puede seguir así
abrigado al calor del pasado

creyendo que lo blanco
—que a lo blanco pasa,
no es oveja, sino

lo que la forma intuye

de un campo a otro y en temporada

en la comparsa de videntes-correntinos que
también la persiguen

y sueña con que a un corte sigue otro
y luego, la violenta detención:

ya no recordar nada
¿cuántas manchas blancas
son más blancas en la tarde?

en el campo abierto, bajo estrellas heladas
brilla una tijera de acero

es la prosa

como recorte a un fondo de la nada,
o silencio perfecto, después
de los roncros motores que dicen

todo ánimo antagónico
sobre el fondo blanco de lo blanco
es obra
de un esquilador del pasado

y aun así, todo recuerdo disimulado
en el contar de las ovejas,
es actividad espiritual de un reflejo que

en el fondo de un balde
se congela

aunque afeitado, por la luz de la mañana
espera en su piecita la revelación propicia

ensueño de un palmar
terrazza de nieve
monótono viaje al que se entrega

por ese insoportable recuerdo, recuerda:
hombres enamorados en invierno
plusvalía, su fuerza de trabajo

telón blanco del ánimo
que todo filo jamás recorta

porque una oveja y luego otra
escapan en la oscuridad de una visión

y no ve ya más nada
no dice más nada
y murmura entre sueño y sueño
a los oídos de lo que se esquila
que todo siempre se retrata
en la lengua de fuego de los muertos

la historia de aquel a quien
jamás le llega el ángelus perpetuo

la esquila del mar, la arena

y se conforma, por obra del desánimo
con el sueño que vuelve a la visión de
un esquilador del pasado

(de *Licencias extraordinarias* – inédito)

El método telúrico

Toda la prosa argentina
bajando a la primera aspiración de la mañana

para decir
un campo de palabras es
un campo de apariciones

y así, el jaguar llega a la tranquera
el lunario se vuelve sentimental

y el recuerdo, la anécdota
es embrujo-encantamiento

de pensar y pensar
por dónde comienza el paisaje

paisaje que comienza en cualquier parte

la sombra de los álamos
la nieve en los olivos
aquel allá sin más lugar que su falsa memoria
bolsa de dormir para un recuerdo que vuelve

o en letra oscura y clara –agrimensor, filósofo, pintor
especulación que entrega la tarde
al distraernos
en observar el oro que flota
la música interior de la atención

o al decir,
a la presencia que vuelve, con el viento del oeste

—Perdón, ¿es usted
el gaucho Bill Evans?

sólo así, la prosa es argentina
por expectativas, visiones
frases inconclusas
fondo de un paisaje que es la infancia

o indiferencia de la naturaleza
melancolía de piecita o cuarto de hotel,
aunque se disipa
y la firmeza de la primera aspiración
siempre

es poesía de la poesía

elogio que pertenece a otros
paisaje de apariciones
recuerdos de un fauno

o cementerio de rayos al iluminar
huevos en un ranchito,
su gallinero como una catedral

y otra vez al comenzar –Arnaldo
toda la prosa argentina
bajando a la primera aspiración de la mañana

para decir
este es el método
este es el rapto:

un súbito-carpintero al recortar su pico en el poniente,
bajo una lluvia de insectos que
al decir toc-toc-toc, dice lo que nadie dice

“este es el método,
el método telúrico”

(de *Licencias extraordinarias* – inédito)

La anunciación del elogio

V (Entre Salvador de Bahía e Itapuá)

¿Qué hace con el mundo la licencia poética?

tal vez la anunciación invisible
la presunción del elogio adentro tuyo
o miles de kilómetros hasta encontrar
el comienzo misterioso de la vida

aunque no es una pregunta posterior a los hechos
no deja de ser
la afirmación que salva el pasado

nada que alcance, que apenas sea la experiencia –la que
requiere
todo entendimiento extraordinario

o la simple voluntad, enamorada de uno mismo
en la aventura ajena de otra vida

porque en el principio, ya está el fin
y el oído se apresta sólo al ritmo de lo vivo

el latido de un tamborcito en la oscuridad
un falso barroco, el ensueño a orillas del Atlántico

Nosso amor resplandecia sobre as águas que se movem

Bahía, bahía
y después,
la anunciación del elogio
en vos en mí
por encima de la gran ciudad
el destino que llega

Aeroporto Guarulhos

y comienza a escuchar
el endemoniado acento

como burbujas que estallan en el lecho marino
mientras ríe y ríe, de lo que escucha decir a sus padres

y hacia el oeste americano
el verde telón esmeralda de los rayos
la turbulencia que no deja leer los palmares, los aparecidos
todo Francisco Madariaga en una playa

nos mantenía en el suspenso
el misterio de ser alcanzados o expulsados por la felicidad
y en la parálisis mediterránea
la pista de aterrizaje solitaria y húmeda por la lluvia de los días

y el otro reino siempre acuático
que es la oreja absoluta de la escucha

un hijito
tuyo y mío

Nosso ritmo, nosso brilho, nosso fruto do futuro
nos enseñó que nada ni nadie puede llamarse joven
si la muerte
toca en lo intocable

Nosso sexo, nosso estilo, nosso reflexo do mundo

el orientador de aviones, las luces que mueve
sobre el manto de la oscuridad

y el elogio, la anunciación
al otro lado de la aduana del infierno

llegar a la vida sin nada
y por amor, por deseo, perderlo todo

entre otras vidas que sí llegan
como destellos en la oscuridad de casas pobres

y no perder nada
porque siempre el caprichoso deseo
inventa su consuelo

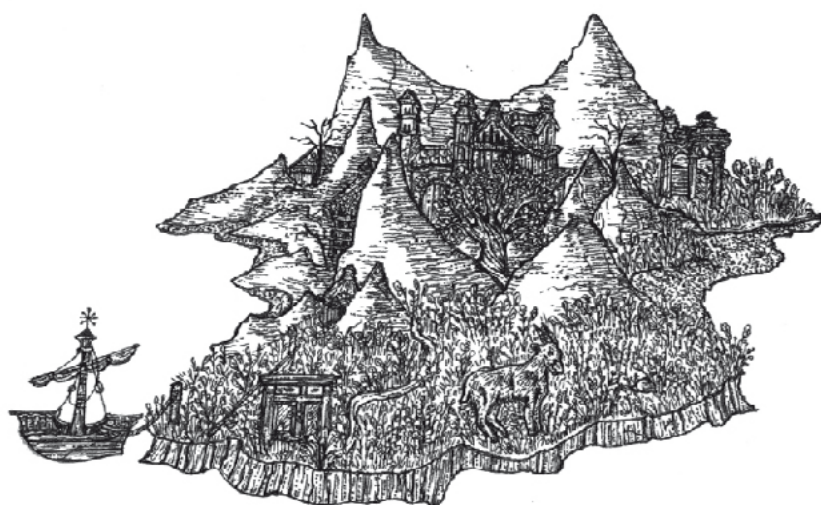
salvo la memoria de ser dos
llorando por una forma que
no llegó a sus balbuceos, sus primeras sílabas

la apariencia de sus juegos
y el desorden vivo de
trascendernos, entregarnos al olvido de los padres

dónde alguien canta
toda la profundidad del futuro

Ela foi a minha guia quando eu era alegre e jovem

(de *Licencias extraordinarias* – inédito)



SILVIO MATTONI
Isla de Cuesta Blanca

ISLA DE CUESTA BLANCA

Se encuentra al borde de un enorme golfo de aguas tranquilas, por un lado; por el otro, la azotan vientos que se abalanzan sobre unas sierras bajas, que poco a poco el mar y la lluvia han ido pulverizando y allí se han creado playas de arena blanca. Hay un puñado de poblaciones tierra adentro, ya que la isla tiene ríos y valles lejos de la costa, en un territorio interior que desde ningún barco se alcanza a ver. Los habitantes de la playa se dedican a la pesca, sobre todo del lado del golfo. Los que viven en los valles interiores, crían cabras y cultivan aceitunas. Hablan una lengua europea con el acento de una población precolombina cuyo nombre es incierto.

La isla del gigante de tinta

Guillermo Siles

*Poetry is an island that breaks
away from the main*

Derek Walcott

Si pensamos la poesía desde la geografía tal vez hallemos su potencial capacidad de testar islas, de imaginar en la escritura islillas en medio de ríos, estuarios y deltas; formaciones en el mar: islotes, cayos, arrecifes. El mar escrito las separa y las une, descubre la posibilidad de comunicación entre distintos poemas-islas, archipiélagos, continentes; se combina con el éter, con el espacio vital y celeste que rodea la tierra. Existen infinidad de islas reales e imaginarias presentes en la literatura y en los estudios literarios, baste pensar en el Caribe como laboratorio de experimentación teórica y cultural en años recientes o en la *Utopía* de Tomás Moro asociada a ese mismo territorio insular.

Silvio Mattoni ha inventado una cartografía poética no exenta de ironía y con asidero en la realidad: Cuesta Blanca. La isla hippy de Punilla en Córdoba que, figurada en la escritura, discurre hacia el extrañamiento por repetición y diferencia, se desrealiza y se distancia del modelo como sucedería en un procedimiento de *mise en abyme*. Una isla ingresaría en otra, creando una lengua dentro de la propia en donde el yo que habla en los poemas produce la extrañeza de sí. La isla enmascarada se sitúa en un apacible golfo; en sus valles lejanos los habitantes pastorean cabras, cosechan olivas y hablan una lengua europea afectada por resabios de la de algún pueblo precolombino. Sin embargo, esa descripción desfamiliarizante, a la vez, remite a una realidad geográfica y lingüística reconocible, recurre a un juego de oscilaciones y desvíos usuales en la escritura poética. De modo que la invención de una espacialidad con tales características no es ajena a la voz poética ni al lugar de enunciación de quien escribe de manera

incesante y requiere apartarse de las cosas del mundo sin dejar de contemplarlas. El poeta es aquel que ama y se extasía en lo que mira y mientras lo mira pasa, pero necesita rodearse de aguas tranquilas a fin de realizar su obra.

La singular saga familiar desplegada a lo largo de esta poética comprende más de quince libros y algunos inéditos. Los primeros textos, incluidos en la *División del día*, mantienen un tono decididamente clásico, distanciado de la vertiente narrativo- referencial de los escritos a posteriori. A partir de *Hilos* la voz de los poemas registra las vicisitudes de la familia de origen, sin atender a la cronología –ese detalle no es el más relevante sino el sentido de lo poetizado/narrado– e intenta reconstruir una genealogía para dar sentido a la propia existencia, al configurar la trama de una suerte de novela con personajes que narran y se narran sucesos vividos y recordados. *Poemas sentimentales* acude al registro autobiográfico para rememorar vivencias infantiles hasta llegar al presente de la escritura. *Excursiones*, en cambio, refiere diferentes paseos por el espacio urbano en compañía de las hijas.

El descuido imita rasgos visibles del diario, una de las formas más complejas de escrituras íntimas. En ese espacio ingresan las preocupaciones de un padre de familia, concentrado en anotar acontecimientos mínimos, escenas cotidianas con las que cualquier lector tiende a identificarse, que motivan reflexiones de orden metafísico al abandonar su carácter de hábitos rutinarios y transformarse en hechos trascendentes una vez escritos. El término logra recubrirse de significados positivos o negativos, puede ser la búsqueda de un objeto perdido imposible de recuperar, involucrar aspectos de la vida en familia, los modos en que somos capaces de cuidar los afectos o también de pensar acerca del abandono de seres marginales expuestos a la intemperie de la vida urbana. El descuido de nosotros mismos nos enfrentaría a situaciones imprevistas que nos ponen en peligro; es, a la vez, circunstancia vital y posibilidad cierta de la muerte.

Las voces y personajes de toda la obra, aún inconclusa y consustanciada con la vida, funcionarían como en la trama de una novela moderna que no se ajusta a ninguna sucesión temporal. Los fragmentos configurarían una paradójica totalidad –en la medida en que es-

critura y vida son inseparables— dispuesta a ser interpretada más allá de toda linealidad. La materia poética no constituiría en conjunto una historia ficcional que se torna verosímil, sino que es posible reconocer en su entramado lecturas, escenas, lugares y nombres que reen-vían a referentes fácilmente identificables, asociados con el autor: la casa, la esposa, los hijos, viajes a Buenos Aires, San Pablo, Mendoza, Bahía Blanca o a las sierras cordobesas, las amistades literarias —poemas dedicados a Arturo Carrera y Rodolfo Enrique Fogwill—, el mundo universitario. Todo ello refulge en la fluida escansión de versos con resonancias de refinadas tradiciones poéticas, la cultura grecolatina, la pintura renacentista o la nostalgia por la música no aprendida, que sin embargo se intuye y admira cuando es ejecutada en familia. “La música” retoma una escena en que Francisca, la hija mayor, toca el piano y el ritmo resuena en el tono reflexivo del poema: “qué raro ser el padre analfabeto / sin distinguir escalas, claves, sostenidos, / y aún así sentir la fuerza de esos toques, / los martillitos de madera encima / de viejas cuerdas, tensas, escondidas”. Así también en “Esta noche” Francisca, Margarita y Angelina preparan un número musical para agasajar invitados y el poema exhibe el contrapunto con la contundente canción juvenil que le da título. Al son de voces e instrumentos ejecutados por las tres hermanas y el de la belleza de toda esa energía desplegada al ritmo de la música, la escritura deriva hacia una zona melancólica suscitada por el temor de que todos esos momentos de epifanía habrán de perderse con el tiempo como lágrimas en la lluvia.

La chica del volcán rememora un segmento esencial de la historia familiar, esta vez concentrado en los designios del amor y en el tributo a la mujer amada, que se figura en chica volcánica, muñeca pompeyana o emperatriz de *Ravenna*. La escritura surge de pequeñas anécdotas, pensamientos y observaciones en torno a la historia de amor: el primer beso, el erotismo de los encuentros sexuales, la decisión de estar juntos, la paternidad, en fin, el deseo que no se detiene frente a las acechanzas del mundo ni sucumbe a la repetición de lo cotidiano. Ordenados sin seguir la temporalidad de lo vivido los poemas asumen diversas formas: la de cartas enviadas desde lejos con la añoranza del reencuentro como reaseguro del amor. Un poema adquiere

autonomía y cumple el cometido de pedir perdón para reconciliarse con la amada; otro asume la voz de mater dolorosa. En “El poema infinito”, Galileo –el hijo menor– anuncia su llegada al mundo y luego él será motivo recurrente de inspirados versos en *Avenida de Mayo, Peluquería masculina* y en los del memorable poema “Orión” –incluido en *El gigante de tinta*–, que forma parte de una constelación de selectas islas palpitando en el cielo del amor filial.

El delicado juego de proximidad y distancia con hechos y nombres extraídos de la realidad, amalgamados con citas eruditas, logra su efecto poético sin caer en lugares comunes ni en sentimentalismos ramplones. El autor inscribe los nombres de sus afectos más cercanos en la escritura o el de la amada: Cecilia Angelina Pacella, aparece estampado en las líneas de “Única”. La clave de lectura, articulada en la lógica oscilante de ficción y autobiografía, se enuncia en los epígrafes de Gérard de Nerval, Osvaldo Lamborghini y Propercio. El libro no precisa dedicatoria, para ello exhibe la cita fundamental del poeta latino: “Todo amor es grande, y más cuando se trata/ del esposo: la misma Venus agita/ la antorcha y lo aviva”.

La poética de Mattoni, concentrada en relatos sobre lo familiar y lo íntimo, configura un territorio de escritura de todo lo acontecido y cada libro, cada poema-isla va adicionando escenas y episodios como un volcán del que brota apasionada la forma de la invención. Así Cuesta Blanca constituiría la apertura de prosa, la razón y el fundamento de esta breve selección de poemas y, tal vez, el de toda la obra del gigante de tinta que no cesa de testar islas ni de amar ni de escribir la vida.

la cosa perdida

¿En dónde puse esa cosa perdida?
Un pulular de cuerpos en el aire
frío, ¿matinal? ¿Insectos o bacterias
o quizás papelitos picados con mensajes
que nadie puede ni quiere descifrar?
Falsos vestigios de un supuesto cuerpo
que siempre estuvo así; la dispersión
se muestra. ¿Qué cosa? No encuentro más
huellas, no más signos. Una pared
que habrá sido amarilla y se destiñe
surcada por líneas irregulares,
anómalas de tiempo... nada. Pregunto
por la incansable remisión, por el descuido
que me hizo olvidar de algo. Estoy
seguro de haberlo puesto en algún lado
que no es éste. Hace años que la busco,
¿una hoja de papel escrita, un libro
acaso? La escondí demasiado bien.
Esta mañana me pareció tenerla
en una cadena de once sonidos
que la rodeaban, pero no era más
que el recuerdo renovado, siempre
involuntariamente traído, de haberla
perdido alguna vez en una caja
o cajón, guardados en otras piezas
y en otros campos que no sé dónde están.

(de *El descuido*, 2008)

El yo

Ése que estaba ayer frente a una mesa
de fórmica, esperando la llegada de alguien

y simulando hacer lo que se hace
en una oficina, mientras lo distraen
los murmullos de quienes ya han usado
el tiempo para charlar, el que sintió
cierto desaliento, sin nada que ahí llame
o acompañe, ni una ventana para ver
la siesta luminosa y las palomas gordas
que afuera se burlaban casi a carcajadas
en "u" del mármol falso, que no piensan
en torturarse ellas mismas, ése era yo.

Ése que el verano pasado en un día
apenas empezado trató de despertarse
tomándose un café en el bar de la clínica,
pero sin buscar demasiada atención
para que nada lo apartara de la idea
de una vida feliz, el que salió a la puerta
antes de subir a la pieza donde habían
dormido su mujer y su hijo y pudo oler
el rocío sobre el pasto del parque de enfrente,
diciéndose que no podía ser, que era imposible
que el mundo fuera tan hermoso y a la vez
tan cruel, aunque por suerte a él la belleza
no lo engatusaba, o casi, ése era yo.

Ése que hace veinte años una noche
caminaba en la calle con un vaso en la mano,
antes de las prohibiciones, y charlaba
con todos los borrachos, sus amigos casuales,
irreconocibles de día, el que se reía
de sí mismo y de los libros que ya entonces
parecían un destino demasiado parco,
el que se sentó en una placita con un gay
condenado a vivir poco, un pintor
fracasado aún joven y un par de anónimos
drogadictos, y vio un escarabajo
escalando baldosones de cemento,

obstinado por los focos o un instinto
inaccesible, ignorante, ése era yo.

(de *La canción de los héroes*, 2012)

Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo

Íbamos a caminar sin un motivo
en la ciudad extraña. Te gustaba
mirar las muchedumbres y el tráfico agitado
diez mil veces más grandes que los tumultos
de juguete cerca de casa. El sol ya se volvía
insoportable, hice un mapa al dictado
de la sombra, desde el hotel a la avenida
de Mayo y su vereda ancha, transitable
para el cochecito ligero. A media mañana
bajábamos del lado izquierdo. “¿No querés
tomar algo en un bar? –¡Adentro, no!
¡A caminar!” Te sonreís como si supieras
que tus órdenes son gracias. Nunca hubo
soberanos de dos años. El ruido por momentos
no me dejaba escucharte, adivinaba
las exclamaciones, los catálogos de naves
automotrices: un camión, un ómnibus,
moto, un autito, otro camión, un taxi.
Encuentro un libro de poesía antigua
en oferta, saldeado en la vereda
y lo compro apenas para imaginarme
que nuestros nombres no serán olvidados.
Aunque ahora sólo importa estar acá
caminando en la capital del mundo
y sin nada que hacer. Me encaminé
llevando a paso lento el coche azul
hacia plaza de Mayo, tal vez unas palomas

podrían ofrecernos su paisaje vibrátil,
el baile de sus cuellos, el aleteo gris
de plumas ahumadas. Antes está Florida,
pero es tal la estampida de caras y de cuerpos
que preferí seguir, permanecer
en mi ruta turística. Tus ojos que saludan
tácitamente a todos, tus manos que señalan
a las mujeres jóvenes despiertan unas frases
en ellas casi siempre, un estallido
y después... claridad de sonrisas matinales.
Una comenta: "¡Regarde l'enfant!" Otra incluso
más linda exclama: "¡Guarda il bambino!" Una
chica que volantea te mira fijamente
como si soñara con su hijo por venir. La plaza
es un desierto sin árboles. Doy la vuelta
por Diagonal en busca de otra sombra
y comenzamos el ascenso suave
hacia la estatua erecta de la soberanía
que nadie parece mirar. El obelisco
ata esas multitudes que nacen y que mueren
a su destino de enjambre. ¡Qué descuido
de la expresión en cada uno, someterse
al terror de un monumento indescifrable!
Hacés bien, Galileo, en descartarlo
de tu punto de vista. Sólo lo que se mueve
es verdadero. El calor va aumentando, pero sopla
todavía una brisa baja, me enderezo,
levanto la cabeza, busco en vano una nube
en el cielo monocromo. Podríamos
desafiar cualquier temperatura, tan sólo
nos molesta la luz excesiva en cada
bocacalle. Las entradas al subte
parece que te llaman con sus fauces brumosas
y cometí el error de decirte que de una
veríamos salir a nuestra chica,

la que se fue temprano a hablar de arte
barroco en un aula soviética. Ahora ves
carteles y semáforos, el centelleo inútil
de un vestigio de orden, de belleza
y que sólo cautiva a los que son
el mundo verdadero, los llevados
en carros con rueditas. ¿Acá habría
un lugar para el sueño literario
de hablar con otros? Ya ni siquiera
guardamos la esperanza, revisemos
nuestra lista de muertos: el sincero
que efectuaba toda la realidad
creíble en las ciudades, el complejo
que se murió de puro precavido...

Y sin embargo esto es nuestro paraíso:
un relámpago, el recuerdo de haber editado
la mejor revista del sueño más soberbio.
¿Quién tendría, si no, fuerza para escribir?
El ruido de los autos, por momentos,
nos deja sin palabras. No escucho caminando
tu voz y tu silencio sentados adelante,
tu índice y tu mirada, que el toldito-sombrilla
a veces tapa, se ofrecen a los otros,
los ojos que se alzan desde tu resplandor
a mi paciencia que envejece, con un esbozo
de vuelo como la hoja que recién
se imprime y cae sobre la pila previa
debajo de varias más que siguieran cayendo.
Entre las dos corrientes de personas
que pasaban, en las que no navegábamos
con lentísimo andar de planta acuática,
una mujer cualquiera fue una mancha
que subía y bajaba, de la sombra a la luz

y de nuevo a la sombra, donde podíamos
abrir su imagen de promesa cierta,
¿pero cierta de qué? Se despereza
el edificio de un banco en una esquina
y paro a descansar un instante, espero
antes de atravesar el sol de la calle. Miedo
o una angustia que sube en golpes cortos
hasta las cercanías de mi cuello: si él
no hubiese muerto, lo visitaríamos
para que contemplara a un hombre del futuro.
Ni el miedo de morir me impide entonces
prender un cigarrillo a la mañana.
Sería un peligro quedarse quieto acá
o atarse a la indiferencia que elimina
las huellas del dolor, pero mi atención
se replegaba como una vela de barco
que ya se ancló. Tu esperanza estimula
que sigamos subiendo y de una sola vez
expulso el humo uniéndome al paisaje
con la "o" de mi boca, como si exclamara
una admiración sin sonido o me saliera
un llanto mudo: cuando tengas mi edad
ya estaré muy probablemente muerto.
Decir que seré un libro o quizás un poema
es una frase absurda. Nada en las obras
queda de la bondad, la locura y el ritmo
con que alguien se concentró y luchó
contra la dispersión inevitable. Me puse
debajo de mí mismo, en el suelo lustrado
que pisan las rueditas, y en ese espejo vi
mi último yo de imagen reflejada.
Para vos, Galileo, seré una serie de hitos
similares a recuerdos. Para mí, nada
más que una conciencia desprendida, oraciones
que no escucha ninguna eternidad.

No se hunde nuestro carro en un charco impreciso
aunque las uñas resbalen por los cristales
de una arquitectura siniestra. A la derecha,
en la esquina de la avenida Diagonal,
apareció la sed, aflojamos el cuerpo
y charlamos sin verbos mientras compraba
una gaseosa fría. Se acerca el mediodía
y habrá que decidir si cruzamos la calle
más ancha del mundo, sin barco ni moneda
para recuperar una sombra del cuerpo;
del otro lado la vida sigue, mejor aún
está la salida de los trenes subterráneos
que traerán tu origen a nosotros
en una mujercita no muy alta
que hará nacer la flor en el poema:
la negra flor de su pelo, la nariz recta,
la voz que canta, la risa persistente
y el amor a su hijito que la espera
en el vértigo de un torbellino de seres
que manchan el fondo de lo visible
para la aparición de su figura.
En el centro de un círculo de serenidad
que se ampliaba borrando edificios y gente
cruzamos de a retazos ese asfalto excesivo.
Se cayeron las capas de apatía
que protegían mi ansiedad y las cosas
externas regresaban a mí. Todos aquellos
que están hablando a nuestro alrededor
son dioses del minuto, viven ahora
y desconocen que el presente late en cada
palabra pronunciada. Apuro el paso
para que no nos pare otra vez el semáforo
y borrar la sensación piadosa, acaso débil,
que pareció insinuarse. Si yo fuera
un soldadito de plástico entre miles

que van o vienen por la vereda, solo,
en la quietud infinita que se extiende,
me agarraría a una manija del carrito
como a una bayoneta que se apunta hacia el cielo
para hacer el signo al menos de negarse
a ser barrido del juego. La mirada
lejana busca una distracción, la encuentra
en una mujer gorda que ofrece jugo
de naranja exprimida. Te divierte
la prensa primitiva y eficaz
con que extrae el líquido de cada mitad
de fruta. La rareza del artefacto
te incita incluso a probar sorbos breves
de ese jugo agridulce. Quietos en un palier
tomamos alternados, nuestros ojos
reflejan sin conciencia su mismo color.
"Ya viene tu mamá, va a salir por ahí."
-te digo y vos mirás emerger las cabezas
distintas, únicas, pero no la deseada.
Suben desde lo oscuro las personas absortas
y serias. La sonrisa es propiedad exclusiva
de una sola. Nadie podría saber
lo extrañamente literaria que era
mi emoción y tu olvido en la primera infancia.
Cuando llegó al fin ella, te abrazó,
se quejó un poco de nuestra sintomática
impaciencia. Yo ya estaba cansado
y tranquilo como si hubiera escrito
y llorado también un largo rato.

(de *Avenida de mayo*, 2012)

Orión

Traduzco a un autor cruel consigo mismo
que me enreda en sus frases; y le presto
la microfibras azul de tinta china
a mi hijito de cinco, Galileo,
para poder seguir una hora más. Dibuja
en hojas color crema un auto enorme
con más de diez ventanas, luego unos helicópteros
donde están su familia cercana y otros grupos
de amigos y parientes. Cuando me entrega
los diseños terminados, planos monocromos,
la hoja de abajo aparece acribillada
de puntitos azules. "Son estrellas", me dice.
Y empieza a unir rayitas, gotas, manchas
infinitesimales que el azar dejó pasar
a través de la textura porosa
de sus papeles de trabajo, de a poco va
formando una figura. "¿Qué dibujás?", pregunto.
"Uno las estrellas para armar a Orión", me dice.
Así es, asombrado me fijo en el muñeco
que levanta su brazo hecho de puntos azules
y que exhibe orgulloso un cinturón notable.
"¿Pero quién te dijo que en el cielo está Orión?"
"Eso lo sabe todo el mundo", contesta.
De pronto la poesía se vuelve adivinanza
o el hallazgo fortuito de unas coincidencias
entre las palabras vivas, un cuerpo que crece,
y lo escrito hace años. Porque alguna vez
le mostré la Vía Láctea, el chorro deslumbrante
de luces en la noche de las sierras,
a un bebé que no hablaba pero alzaba
su dedito índice. Escribí lo que pensé
y lo que nunca dije, que allá arriba
había un gigante y que las tres luces
de su cinto inclinado acá en el sur
tenían nombres de mujeres bíblicas.
Ahora él reconocía mi silencio

y junto a la figura de puntos engrosados
por el flujo de tinta suave y firme
empezó a anotar lo único que sabe
escribir, su nombre en mayúsculas de imprenta:
GALILEO. Guardo la hoja para después,
cuando me tire de nuevo a caminar
sobre el agua imprevista de un poema
y trate de evitar el destino que acecha
en el final de una persecución
inútil. Si alcanzo a demorar la picadura
del escorpión, podré recuperar lo visto
con un nenito alzado mirando el nacimiento
de cada estrella. En la computadora
dejo que cante una contralto, busco
el sentido de su voz, la cacería
puesta en lo alto: "Mi corazón está
en las sierras, no acá, está persiguiendo
a una liebre o a un cuis entre las sierras
adondequiera que vaya". Con la oda
mística de un compositor estonio
dicha en inglés, despedimos la infancia
porque ahora todo nos habla, Galileo.
"Quedaron atrás las sierras del oeste
donde nació el valor, país del precio
exacto; donde sea que me pierda, donde
me lleven los años, seguiré amando siempre
la sierra en que tu dedo marcó el cielo.
Adiós a las cañadas y los valles,
chau bosquecitos y arbustos silvestres,
rumor de arroyos y vertientes mudas."
Ahora querés jugar, se acabó la hora
del arte. Querés poner canciones
menos opacas, menos trascendentes. "Mi corazón
está en las sierras persiguiendo a un ciervo"
y no espera la flecha del final
ni el agujón de los ocho minutos
que dura el tema. "En las montañas altas

adondequiera que voy"; que también vaya
entre capas de olvido junto a vos
el hermoso gigante de los cuentos
que sólo atiende y carga a los que crecen.

(de *El gigante de tinta*, 2016)

13

En medio de un infierno de juguete,
atraídas por el vino parecido a la sangre,
un puñado de sombras leían sus intentos
de declaraciones herméticas. Pero ya
se callaron, siguen tomando, la casa
es una ruina en un barrio muy oscuro
de mi ciudad natal. Cuando se sienta
ella con su guitarra demasiado grande
y su cara redonda como una luna china
para cantar los únicos versos de la noche
que no son pretenciosos, los fantasmas
de una bohemia ebria, esas buenas conciencias
que lamentan la crueldad del estado
como si hubiese alguien gobernando la suerte,
empiezan a llorar con su estribillo
y con su juventud, que les repite:
acaso vuelva la felicidad
pero no para nosotros. Y por eso
aplaudirán a medias la emoción
que los invade y la lírica política
de la chica que entona: "Se fue
mi amor..." y que después ha de decir:
"pero yo sigo acá". Los que no están
vienen a espiar la vida entre telones
raídos y entreabiertos. Viejo francés,
sólo te vi una vez, pero seguí
acá. No entendés el idioma y te escucho

repitiendo tu lado afirmativo:
"¡Que este mundo persista! Que tu hija
siga mirando a la izquierda, a la derecha,
mientras la canción sube. Alguna tarde
enderecé una rama que se había roto
con las hojas cargadas de agua nocturna
como un signo confuso. Pero acá,
en esta casa abandonada, en el silencio
de pájaros suspendidos con los labios morados,
en la voz y el orgullo de exponerse,
y a pesar de la muerte que me borra,
que todo siga. Y que todo esté quieto,
en tu poema la noche pasajera
se queda como la hoja en su respunte
de una fruta. No importa todavía
que estemos en invierno. La belleza
del momento contiene todas las estaciones.
Mi ausencia, esta palabra, vos
y ella, y todos los que escuchan,
que sean simplemente notaciones
del horizonte único. En un teatro de oro
se simula riqueza pero este oro
sale de una hoja seca, de la laca
en la guitarra criolla, de la espuma
que en tu vaso metálico cubre cerveza rubia".
Viviste muchos años, poeta, para llegar
a intuir tu deseo. Tal vez ninguno
de los que vemos viviendo y bebiendo
habían nacido y vos deseabas decir
que las tumbas son palabras pronunciadas
por bocas que la ausencia petrifica.
"Que las palabras no sean algún día
huesos grises, tirados. Que ya pare
de correr el tiempo como cuando lavamos
la mano lastimada de una nena que llora,
y pasamos después enfrente de la pieza
oscura y se durmió, de noche, luminosa.

Que no se vaya la sonrisa evidente
de esta chica que canta en castellano
como el cielo plomizo reflejado en un charco;
que brille siempre como en esta noche
y muchas otras, que siga entrando aún
el polvo del verano en un living vacío
y que se vuelque gota por gota el agua
de lluvia de una hora en el techo de cinc.”
Ella sigue diciendo, entrecortando
la frase: el verbo y el sujeto –la cesura
tiene función de llanto–, ¿quién “se fue”?
“Mi amor”, responde. El francés sueña
con su infancia en un pueblo de provincia
y escribe su charla solitaria el mismo año
en que nacía ella. “Vino a nosotros”, dice,
“con los ojos cerrados pero los abre grandes
ahora y nos dirá que nuestras voces,
que se agarran de nada, una de otra, sean
lo suficiente para que nuestras manos,
cansadas de escribir, no sepan nada
de la otra orilla. Que nazca alguien
de la nada en el aire de un lugar cualquiera
y que pase de bote en bote”. Ya nos vamos
de este infierno gracioso, cuando llegue
el verano no quedará ni un rastro
ni el recuerdo del frío y estas lágrimas
que despertó una elegía ingenua
se perderán como el aplauso en el fragor
de la velada. La buena fe en tu nombre
me seguirá diciendo que esto tiene sentido.
“Porque es en el deseo y no en el tiempo
donde reina el olvido, donde la muerte gasta
pero mirá: un cuerpo joven atrae la luz
cuyos matices de sombra pasan rápidos
y son como pinturas esperando una mano
ansiosa sobre telas.” Todo es así, mi amigo,

vivir nos enlazaba hasta hace poco
y ahora hasta mañana, a nuestras sombras.

(de *Tanatocresis*, 2018)

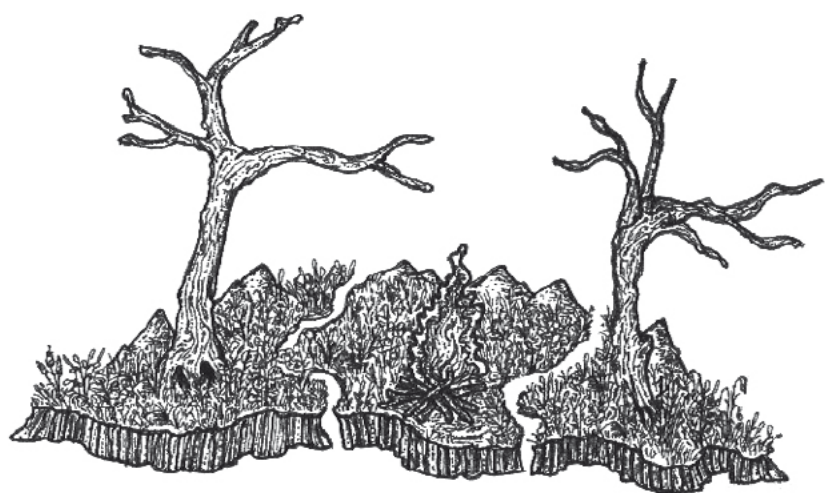
Padre e hija

Te espero en un café de paredes de vidrio
que transmiten el frío de una noche
demasiado invernal. No es cierto que lo hermoso
tenga que morir, a veces sólo crece
y se desenvuelve. Todavía no llegaste
a la cumbre orgullosa de tu cara
y a manejar la gracia de tu cuerpo.
Ahora estarás arriba ya explorando
las maneras de hablar que llevarás
de a poco hasta la forma femenina
que quieras ser. ¿En qué, hijita,
el tiempo te ha de convertir,
por cuántos días más, aquí y ahora,
seguirás callando los descubrimientos
de no ser nadie más, sólo vos,
tu fantasía del imperio del sol
y tu sensación de haber nacido
en el lugar, el cuerpo equivocados?
No es hora de cambiar, hablá en secreto
con el oído rentado de una mujer grande
que tiene la forma típica de nuestra raza:
inmigrantes que aspiran a todo, inclusive
idiomas, títulos, lujos imaginarios.
Calmate, como dice la canción,
tranquilizate. Tu único error está
en la extensión de la rampa que lleva
de la juventud a otra parte, que sube
y también baja. Hay muchas cosas
que tengo que saber: ¿cómo expresarte

mi afición a tu presencia, mi alegría
por tu existencia altiva? Y vos acaso
tengas que saber más, mucho más,
para eso están mis libros, el lado amable
del áspero intratable que parece ignorarte
o retarte en exceso. Encontrá a alguien,
aunque no ahora mismo, tal vez
cerca de los dieciocho, si querés, algún día
podés casarte. El cantante es un gato
y habla un idioma que conocés bien,
en el que llora tu voz y estremece el silencio
de mi cuerpo que tiembla al escucharte.
Mirame, soy un viejo, pero estoy
contento. Me vas a decir que querés
irme lejos, muy lejos, a las antípodas.
Yo también exploté, me vi llevado
a tu edad a las palabras, al exilio
de ser sólo yo. Pero quedate un poco
más, una década más, tus hermanas
mayores y tu hermanito, tus mascotas,
sobre todo tu madre no podrían estar
en calma sin vos. Y yo, mi vida
no tendría sentido sin tus ojos de gris
terciopelo y acero, sin tu marquita
de varicela en el nacimiento de la nariz
más perfecta posible. No creo que puedas
leer este poema hasta que llegue
también tu hora de decir: "Mirame,
soy grande, estoy contenta". Y está bueno
el tema, se repite, mejora cuando habla
el chico que quiere irse. Vos dirías:
"todas las veces que lloré, guardé
las cosas que empezaba a saber, palabras
que no se pueden olvidar, que duelen
pero más duele ignorarlas. Si ustedes
tienen razón, me daría cuenta, son ellos
y ustedes así, no me conocen, nunca

antes les hablé, ahora tengo la opción:
sé que me tengo que ir". Está bien, te diría,
andate alguna vez, pero no este año, no
en esta estación fría. Sentate un poco
a tocar en el piano una canción de chicas
que sufren al expresarse aunque suenen
con la agudeza de la vida futura.

(de *Beatificación*, inédito)



MARIANO ACOSTA
Modulaciones litoraleñas

MODULACIONES LITORALEÑAS

“Ir a la isla” es tornar en singular la espesura de un espacio cuyos innúmeros territorios se unifican en el delirio hasta el punto de no poder referir la existencia de un destino. La isla es una imagen que la memoria multiplica hasta atorar la posibilidad de narrar, como si las palabras se atosigaran en las gargantas de los arroyos enumerando, una y otra vez, listas de plantas y de pájaros cuyo predicado, el verde, mueve a la necesidad de la indistinción.

El vacío que el agua o el viento modula en las ondulaciones de la arcilla suele irrumpir con la apariencia desconcertante de la huella ante aquellos que ingresan en ese espacio. Ni bien el pie se impregna de la tierra mojada, una nueva experiencia que irá reemplazando a los recuerdos comenzará a ser contada. Enterarse en una huella, más que brindar la posibilidad de habitar el pasado, sepulta en el barro amorfo hasta que se siente el dolor irredimible de las criaturas fantasmáticas que lo habitan. Es como si los alaridos de los muertos desentrañados a dos orillas se hubiesen dispersado por los lodazales que circundan el espacio y, apostados como las rayas en el barro, esperaran para clavarse en la piel de quien llega inadvertido, para infundir el terror de muertes pasadas.

Todo en la isla silencio, de tal forma, las palabras que pondrían en duda la condición sagrada de esa primera prueba, de ese primer error, y los pájaros andan sobre los camalotes, tratando de evitar tocar el barro que reproduce el movimiento del exilio. De vez en cuando, se suele ver a las criaturas que serán expulsadas, hasta el fin de los tiempos, a los pajonales del interior incierto donde la ciénaga traga lo que pesa. Los seres amorfos que buscan las hojas de tabaco en las asechanzas nocturnas, los engendros que tratan de reproducir su estirpe, es decir, su condena, en los vientres de la siesta, se intuyen entre los reverberos que distorsionan el horizonte.

La muerte es, de tal forma, un acto permanente, que se apropia de los seres que la habitan casi como si fuera una esperanza. Las hojas, que tardan en caer hasta el agua que las corrompe, o la lentitud con que los pájaros agotan el vuelo, esforzándose en que el acto de cerrar las alas evoque la duración de un ritual, son las formas de celebrar los finales, acaso un camino para agradecer a un dios tentado de volver a habitar en el vacío.

Barroso litoraleño. Ya ni cadáveres éramos por esas islas.

María Laura Moneta

*Afuera la calle adoquinada, vacía. Silencio. Una calesa con los mangos apoyados
por el suelo. No hay viento. Sopor. Barroco siestero.
Severo Sarduy, La simulación*

Hilvanando el tiempo, la poesía puede unir orillas distantes, remotas y reescribir así la Historia. Mariano Acosta lo sabe y apela, a lo largo de su obra, a la reflexión en torno a la historia y a la memoria en clave de trauma. Neobarrosa, de un barro particular, el del Paraná, su poesía vuelve a escriturar el fracaso y la derrota. Pero no son ya los cuerpos desaparecidos los que emergen desde el pajonal y el barro, sino la experiencia de la muerte que marca a la generación posdictatorial. El cuerpo pescado, vuelto alimento putrefacto, metáfora de una modernidad imposible o, en todo caso, pesadillesca. La vuelta al siglo XIX es, tal vez, la única manera de reescribir la Nación asesina, el proyecto que una y otra vez repite la exclusión y la matanza.

Por eso, también, el retorno a la lengua arcillosa del litoral, a la insondable sonoridad del chaná. Lo singular, lo extinto, lo que se había intentado borrar permanece aún, tenaz, pero al mismo tiempo irre recuperable como relato. Esas voces vencidas vuelven en la poesía de Mariano como monstruos escondidos en el paisaje de las islas. Rescate de las lenguas de los pueblos originarios –como marca de una imposibilidad para contar ese pasado otro–, es también una apuesta política en el contexto de persecución y estigmatización que vuelve a recrudecerse. Antienciclopedista, se trata de no reescribir una colección de las palabras del chaná, sino más bien de hacer escuchar el llanto de las “gentes de las islas”.

Resbalo en el abra en que la roja carcajada de arcilla
reemplaza los juegos del pasado por un vacío sin vegetal
ni voces. El cielo se refleja en superficies sin misterio
con que la tierra seducía a las aguas que invadían sus seres.

El barro barroco se confunde también con el borrar y con la borra, lo que queda de esas historias desplazadas por el proyecto civilizatorio. De ahí también que el sauce pueda leerse como metáfora de la tenacidad de los sobrevivientes, de lo que hundido en el lodazal, insiste en vivir. La tensión entre muerte y vida marca a esta poesía que no se decide por ninguna pero elige a la carroña como elemento central. No ya el cadáver, sino el momento preciso de su putrefacción y de quienes lo acechan.

La escena se repite poema tras poema; los personajes empantañados son siempre los que quedaron fuera, los olvidados. Si el espacio, fantasmagórico, es el de la bruma y la vegetación horrorosa de las islas, el tiempo de esta dramaturgia litoraleña es el *tempus* de la siesta. Y ahí, en el húmedo y pegajoso espacio de la memoria, la figura del padre con su respiración entrecortada en el calor siestero. Para Mariano, el paisaje de las islas no es paisaje contemplativo, excusa para la descripción embelesada o fondo de la reflexión de un yo poético ensimismado. Todo lo contrario: funciona más bien como espacio de saturación, de exacerbación de la naturaleza, como espacio barroco que todo lo cubre (*horror vacui*), por un lado y, por el otro, como escenario –y la relación con la puesta en escena no es casual– del agón de la historia en la que los cuerpos se tornan barro.

Poéticas de la barbarie

La última dictadura militar marcó una experiencia traumática que, bajo la denominación de Plan Cóndor, tuvo un alcance continental. Este proyecto no solo puede ser considerado como una forma de acabar con los intentos revolucionarios que habían seguido a la Revolución Cubana en todo América Latina, sino que impulsó una pro-

funda transformación cultural que ocultó la imposición de un modelo capitalista poscolonial, caracterizado por el trasnacionalismo de las empresas, el extractivismo y los grandes negociados del capital financiero, detrás de una renovación de los imaginarios de la Nación liberal. El siglo XIX volvía, de tal forma, amparado en los significantes de una Nación que (con)fundía civilización con genocidio en un intento por legitimar las políticas de exclusión que se irían profundizando de ahí en más.

Ante este escenario, surge la necesidad de promover un modelo contracultural que ya no podía soñar con las utopías federales, caudillescas, que habían imaginado los escritores peronistas tres décadas atrás. Esta vez, la derrota incidía en los significantes de la intelectualidad argentina, a la par que una memoria del genocidio no podía prescindir de la elegía en el contexto de una fuerte disputa política que tuvo a los desaparecidos como bandera durante el Juicio a las juntas militares. Surgen durante este periodo dos nombres que marcarán una nueva perspectiva en lo referente a la construcción de la memoria: Aldo Oliva y Néstor Perlongher. Ambos propondrán poéticas que se postulan tomando distancia tanto de las perspectivas revisionistas como de las nuevas formas de Nación en las que los símbolos de la patria, aunque banalizados, seguían ocultando la hegemonía de los significantes liberales. Ellos comienzan una búsqueda nueva, un recorrido por los márgenes de la Historia en los que se intenta descubrir el resto, el residuo de lo que se suponía extinto, la evidencia del cadáver.

Un muerto no puede ser pensado, en principio, más que como la clausura de una voz y, en tal sentido, su aparición en la poesía opera como denuncia del genocidio y del proyecto de la modernidad. Sin embargo, su misma existencia, la posibilidad de descubrirlo, aún, entre los pajonales, torna presente pasados silenciados. La presencia del cadáver desentierra otras historias y organiza un discurso en el presente. Permite especular sobre el pasado y esa especulación –que no encontrará lugar en la narrativa histórica– tendrá su emergencia en la poesía. De tal forma, el lugar de la especulación se torna central en ambas poéticas: la tropa y los cadáveres actualizan la posibilidad de pensar opciones a proyectos políticos unitarios que presentaron

al abismo como significante que resumía las alternativas al saqueo neoliberal. La evidencia de los restos exorciza del mesianismo de la hegemonía y recupera el poder engendrante del relato marginal.

Sin embargo, décadas después, aparecerá una nueva forma de enunciación en las generaciones de la pos-dictadura. Los escritores nacidos, como es el caso de Mariano Acosta o Ángel Oliva, en la década de 1970, si bien son los últimos testigos vivos del genocidio, no tendrán la historia heroica de las generaciones anteriores y, por lo tanto, deberán inventar una escritura que se aleje de la elegía. Tampoco enuncian la tragedia, como en Perlongher, “ensuciándola” de elementos populares, humorísticos y kitsch. La propuesta de la obra de Mariano –nostálgica si se quiere e, inevitablemente, marcada por la experiencia del horror y de la muerte en la niñez– es uno de los intentos por ahondar en esa nueva configuración del relato de la Nación. Su poesía se ancla en el limo del litoral; acaso por eso, la obsesión por las huellas que proponen la paradoja de la permanencia de lo efímero. Una civilidad del lodo, el rancharío del origen que permanece, invisible, en los márgenes, los adobes de la miseria continuando el color del río para que las criaturas de las profundidades se prolonguen en fracasos monstruosos, van organizando la detenida geografía de sus textos.

Sin piedra, los relatos del pasado no se perpetuaban en adobes
que borran las lluvias cada mayo
desplomando las casas en los charcos,
en turbio espejo de cielo indiferente.

La ausencia de una materialidad en que se soporten los restos de la memoria no detiene, sin embargo, el relato, como parece insinuar su escritura. En una suerte de neoplatonismo bizarro, la vegetación y la fauna son motivo de una anagnórisis extraña –burlándose de Lavardén, de su grandilocuente pretensión de apropiarse de la naturaleza a través de un *ars retorica*– cuando los poemas vuelven a un intento de universalismo que, sin embargo, fracasa y revuelca nuevamente al

poema en el barro, para que la palabra se descarne entre las espinas de los aromitos.

El devenir del cadáver en fantasma va tornando, de a poco, el barroso en borroso. Como otra vuelta más del barroco latinoamericano (devenido neobarroco, transmutado en neobarroso), la poesía de Mariano retorna a la Historia hecha trauma y repone, fuera de todo mimetismo, el carácter hipertético de la naturaleza litoraleña.

1

Unos indios rotosos llevando la bandera de Urquiza
a la espesura de los juncos como si fuera nuestro el izar
el trapo de esas huestes.

Un minué vaciado en la cabeza y un mundo
en el que nunca llegamos a creer porque sus ruinas
hacían que escapáramos de esa vieja derrota. La traición
de una prometida libertad en el filo de las bayonetas
restaña desde entonces, con estruendo de fusilería,
en la carne gangrenada a la que se intenta consolar
con la prórroga de un pasado ajeno
otorgado como un don.

Unos indios rotosos llevando un estandarte siempre ajeno,
inmensidades, la lejanía que se aprontó en nosotros.

No levantamos la voz pero sabemos de aquella luna
en los esteros, de la carrera enardecida de caballos
contra una tierra cien veces vaciada en los derroteros de la
usura

donde hoy se parte el grano que alimenta a los cerdos.

Ya no saldrán fantasmas de esa absurda molienda,
sin embargo,

creo ver, por las tardes, a los hombres de harapos
alzando las tacuaras

y mis ojos se deslumbran cuando irrumpe entre los espinillos
la montonera.

(Angelus novus, inédito)

2

Me encomiendo a las sombras, así escapo
por la espesura de espinillos y me siento
en su monótono y caliente laberinto

al amparo
de la latencia de espina de sus hojas
que contrastan con el verde de los líquenes
delatando el sur.

Pero no basta para quedar a salvo
de los fantasmas que mis venas,
envenenadas de nostalgias de muelle
y sustancias marinas, esperaban
perder en los ribazos que no obstante
no impidieron que entraran en los montes
delatando el sur.

Amasados con sangre de caballos
sacrificados en la misma miseria que los hombres
se pasean, sin que a primera vista nadie sepa
si ellos, como nosotros,
están verdaderamente muertos,
delatando el sur.

(Angelus novus, inédito)

3

*Aipé 'beáda- 'ó 'atá: juego infantil. Resbalar en el barro.
Opatimá ug beáda- 'ó abá 'atá: Gente de las islas.*

Diccionario de lengua chaná.

Pupilas abiertas al reflejo del sauce, penetradas
del verde que parece invadir la intimidad del agua
al dejarse traspasar por la imagen
que con encanto vegetal opaca las honduras
que atraviesan los muertos.
Hecho jugo de entraña me precipito huyendo,
carente de pasado, en el resplandor, intacto,
en esas soledades aparentes.

Agua

El cuchillo abre un tajo en la lengua profana.

aipé 'beáda- 'ó 'atá

Resbalo en el abra en que la roja carcajada de arcilla
reemplaza los juegos del pasado por un vacío sin vegetal
ni voces. El cielo se refleja en superficies sin misterio
con que la tierra seducía a las aguas que invadían sus seres.

Opatimá ug beáda- 'ó abá 'atá
gentes de esas islas

El tránsito agorero de la lechuza al monte
no guarda palabra que lo nombre ni dedo que señale
la boca de estrellas comiendo las bandadas
que inadvertidas atraviesan la noche.

(Angelus novus, inédito)

4

Hombre empantanado, estero, sur del cañaveral,
silencio, sigue boya que promete salario traducido en peso
pescado entre las redes, sucumbe en la oscuridad, en la fluidez
el remo de la canoa que atestigua el tiempo
que de a ratos, pasa por repetirse
en el endurecido camuflaje de costillas.

Hombre, paso, garza sobre irupé, la espera,
así desliza la madera cóncava de canoa acechando
en destino de nylon manchas del surubí,
una cena posible queda inerte en el río

que retorna a sí mismo como si fuera el hambre.

Hombre, las tanzas que se incrustan para armar en las manos
las líneas de un destino que teje a cicatrices
un dedo descarnado en tirón de aparejo,
se inclina, relojea, con esperanza de moneda, el anzuelo
en que espera la carne que traduce en harina
y no el peso del camalote en el anzuelo,
esa estafa de Dios.

(Angelus novus, inédito)

5

Qué habrán podido saber los espinillos
a los que nadie trenzó como coronas
en tierras blindadas de promesas
y abiertas al sopor de las vinchucas,
cuando nada sagrado ardía en la simiente
que trazaba esponsales con la luz
nunca arriada al sopor de la metáfora.
Qué habrán sabido devorando, paladar de los montes,
la carroña de los que ajenos fueron y, apenas recordados,
deshilvanaron carne del ruedo de sus trapos.

Aromaban la tarde sin enlazar la luz, sedientos,
en la imprudente precisión de los llanos,
para atajar los muertos que hurtaban los caballos
de combates sin gloria donde sólo el espanto
surtía de epitafios que, más mueca que voces,
rozaban la espesa madriguera de espinas
donde morir sangrando.

Pero no andaba Dios por esos rumbos,
donde al muerto seguían los hijos trabajando,
las caderas revueltas por el frío del barro
y el calor en la piel donde entraba el zarpazo
de la garra enlazada a la extensión del campo.

Pero qué habrán podido armar en su memoria,
repetida en los siglos con consejos gastados
que supieron del mundo las borrachas congojas
del lazo y el arado.
Cómo habrán hecho, por Dios, los espinillos
para seguir parados con esa indiferencia que parece de hombres
cuando su propio repetirse en los montes
da ilusión de ser huella que los van alejando.

(Éxodo cero, inédito)

6

No, no podía saber si estaba realmente tras la niebla
el rasguído de los siriríes horadando el aire, deshojando
la urdimbre misma del tiempo que se enterraba
en su ciclo ancestral anterior a mis ojos,
como si la transparencia fuese un trabajo de las horas,
no de la luz. Acaso, en esa neblina donde el mundo era
apenas concebible, organicé imágenes urgentes
con las palabras abrumadas que eran un susurro de historias,
que se hilaban sólo por tratar de alejar el miedo
que mi madre terminaba subrayando.
Sin embargo, ya no pude, desde ese día, encontrar
mis manos cayendo con la piedad de una caricia
sobre un hombro.

El sol podría haber resuelto esos enigmas pero no aparecía
o estaba como embriagado en la confusión de formas
que trataba de asir en la memoria.

Sin testigos que apremien al recuerdo para observar un orden,
quizá definitivo, me disculpo a mí mismo la incertidumbre
de la imagen con que refiero esa mañana y ya no sé hasta
cuándo.

Sutil vibración que alterna perdices y palomas
para evadir la sensación de puro espanto ante lo que emergía

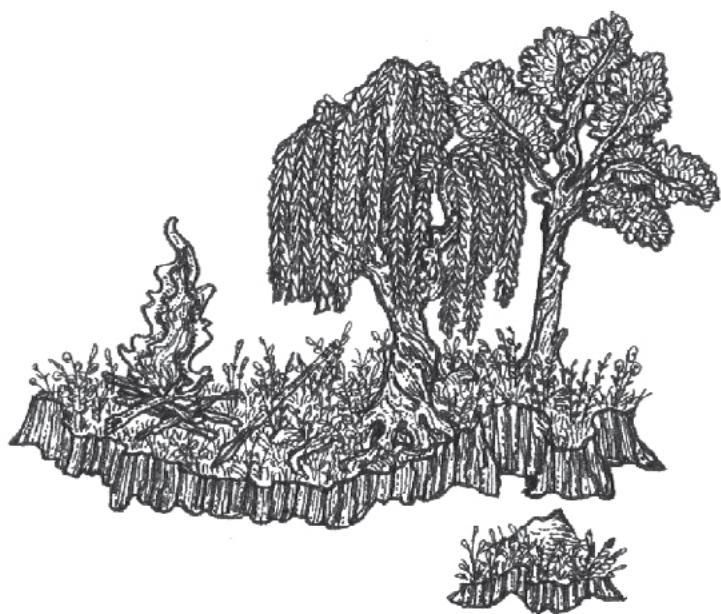
de la hierba, tratando de asir lo inverosímil
en la costumbre de los nombres.
Porque siempre supimos el atrás de esa evidente calma, el
desgano
detrás de esos silencios a los que había que llenar de aves
para que el amanecer no fuese parte de un pasado
de donde los fantasmas ya no nos dejarían salir
sin las pupilas lastimadas de tanto inundarse de arañazos.

La esquiva certidumbre de pobreza permaneció en familiares ascetismos y a no ser por los ensalmos de semillas de los chañares que nos volvían al presente, habría sido para siempre esa forma depurada de agonía. Los melancólicos humores que corrían por las venas, llevando la humillación de los ancestros, habrían ganado la batalla.

La niebla, esa mañana, ornó las espinas inmediatas de lágrimas
que duplicaron, en un condensado cristal de rocío, el mundo.

Podría haber ido anegado de pena hacia la quimera de lo ya deshecho, olvidar los alambres, refugiarme junto al vientre de mi padre que retozaba entre los lotos del Aqueronte, pero escuché los pájaros y di un paso.

(Éxodo cero, inédito)



JUAN ARABIA
Isla del Colibrí y la Bauhinia

UN COLIBRÍ EN LA BAUHINIA

*En la rama más baja de bauhinia
descansa el negro azul color marino.*

*El colibrí inadaptable... Púrpura,
como el placer del límite, sediento
como la destructora raíz del sauce*

La poesía anti-moderna de Juan Arabia

Víctor Rodríguez Núñez

“Nos alejamos de la ciudad”, advierte el primer verso de *Desalojo de la naturaleza*, el segundo libro de Juan Arabia (Buenos Aires, 1983). Pertenece al poema titulado “Juicio”, un manifiesto basado en la afirmación de la naturaleza y la toma de partido por el salvaje. La obra de este joven poeta argentino realiza así uno de los viejos ritos de la poesía: la crítica de la modernidad. Mundo moderno, ese eufemismo que suele usarse para nombrar el orden social y cultural creado por la burguesía metropolitana a la medida de sus intereses. En ese contexto, la poesía deviene “[e]l colibrí inadaptable... Púrpura,/ como el placer del límite, sediento/ como la destructora raíz del sauce” (Un colibrí en la bauhinia). Esa raíz es símbolo de poder transformador, de desafío radical al burgo y al civilizado: “Nuestra flauta quedó encerrada/ en la raíz de un sauce:/ [...] levantando calles y baldosas” (Juicio).

Uno de los elementos fundamentales de la condición anti-moderna de la poesía de Arabia es su defensa de la continuidad. Rechaza tajantemente la “tradición de la ruptura” que postulaba Octavio Paz como esencia de la poesía moderna. En verdad, ésta no existe porque la poesía se ha opuesto casi corralmente a la modernidad, donde todo le ha sido hostil al predominar lo material sobre lo espiritual, lo individual sobre lo colectivo, la utilidad sobre la belleza. La poesía se reconoce a sí misma, implícitamente, como anacronismo y superación, como anterior y posterior al tiempo y espacio moderno. Se considera además no como un género literario, porque sabe que surgió miles de años antes que la literatura, ese invento del siglo XVIII a manos, precisamente, de los heraldos de la modernidad. No se asume tampoco como un tipo de escritura, a la manera eurocéntrica, porque no se limita en su expresión a ese soporte y sigue siendo definida primordialmente por la oralidad.

Juan Arabia toma distancia de las escuelas poéticas reconocibles hoy, en la lengua española: la poesía de la experiencia y el neobarroco. En relación con la primera, se abre campo a la experiencia del otro, a la cultura y a la imaginación; en cuanto a la segunda, el significante nunca encubre el significado, jamás está en primer plano ni deviene protagonista. Lo que vemos en estas páginas en todo su esplendor es la poesía dialógica que trasciende por fin el romanticismo y el realismo en todas sus variantes, que reniega del solipsismo y genera un lector activo, participante en la producción de sentido. Un discurso lírico que no busca significar sino ser, construido sobre la base de la elipsis. Y donde abunda sobre todo eso que no se puede reducir a una explicación y que es el núcleo duro de la poesía.

Del "Prólogo" a *Desalojo de la naturaleza* (fragmentos)

Soy el que mira al cielo y la tierra

Soy el que mira al cielo y a la tierra.
Soy el universo.
El que baja hasta la orilla del lago
y enciende las hierbas secas.

La explicación es una bajeza,
el esclarecimiento la humillación.
Porque el aire es como los otros:
la memoria del hombre, en sí misma.

Soy el que escucha a los árboles
y sus cabellos de inmenso día.
El que brota en el silencio de la superficie
y deja firme su idea.

Estoy hecho de palabras; soy el que canta.
Estoy hecho de materia; soy el que inventa.
No siento temor por la verdad:
soy el que vive, soy el poeta.

(de *El Enemigo de los Thirties*, 2015)

Final (o El enemigo de Los Thirties)¹

La noche caía despierta en Greenwich Village,²
y desnudas las estrellas parecían
como tu corazón;
en donde cabía un universo entero,
de luces primeras;

1 Los llamados *Thirties Poets* —Auden, Spender, MacNeice—, una corriente poética con fuerte contenido social y político, que a su vez proponía devolverle a la poesía el contacto con públicos masivos

2 Dylan Thomas bebió hasta la muerte en el *White Horse Tavern*, en Greenwich Village, estableciendo un récord de 18 whiskys seguidos.

enceguecedoras como tu imaginación.

Sostenías tu copa,
enjaulada de demonios y tibia verdad,
de antaño no resuelto y espinas arenosas.

¿Alguno entenderá que esa cruz
no es la misma que la de esos dos ladrones
que beben despiadados su pobreza?

Tu propósito es olvidar
una multitud entera de belleza.
Pero tus versos rugen, como encadenados:

Al fin los pájaros serán libres como el cielo;
aunque en la próxima mañana
en el canto de sus alas desaparezcan.

(de *El Enemigo de los Thirties*, 2015)

Juicio

Nos alejamos de la ciudad,
infortunio, infortunio, etcétera.
En la que ya no hacemos
más canciones.

Nuestra flauta quedó encerrada
en la raíz de un sauce:
destruyendo el suelo,
levantando calles y baldosas.

Nos vamos lejos, amigos:
donde las vacas beben,
donde la savia fluye.

Nuestros versos necesitan
ser juzgados,
pero en tierras más salvajes...

(de *Desalojo de la naturaleza*, 2018)

Un colibrí en la bauhinia

En la rama más baja de bauhinia
descansa el negro azul color marino.
El colibrí inadaptable... Púrpura,
como el placer del límite, sediento
como la destructora raíz del sauce:

Néctar, Licor, *Hachís*: como el origen
del fuego. En América las flores
alimentan legiones... Brota el alga
del renacuajo, el grillo sacude banderas.

Ermitaño es el sol, como el maíz,
y el lugar donde el ave del silencio
canta. Inadaptable antes que el hierro,
el carbón, y el vapor de los corsarios,
en la rama más baja de bauhinia:

La esclavitud occidental, las ratas.
Acá mueren enfermos los sonidos
de cacería... Brota el húmedo aire
de la brisa en los círculos de rebelión.

En la rama más baja de bauhinia
descansa el negro azul color marino.
El colibrí inadaptable... Púrpura,
como el placer del límite, sediento
como la destructora raíz del sauce

(de *Desalojo de la naturaleza*, 2018)

Cabaret Vert (*Rimbaud por Ezra Pound*)

Desgastando mis suelas, ocho días
en malas carreteras, llegué a Charleroi.
Pan y manteca, en el Cabaret Verde,
y el jamón medio frío.

Conseguí estirar mis piernas
mientras observaba el simple tapiz,
muy hermoso cuando la chica de grandes tetas
y animados ojos,

—a esa sí que no la asustaba un beso—,
trajo la manteca y el pan con una sonrisa
y el tibio jamón en un plato de colores,

jamón rosado, blanca grasa y un diente de ajo,
y una gran jarra de espumosa cerveza
dorada por el sol de esa atmósfera.

(de *Desalojo de la naturaleza*, 2018)

Antiguos bosques de sangre

¡C'est la vie, mort de la Mort!
César Vallejo

¡Va!, nos orinan y cuentan nuestros pasos.
A nosotros que crecimos junto al sol,
y lanzamos el graznido salvaje
sobre los tejados del mundo.

Arrodillados, dentro de un charco negro y frío,
anclando nuestro destino,
anclando nuestras botellas.

Y como halcones dorados,

seres imperfectos, imprevistos,
enfrentemos la moribunda
condición de la naturaleza.

¡Va!, lancemos el último graznido.
Y todo por la eterna noche de carbón.
Todo por limpiar en el fondo del estanque.

(de *Desalojo de la naturaleza*, 2018)



JAVIER GALARZA

Isla Astilleros

ISLA ASTILLEROS

Suelo no volver a una noche de junio de 1816, en una casa alquilada por Lord Byron en Villa Diodati, a orillas del lago Lemán en Suiza. No vuelvo a esa noche gótica de Mary Shelley porque, cuando abro los ojos, diviso a pocas cuadras de donde vivo, la Isla Maciel, a la vera del Riachuelo. Lugar de conventillos, con casas de chapa y madera, de fauna y vegetación prostibularia, residuos, toxicidad en el río y en las narices; químicos y llantas quemadas. Los restos del astillero son el lugar donde el poema prueba sus cruces, entre la noche romántica y la devastación pre / post nuclear. No necesité abandonar la ínsula para ver las sombras de Nagasaki o experimentar una nevada en Chernóbil. La sudestada vacía las calles y el agua se extiende a los costados prolongando textos, milagros y naufragios.

De los lugares abandonados como *ars* poética

Un bosque, imantado por la radiación, intenta la rosa creacionista de Huidobro. Y fracasa. No canta a la rosa ni la hace florecer en el poema. Epecuén: la palabra MATADERO se recorta espectral entre las ruinas de la catástrofe. Hoy es la vida misma quien construye las mejores metáforas: *la escritura del desastre* aludida por Blanchot estalla en Siria, en escuelas cerradas o en polos petroquímicos. El filósofo Paul Virilio vio arte instantáneo en los restos de las Torres Gemelas. El final de las vanguardias y los movimientos tocó el lenguaje, la dictadura militar alumbró una juventud que no se veía *demacrada* sino *chupada*, hecha un *secuestro*. Era *cosa bárbara escribir poesía* después de Auschwitz o de la dictadura. Aun así insistimos. ¿Qué sería de nosotros si no intentáramos el *fracasa más, fracasa mejor* de Beckett? A la caída de las utopías, aquel hombre *vallejiano* sigue pasando con un pan al hombro. Cómo canta entonces la poesía su derrota, porque la elocuencia se hizo obscena. Suelo decir que en la Babel de nuestro olvido somos jeroglíficos asustados. Fuimos un *signo sin interpretación* en la poesía de Hölderlin, *signos a sorprender* en las *correspondencias* de Baudelaire y acaso el pedido de Osip Mandelstam: que *su signo no se diluya en la bruma*, comienza a cerrar un mundo. El gulag, los campos, las deportaciones, los movimientos de fronteras. Dios es también un lugar abandonado; *ese centro hospitalario / vacío / errante*, según los versos de Paul Celan. Entonces, puedo decir de mi trabajo que intenta encender pequeños fuegos, santuarios paganos, retablos por cualquiera, oraciones sin divinidad, como quien hace una pintada en la pared de la calle donde alguien cayó. O quien silba una canción en una calle sola, con asombro, furor y arrepentimiento.

Salem

¿Era el alba –acaso- la claridad posterior
a la noche de los colgados, irrupción de luz
sobre los cadáveres de esas mujeres
que pendían de los árboles, cuerpos
de hechiceras al viento aterrando a los niños
en nombre de la cruz?
¿Era la claridad perturbada por la imagen
de los cuerpos profanados,
la brutal exposición de las ajusticiadas
expiando los pecados de la aldea,
las dueñas de pócimas y manzanas
las brujas, sus escobas?
¿Eran estas mujeres arrebatadas a sus lechos,
a sus solterías y excomuniones, a sus pecados,
a la difamación, a las mentiras de los niños,
los calderos, los secretos de las hierbas del bosque
el miedo de los hombres?
Qué magia evitaría el otoño de sus lapidaciones.
Qué cabelleras sobrevivirían a los cuentos.
Qué pudor podría redimirnos.
Qué escobas. Qué escondrijos de la noche.
Qué oscuros acertijos. Qué lugar.

(de *El silencio continente*, 2008)

Del preguntar cuando oscurece

Cómo se dice rojo azul bocacalle.
Cómo tormenta alba desagüe.
Decí perro luna horizonte calle que se extiende.
De qué color es ausencia júbilo mañana besos.
Dame rescate exilio palabras.
Dame sílabas puertos lejanías. Insignia.
Qué es tormenta borde aveluz instancia.

Quién olvida. Y en quién se olvida qué.
Cómo se vuelve a donde jamás etcétera.
Qué es un momento. Y cuánto dura.
Qué ruido hace un hombre al romperse.
Cuánto tarda en caer.

(de *Lo atenuado*, 2014)

Canción de la noche

Como un animal viejo que se aparta de la manada
busco un lugar sabio donde morir. Sea la noche,
los cazadores sean,
este pulso de la vida en un fusil,
y sea el perro, la versión doméstica del lobo,
qué más sabe el zorro por viejo,
qué solo bien se lame el buey;
un animal enfermo atisba donde caer y aúlla:
como un animal viejo
que se aparta de la manada
busco un lugar sabio donde morir,
para tender restos a la vera de un camino, nieve
en espera de los glaciares y la lluvia de milenios,
para volver a la tierra y ya no pelear,
apenas un crujido de huesos
al costado de la vida,
qué venga la ceguera, qué venga,
qué entre la noche, qué entre.

(de *Lo atenuado*, 2014)

Silesius

No indagues la naturaleza del vínculo
que como la rosa de Silesius

florece sin porqué,
una pregunta puede permanecer abierta
para evitar la clausura del sentido,
el misterio entonces
aguarda en los signos,
está en 'lo abierto',
en el campo de 'la percepción pura'
(8ª Elegía de Rilke),
'florece porque florece',
toca la penumbra del Medioevo
y las visiones de las místicas.
El sentido: eso 'taponá', dijo Lacan
pero quien pierde su verdad
aún conserva la chance de hallar algo.
El perfume se creó para tapar
el olor de los cadáveres,
la palabra 'humo' está contenida
en su etimología (del latín per, 'por'
y 'fumare', 'a través del humo'),
lo cinerario es la base de lo que huele bien.
Escribe Silesius que la rosa
no es consciente de su belleza
ni se pregunta si alguien la mira.
Y todo un caudal de mundo
se despliega allí
sin explicaciones.

(de *Chanson Babel*, 2017)

La transacción

Las vírgenes de los andenes
fueron testigos de la transacción.
Unas dosis entre el jean y la ropa interior.
Alina se derrama contra los azulejos del baño.
El tren de la madrugada arranca

y mi *dealer* bordea la estación.
«Busca y encontrarás.
Golpea y te será abierto».
Voy a pegar con la foto de mi nena.
Su estampa me protege en los barrios duros.
En este borde, amigos hermosos
me refugian en sus casas,
con comida caliente y revistas pornográficas.
Alina escupe las manos de los policías y dice:
«Entre las letras soy la a,
la dualidad entre los compuestos,
Ushana entre los poetas».
Sobre estas piedras edifico el templo.
Su palabra es profecía.

(de *Für Alina*, 2018)

Monacal. Für Alina.

Fue Estonia como podría haber sido
cualquier otra ciudad
Paide Eestimaa süda,
los patios del monasterio, *Paide linn*,
piedra blanca, sobre fondo blanco,
paas o paekivi,
sobre esta piedra edificaré el vacío,
el trabajo del maestro pide *levántense*,
igualdad en los pueblos sobre la tierra
los caballeros de la orden de Livonia,
Für Alina, llama una niña.
Una chiquilla se acercó a mí,
yo intentaba escribir un poema
y no lo logré y entristecí,
y esa niña me preguntó qué hacía
y yo respondí:
«Intento escribir un poema, pero fracasé».

Entonces la niña me miró y me pregunto
«¿Le agradeciste a Dios tu fracaso?».¹

(de *Für Alina*, 2018)

1 Esta anécdota le ocurrió al compositor Arvo Part, el 25 de julio de 1976, en el monasterio Pühititsa, en Estonia. La niña se acercó mientras él intentaba escribir música y le preguntó qué escribía. El músico dijo que la cosa no iba muy bien y la joven le pregunto si había dado gracias a Dios por este fracaso. Poco tiempo después el músico compuso *Für Alina*, pieza de fama mundial.

Biografías

Mariano Acosta (Rosario, 1973): profesor en Lengua y Literatura y doctorado en Letras por la Universidad Nacional de Rosario. Publicó los libros de poesía: *Trayectos del Este* (2001) y *Trilogía de agua y un cielo para Andrei Rubliev* (2014).

Juan Arabia (Buenos Aires, 1983): poeta, traductor y crítico literario, actual director del sello editorial y revista *Buenos Aires Poetry*. Ha publicado los libros *John Fante. Entre la niebla y el polvo* (Ensayo, 2011), *PosData a la Generación Beat* (Ensayo, 2014), *El Enemigo de los Thirties* (Poesía, 2015), *John Fante: Camino de los sueños diurnos* (Ensayo, 2016) y *Desalojo de la naturaleza* (Poesía, 2018).

Inés Aráoz (San Miguel de Tucumán, 1945): estudió Música, Lengua y Literatura Inglesa y Luthería (Universidad Nacional de Tucumán), así como la lengua rusa. Entre su vasta producción poética se destacan *La Ecuación y la Gracia* (1971), *Ciudades* (1981, mención y recomendación de publicación en el Premio Bienal de Poesía “Ricardo Jaimes Freyre”), *Los Intersticiales* (1986, mención especial del jurado del Premio Nacional de Poesía 1984-1987), *Balada para Román Schechaj* (1997), *Pero la piedra es piedra* (2009), *Al final del muelle* (2016).

Jorge Boccanera (Bahía Blanca, 1952). Publicó entre otros libros: *Contraseña*, *Música de fagot y piernas de victoria*, *Polvo para morder*, *Sordomuda*, *Bestias en un hotel de paso*, *Palma real* y *Monólogo del necio*, así como varias antologías personales. Entre sus galardones figuran el Premio Internacional “Camaioire” (Italia), Casa de América (España), “Rosa de Cobre” a la trayectoria otorgado por la Biblioteca Nacional Argentina y Premio “Poetas del Mundo Latino” (México).

Arturo Carrera (Pringles, 1948). Poeta, ensayista y traductor. Publicó más de veinte libros de poesía, entre ellos: *Escrito con un nictógrafo* (1972), *Arturo y yo* (1983), *El vespertillo de las parcas* (1997), *Potlatch* (2004), *Las cuatro estaciones* (2008) y *Fastos* (2010); en 2014 Adriana Hidalgo editó su poesía reunida en tres tomos, bajo el título *Vigilámbulo*. Sus libros de ensayos incluyen *Nacen los otros* (1993) y *Ensayos murmurados* (2009). Su obra ha sido traducida al inglés, francés, italiano, portugués, sueco y árabe, y ha traducido obras de Bonnefoy, Michaux, H. de Campos, Ashbery y Pasolini. Recibió, entre otras distinciones, la Beca Guggenheim (1995), el Primer Premio Municipal de Poesía (1998), y en dos ocasiones el Premio Konex de Poesía (2004 y 2014).

María Casiraghi (Buenos Aires, 1977): poeta, narradora y periodista. Publicó los siguientes libros de poesía: *Escamas del Silencio* (2004), *Turbanidad* (2008), *Décima Luna* (2011) *Loba de Mar* (2013), *Albane-gra* (2015), *Cóndor* (2018) y *Vaca de Matadero* (2017, antología). En narrativa, es autora del volumen de cuentos *Nomadía* (2010) y de la novela *Otro dios ha muerto* (2016). Integró *La Erótica del relato* (2009), antología de escritores de la nueva literatura argentina. Como periodista, publicó los libros *Retratos*, *Patagonia Sur* y *Patagonia Sur-Santa Cruz-Argentina* (2000). Forma parte del Consejo de Redacción de la revista "Boca de Sapo: Arte, Literatura y pensamiento".

Leopoldo Castilla (Salta, 1947) es autor de una treintena de libros de narrativa, ensayo y poesía. En este género algunos de sus libros son *Gong* (2014), *Tiempos de Europa* (2014), *Viento Caribe* (2015), *Era el único planeta que cantaba* (2016) y *Poesón (al universo)* (2016). Recibió premios nacionales e internacionales, entre ellos el Primer Premio de Poesía de la ciudad de Buenos Aires, el Primer Premio de Poesía del Fondo Nacional de las Artes y el Premio Rosa de Cobre a la Trayectoria otorgado por la Biblioteca Nacional Argentina. Su poesía fue traducida a trece idiomas.

Javier Cófreces (Buenos Aires, 1957). Publicó nueve libros de poesía: *Años de goma* (1983), *La liebre tiesa* (1985), *Pasaje renacimiento* (1988), *Amianto* (1991), *Mar de fondo* (1994), *Ropa íntima* (1997), *El ojo de agua* (2001), *En tránsito* (2008) y *Humos de mi padre* (2013). Junto con Alberto Muñoz publicó *Venecia negra* (2003), *Canción de amor vegetal* (2003) y *Tigre* (2010); con Eduardo Mileo, *Los frutos del apetito* (2011); y con ambos *Titanes* (2014). Entre 1981 dirigió la revista de poesía *La danza del ratón* (junto a Jonio González), y desde entonces dirige *Ediciones en danza*, donde compiló diversas antologías.

Gabby De Cicco (Rosario, 1965). Ha publicado cinco libros de poemas: *Bebo de mis manos el delirio* (1987), *Jazz me blues* (1989), *La duración* (1994), *Diario de estos días* (1998), *Queerland* (2011) y *La tierra de los mil caballos* (2016). Algunos de sus artículos han aparecido en *Feminaria*, *Debate Feminista*, *Rosario /12*, entre otros medios nacionales y del exterior. En 2000 co-fundó junto a Irene Ocampo RIMA – Red Informativa de Mujeres de Argentina, y en 2005 crearon Hipólita Ediciones.

Jan de Jager (Buenos Aires, 1959). Licenciado en letras por la Universidad de Buenos Aires, vivió y estudió en la Argentina, en los Países Bajos y en España. Su obra literaria abarca los géneros de novela, cuento corto, poesía y teatro. Publicó *Trío* (1997), *Juego de Copias* (2002), *Casa de cambio vols. I, II y III* (2004-2007), y *Relámpagos vols. 1, 2 y 3* (2014-2018, el último en prensa). Otras publicaciones son *Noticias del setenta y cinco* (novela, 2009), y *Let u maar niet op de rommel* (poesía en neerlandés, 2010). Ha traducido novelas, cuentos y poesía del inglés, neerlandés, afrikáans y francés; este año aparecerá por Sexto Piso su nueva traducción íntegra de los *Cantos* de Ezra Pound.

Dolores Etchecopar (Buenos Aires, 1956). Publicó los siguientes libros de poesía: *Su voz en la mía* (1982), *La Tañedora* (1984), *El Atavío* (1985), *Notas salvajes* (1989) *Canción del precipicio* (1994), *El comienzo* (2010), *El cielo una sola vez* (2016), y una antología de su obra *Oscuro alfabeto*. Integra numerosas antologías. A fines de los años noventa

formó parte de la creación y puesta en marcha del colectivo de acción poética *El pez que habla*, en el que se exploraron nuevas modalidades de la lectura oral de la poesía. Desde el año 2010 dirige el sello de poesía *hilos editora*, en las tapas de los libros editados por este sello aparecen algunos de sus dibujos y pinturas.

Eleonora Finkelstein (Mar del Plata, 1960) es poeta, traductora y crítica de poesía. Ha publicado los poemarios *Hamlet y otros poemas* (1997), *Las naves* (2000), *Delitos menores* (2004 y 2016) y *Grandes inventos* (2017). Reside en Santiago de Chile desde 1991. Actualmente es directora de RIL editores. Es cofundadora y directora de *Ærea. Revista Hispanoamericana de Poesía*, y de sus colecciones de poesía y traducción.

Gabriela Franco (Buenos Aires, 1970). Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Publicó las plaquetas de poesía *Calle* (junto con Daniela Fiorentino, 1999) y *Piedras preciosas* (2006), y los libros de poemas *Los que van a morir* (2007) y *Modos de ir* (2013). Integró las antologías *Felicidades también* (2005) y *Poetas argentinas (1961-1980)* (2007). Junto con Eduardo Mileo y Javier Cófreces preparó las antologías *Última poesía argentina* (2008) y *Primeras poetas argentinas* (2009).

Daniel Freidemberg (Resistencia, 1945). Poeta, crítico, ensayista y periodista argentino, es una de las voces más importantes de la poesía argentina actual. Publicó *Blues del que vuelve solo a casa* (1973), *Diario en la crisis* (1986), *Lo espeso real* (1996), *Cantos en la mañana vil* (2001), *En la resaca* (2007), *Antología poética* (antología, 2015), y *Abril* (2016), además de las antologías personales *La sonatita que haga fondo al caos* (1998), *Sonidos de una fiesta ajena* (2012) y *Días después del diluvio* (2018). Hasta 2005 integró el consejo de dirección del *Diario de poesía*, en cuya fundación participó en 1986. Escribió innumerables trabajos críticos y ensayísticos sobre poesía y realizó una veintena de antologías de poesía. En 2014 recibió el premio *La rosa de cobre* que la

Biblioteca Nacional de la Argentina otorga a la trayectoria poética. Su sitio oficial en la Web es <https://freidemberg451.wixsite.com/home>

Luisa Futoransky (Buenos Aires, 1939), una de las voces más originales de la poesía argentina, ha publicado unos veinte poemarios y cinco novelas, entre ellos: *Trago Fuerte* (poesía, 1963), *En nombre de los vientos* (poesía, 1976), *Partir, digo* (poesía, 1982), *Son cuentos chinos* (novela, 1983), *Urracas* (novela, 1992), *La parca, enfrente* (poesía, 1995), *Seqüana Barrosa* (poesía, 2007), *El Formosa* (2009), *Marchar de día* (2017). Su obra ha sido traducida al inglés, francés y alemán. Entre las distinciones que ha recibido se encuentran el Premio internacional de poesía Carmen Conde (1984), el Chevalier des arts et lettres (1990) y la Beca Guggenheim (1991).

Javier Galarza (Buenos Aires, 1968). Publicó los libros *Pequeña guía para sobrevivir en las ciudades* (2001), *El silencio continente* (2008), *Reversión* (2010), *Refracción* (2012), *Cuerpos textualizados* (2014, en coautoría con Natalia Litvinova), *Lo atenuado* (2014), *La noche sagrada* (2017), *Chanson Babel* (2017) y *Für Alina* (2018). Desde el año 2000 es Profesor Asociado de la Fundación Centro Psicoanalítico Argentino donde dio cursos sobre Hölderlin, Rilke y Paul Celan. Escribió notas y ensayos sobre Alejandra Pizarnik y Osip Mandelstam, entre otros. Se dedica a la enseñanza y a la investigación literaria.

Juan Fernando García (Necochea 1969). Publicó los libros *La arenita* (2000), *Todo* (2004), *Ramos generales* (2006), *Morón* (2014) y *Sobre el Carapachay* (2017). Colabora con distintos medios, escribiendo reseñas y notas de literatura. Contenidista y productor de seriales educativos y culturales. Dicta talleres de lectura y escritura creativa. Vive en Buenos Aires desde 1997.

Hernán Lasque (Concordia, 1977). Radicado en Plottier, Neuquén, desde el año 2005, publicó el libro de cuentos *Ratón blanco* (2009), la novela *Lizeta* (2010), y el libro de poesía *Lamen* (2010).

María Malusardi (Buenos Aires, 1966). Poeta, docente, tallerista y periodista cultural. Publicó, entre otros, los siguientes libros de poesía: *El accidente* (2001), *variaciones en la niebla* (2005), *trilogía de la tristeza* (2009, finalista del Concurso Olga Orozco), *la música* (2013), *el sastré* (2015, Mención especial del Premio de Literatura Casa de las Américas, Cuba), *el desvío y el daño* (2017) y *el descenso de jacqueline du pré* (2018). Ha publicado poemas y cuentos en antologías y en medios gráficos y electrónicos de América Latina y de Francia. Tiene en preparación dos libros de ensayos sobre poesía: *Asamblea permanente con Alberto Szpunberg* y *Nadie sabe qué hacer con los poetas*, que reúne textos periodísticos publicados e inéditos.

Lucas Margarit (Buenos Aires, 1966). Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Buenos Aires, con una tesis acerca de la poesía de Samuel Beckett; poeta, docente e investigador. Publicó los siguientes libros de poesía: *Círculos y piedras* (1992), *Lazlo y Alvis* (2001), *El libro de los elementos* (2007) y *Bernard Metge* (2017). Y de ensayo: *Samuel Beckett. Las huellas en el vacío* (2003) y *Leer a Shakespeare: notas sobre la ambigüedad* (2013). Ha traducido a Shakespeare, Margaret Cavendish y Henry Neville, entre otros autores ingleses.

María Mascheroni: (Buenos Aires, 1958). Poeta, editora, psicoanalista. Publicó los libros de poesía: *La inevitable curva* (1997); *Impaciencia de la sed* (2001); *Jardín* (2004); *El cansancio de los hijos* (Segundo Premio Municipal, 2011); y *Hierba sobre el mundo castigado. Colectivo poético involuntario* (2017), trabajo de investigación y composición realizado junto a la poeta Teresa Arijón. Integra –desde su fundación en 2010– el Consejo editor de *Hilos editora*, y está al cuidado de la imagen editorial y el arte de tapa de los libros junto a Dolores Etchecopar. Codirige con Teresa Arijón la *Colección .55.65* que reúne antologías individuales de poetas argentinos nacidos entre 1955 y 1965, publicada por Hilos editora. Coordina los talleres de investigación, pensamiento y acción poética *Martes intenso*.

Silvio Mattoni (Córdoba, 1969). Doctor en Letras. Publicó los ensayos *Koré* (2000), *El cuenco de plata* (2003), *Bataille. Una introducción* (2011), *Camino de agua* (2013) y *Música rota* (2015). En poesía sus últimos libros son *La chica del volcán* (2010), *La canción de los héroes* (2012), *Avenida de Mayo* (2012), *Peluquería masculina* (2013), *El gigante de tinta* (2016) y *Tanatocresis* (2018). Recibió, entre otros, el primer premio de ensayo del Fondo Nacional de las Artes en 2007 y 2012, y la Beca Guggenheim en 2004. Tradujo numerosos libros de literatura, filosofía y psicoanálisis.

Silvia Mellado (Zapala, 1977). Publicó los libros de poemas *Celuloide* (2005), *Acetato* (2009), *moneda nacional* (edición de la autora sobre papeles de perfil del petróleo, 2012) y *Pantano seco* (2014). Sus textos integran revistas y antologías, entre otras: *Última poesía argentina* (2008), *Lof sitiado. Homenaje poético al pueblo mapuche de Chile* (2011); *Los umbrales imposibles (de la Patagonia al caribe anglófono: muestra crítica de textos)* (2014); *Estación Limay. Antología contemporánea de poetas del Neuquén* (2017). Ha participado en diversos encuentros de escritores y organizado espectáculos colectivos de poesía.

Eduardo Mileo (Buenos Aires, 1953). Publicó los libros *Quítame esas cruces* (1982), *Tiendas de campaña* (1985), *Puerto depuesto* (1987), *Mujeres* (1990), *Poema del amor triste* (2001), *Poemas sin libro* (2002, Primer Premio del Fondo Nacional de las Artes), *Muro con lagartos* (2004), *Poemas del sin trabajo* (2007), *Bestias pop* (2015, con ilustraciones de Rafael Mileo) y *Extracción del agua de la niebla* (2018). Junto con Alberto Muñoz publicó *Dos épicas* (1987) y *Misa negra* (1992); con Javier Cófreces, *Los frutos del apetito* (2011); y con ambos *Titanes* (2014). Con el compositor Raúl Mileo ha editado los CD de canciones *A boca de jarro* (2005) e *Irala, sueño de amor y de conquista* (2010).

Fernanda Mugica (Mar del Plata, 1987) es Profesora en Letras y Becaria de Investigación de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Publicó *Un billete de mil australes encontrado en un libro de Carl Sa-*

gan (2018), *El núcleo duro* (2015) y *Alberta* (2014). En 2017, obtuvo una mención en el Primer Concurso Nacional de Poesía de Rosario. En 2014, ganó el 2° Premio Municipal Osvaldo Soriano de Poesía (Mar del Plata) y, en 2016, el 2° Premio Provincial "Diagonal Literatura" de Poesía (La Plata). Participó en las antologías *Van llegando* y *Las olas y el viento*.

Mercedes Roffé (Buenos Aires, 1954). Es una de las voces de la poesía argentina actual de mayor reconocimiento internacional. Se han publicado libros suyos en Argentina, Chile, Ecuador, México y España y, en traducción, en Italia, Quebec, Rumania, Francia, Inglaterra y Estados Unidos. Dirige el sello Ediciones Pen Press. Recibió las becas John Simon Guggenheim (2001) y Civitella Ranieri (2012). Desde 1995 vive en la ciudad de Nueva York.

Mariano Rolando Andrade (Buenos Aires, 1973). Escritor, poeta, traductor y periodista, es miembro del comité editorial de *Buenos Aires Poetry*. Publicó la novela *Los viajes de Rimbaud* (1996), fue seleccionado en la antología de poesía *Buenos Aires no duerme* (1998) y ganó el Premio Juan Rulfo de Radio Francia Internacional a mejor cuento en lengua francesa (2001). En 2018 publica su libro de poemas *Canciones de los mares del Sur*.

Daniel Samoilovich (Buenos Aires, 1949). Escritor, poeta, periodista y traductor. Como periodista ha trabajado en los diarios *Clarín*, *La Nación* y *El país* (España), entre otros. A partir de 1986 fue director del periódico "Diario de poesía". Ha escrito los libros de poesía: *Párpado* (1973), *El mago* (1984), *La ansiedad perfecta* (1991), *Agosto* (antología, 1995), *Superficies iluminadas* (1996), *Rusia es el tema* (antología, 1996), *El carrito de Eneas* (2003), *Las encantadas* (2003), *El despertar de Samoil* (2005), *Molestando a los demonios* (2009), *Los Dijos* (2010), *Rusia es el Tema* (poesía reunida, 2014) y *Siete colinas de jade* (antología, 2016). Ha recibido el Primer Premio para Periodistas Culturales. (1972), el Premio "Julio Cortázar" (1997) y el Premio "Leonardo" (1998).

Eric Schierloh (La Plata, 1981) publicó los libros *Formas de humo* (2006), *Kilgore* (2010), *Donde termina el desierto* (2012), *Costamariana* (2012), *Los cueros* (2014), *Frío en las regiones equinocciales* (2014), *El mamut* (2015), *El maguey* (Club Hem), *Troglodytes* (2017), *La mera tierra* (2017), *Variaciones sobre cerrar los ojos* (2017), *Por el camino de tierra* (2017) y *China ya no los quiere* (2018). Ha traducido a Henry David Thoreau, Herman Melville, Theodore Enslin, William S. Burroughs, Roger Deakin y Everett Ruess, entre otros. Vive en City Bell, desde donde dirige la editorial artesanal & hogareña Barba de Abejas.

Carlos Surgi (Villa María, 1979). Poeta, ensayista, crítico literario e investigador. Publicó los libros de poesía *Mujeres enamoradas* (2006), *Regalo de bodas* (2007) y *Villa Olímpica* (2013), y los ensayos *Abisinia Exíbar (tres ensayos sobre Néstor Perlongher)* (2009), *Los nombres del fantasma* (2010), *Batallas secretas (ensayos sobre la ausencia de la literatura)* (2012), *La experiencia imposible (Blanchot y la obra literaria)* (2012) y *Orientaciones invisibles* (2016). Fue integrante de la revista *El banquete*.

Luis Tedesco (Buenos Aires, 1941). Editor de larga trayectoria, es sobre todo una de las voces poéticas más personales de la Argentina. Ha publicado los siguientes libros de poesía: *Los objetos del miedo* (1970), *Cuerpo* (1975), *Paisajes* (1980), *Reino sentimental* (1985), *Vida privada* (1995), *La dama de mi mente* (1998), *En la maleza* (2000), *Aquel corazón descamisado* (2002), *Lomas del Mirador* (2006), *Hablar mestizo en lírica indecisa* (2009), *Malón en cautiverio* (2013), *Lucho Maidana ataca. Monólogos en contexto de encierro* (2014). En el año 2005, el Fondo Nacional de las Artes publicó su *Antología poética*. Recibió el Premio Domingo Faustino Sarmiento a su trayectoria literaria (2008). En el año 2014, la Biblioteca Nacional lo distinguió con el Premio Rosa de Cobre.

Paulina Vinderman (Buenos Aires, 1944). Publicó once libros de poesía, entre ellos: *La balada de Cordelia*, *Escalera de incendio*, *Bulgaria*, *El muelle*, *La epigrafista*, así como varias antologías personales. Obtuvo entre otros el Primer Premio Municipal Ciudad de Buenos Aires, el Pre-

mio Nacional Regional de la Secretaría de Cultura de la Nación, Los Premios Fondo Nacional de las Artes 2002 y 2005, Premio Citta di Cremona, Italia (al conjunto de su obra), Premio de la Academia Argentina de Letras a su trayectoria. Ha sido traducida parcialmente al inglés, italiano, alemán, francés, portugués, catalán y rumano.

