

1987

Roberto Echvarren: Engendrar a partir de nadie & Selección de poesía

Roberto Echvarren

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

Citas recomendadas

Echvarren, Roberto (Otoño-Primavera 1987) "Roberto Echvarren: Engendrar a partir de nadie & Selección de poesía," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 26, Article 8.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss26/8>

This Entrevista is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

ROBERTO ECHAVARREN: ENGENDRAR A PARTIR DE NADIE

Miguel Angel Zapata: *Hablemos primero de tu formación poética: el aspecto geográfico-lingüístico, si se acepta el término, es, en mi opinión, crucial en la formación de la sensibilidad de un poeta. A tus veinticinco años ya estabas, si no me equivoco, en Europa. Cuéntame acerca de tus inicios en la poesía desde antes de publicar **El mar detrás del nombre** (1967).*

Roberto Echavarren: Salvo los versos cómicos, sentimentales, o patrióticos que se enseña a los niños (en mi caso, *La leyenda patria* y *Tabaré*, por ejemplo), mis lecturas de infancia fueron novelas. Te ahorro una lista que reconocerías al alcance de mi generación. El primer poeta que descubrí por mí mismo, a los doce años, entre los libros de un tío, fue Bécquer, y el segundo, entre los de mi padre, fue Darío. Pasé de las *Rimas* a las *Prosas profanas*, forradas en vívido cuero, en cuestión de meses. Terminé sabiendo algunas *Rimas* de memoria, y las *Coplas a la muerte de su padre* de Manrique. Lecturas tempranas fueron también Neruda: las *Residencias* y fragmentos del *Canto general*, como "El gran océano"; todo Lorca; *Salamandra*, de Octavio Paz, que acababa de salir por entonces, me entusiasmó; descifraba el inglés de T.S. Eliot, sus primeros poemas, como "Marina", pero además los *Four Quartets*, las vocales de indeciso sonido, marítimo y metálico, como de tuba. Leí a Saint John Perse, cuyo mar no me convencía del todo, aunque me conquistaban sus repeticiones y verso largo. El *thalassa* greco-brasilero de Haroldo de Campos me tocó muy temprano; conocí la poesía del grupo de San Pablo por la antología *Noigandres* que recibí de una amiga brasilera, y desde entonces la obra, y después la amistad, de Haroldo de Campos han sido cruciales en mi formación poética. También recuerdo, entre las lecturas iniciales, *Los*

éxtasis de la montaña de Herrera y Reissig, toda Delmira Agustini, *El contemplado* de Pedro Salinas, Vicente Huidobro y Rimbaud. No descubrí a Lautréamont y Laforgue, o Mallarmé, hasta un poco más tarde.

Mi educación católica fue estricta: por suerte los poetas, a diferencia de los novelistas, no estaban en el *Index* de las obras prohibidas. No me arrebataron de las manos ningún libro de poemas, pero debí interrumpir, por interferencia del confesor, *El rojo y el negro* de Stendhal o *Madame Bovary* de Flaubert, además de *El inconsciente* de Jung, entre otros. Era el tiempo de la *nouvelle vague* y el cine de Antonioni. Los directores que me revelaron algo entonces fueron europeos, no estadounidenses: además de Antonioni, Bergman, Godard, el Visconti de *Vaghe stelle dell'Orsa*, y el Truffaut de *Los cuatrocientos golpes* y de *Jules et Jim*. Cuando me di cuenta de que *Hiroshima mon amour* y en general las películas que quería ver estaban bloqueadas por la censura religiosa, llegué a la convicción gradual de que algo andaba muy mal con la censura. Quizá la prohibición excitó mi curiosidad; mientras había transado con la "pureza", no estaba dispuesto a renunciar a los productos (cine, libros) que más me interesaban, pues desde niño había sido lector y espectador. Fue esto, no la abstinencia, el conflicto concreto que me llevó a romper, sin culpas ni disculpas, con la moral religiosa de entonces, y, luego, con el dogma católico, en aras de la mitología comparada y las variantes de la ficción. Además, entré en psicoanálisis. Si, como escribe Foucault en el tomo I de la *Historia de la sexualidad*, la represión no es, en el siglo diecinueve, sino un elemento de las estrategias de proliferación de discursos acerca del sexo, a mí, de todos modos, la represión me tocó de cerca. Pero el confesarse, o lo que se llama "dirección espiritual", fue un aspecto relevante de mi experiencia, la ocasión de hablar acerca de las propias inquietudes. El enfrentamiento no se planteó entre el silencio y las prácticas prohibidas, sino más bien entre ciertos discursos (religioso-confesionales) y los discursos de las artes (literatura, cine) y las disciplinas reflexivas (filosofía moderna, psicoanálisis, ciencias humanas) que eran, en mayor o menor medida, excluidos o desestimados por los primeros.

Un aspecto concomitante que me excitaba y me inquietaba tuvo que ver con los nuevos estilos y comportamientos, las anti-modas de entonces. Aunque alejado, sabía desde niño que a partir de Marlon Brando, Elvis Presley y James Dean se había inventado algo diferente y peligroso, que ratificaban poco después los Beatles y los Rolling Stones y The Doors. La música de rock era el vehículo para este "nuevo mundo deseoso" que cambiaba de varios plumazos la imagen del hombre, o de los géneros, e introducía el escándalo palmario y la ambigüedad en el campo de la visión. En la zona donde me había tocado vivir nada de esto producía un efecto, salvo en casos aislados, en ecos fragmentarios y sorprendidos. Es cierto que Uruguay, al revés de Argentina, era un país liberal, de gobiernos

institucionales y donde la Iglesia estaba separada del Estado. El ejercicio oficial de la censura era mínimo. Mi educación católica fue más bien una excepción paradójica.

Aunque, l'ceal, y, después, estudiante de derecho, yo escribía poemas, no había tratado a otros escritores uruguayos, hasta que mi libro de versos *El mar detrás del nombre* recibiera, de Jorge Medina Vidal y otros, el Premio Editorial Alfa. Entonces conocí a Amanda Berenguer. Ya había leído, y admiraba, su considerable poema "Las nubes magallánicas".

Los materiales de mi primer volumen están basados en impresiones de niñez y adolescencia (lo terminé a los veinte años) de la costa atlántica del Uruguay, los moluscos cuyos nombres había aprendido en los cursos de biología. Creo que este hecho prestó a esas ambientaciones una calidad particular, vívida, aunque el modularlas no podía ser ajeno al horizonte de mis lecturas.

MAZ: *Lezama: ¿cómo te encontraste con este faro (la palabra es de Milán) de la poesía hispanoamericana? Veo en tus versos ese juego profundo de la metáfora y la forma de una visión que se nos entrega desde arriesgadas imágenes. Creo que en Animalaccio arriesgas a todo nivel: ritmo, forma, contenido: metaforización del discurso desde un ángulo que pretende alcanzar algo.... ¿Qué es lo que pretende Echavarren a estas alturas de su carrera poética: fonaciones, compromiso con un lenguaje que se alterna esencialmente con la voz poética?*

RE: Lezama Lima fue un nombre que emergió, para mí como para muchos, en el momento del *boom* de la novela hispanoamericana. Al publicarse *Paradiso* en 1966 leí esa novela, y más tarde, durante un verano de Londres, 70 o 71, en un cuarto del tercer piso de una casa desvencijada de Notting Hill Gate, en un área que ahora creo ha sido casi totalmente demolida, tras una cortina china de seda azul con bordados — me habían prestado ese cuarto — leí una antología de los ensayos *Introducción a los vasos órficos*, que orientó mis impresiones acerca de la virtud y la función de la escritura. En esos veranos de amor de Londres, a ratos acompañado, a ratos solo, descubrí, o reconocí, en Lezama, al solitario de la violencia de la imagen: una frase engendra su recorrido imaginario; el espacio no es un lugar, sino los alrededores, el espaciamiento, de la lectura. Si en Scott Fitzgerald, por ejemplo, el triunfo literario y el esplendor físico y social de la juventud se afirman juntos, Lezama escribe a partir del divorcio del gordo de mediana edad entre conquista e imaginación: a veces la soledad le clava un cuchillo, pero su temple no es resentido o amargo. Descubre el *otro camino*, una arponeada máscara calcárea con que la muerte sonrfe a la eternidad, mientras cualquier estímulo, el tintineo de una

cucharilla contra una taza de café, reinicia la procesión sostenida en el ritmo. En Lezama la imagen adquiere una cualidad gelatinosa, de gomalaca, en perpetuas e indecisas transformaciones, porque no tiene nada que ver con la precisión de lo real, sino con la fascinación seductora, sin objeto preciso, y sin detenimiento: *otro camino*: irreductible, ni mejor ni peor, sino fatal. No hay futuro, sólo camino y posibilidad abierta cuando la ausencia de un llamado cuerpo acompañante suscita en el propio cuerpo rotundo, de mulo o buey tomista, una dinámica fantasmagórica. Sus juegos de solterón le dan tiempo y entendimiento para recuperar a Góngora, pero el azar de sus contaminaciones nunca está separado del calor trabajoso de su aliento. Alcanza una extrañeza invencible junto con una comicidad cruda y directa, como en la frase *no podrás hablar con él en el "intermezzo"*.

Escribir ayuda a perder la ingenuidad y recuperar la inocencia. No abole el azar, pero particulariza necesidades no programáticas. Compensa por el sufrimiento y reflexiona acerca de los obstáculos. Somos felices, escribe Proust, estudiando las leyes por las cuales no podemos ser felices. Es una vía para inventar la verdad acerca de nuestro deseo cuando otros canales: el baile, la música, el gesto, están cerrados o se desbordan. Es un modo de hacer llevadera la existencia y verdadera la vida. Reconoce lo que no sabíamos que estaba allí. Prolonga el enamoramiento cuando no se tiene el coraje o la posibilidad de amar de otro modo. Examina la desconfianza: porque aún no estamos pensando. Es un prólogo, pero burla burlando, avanza en un terreno inseguro.

Más allá de la vanguardia agramatical, de las palabras sueltas en la página, intenté recuperar la fluidez, si no los ritmos, del modernismo o del simbolismo. Por la misma razón me interesaron los contemporáneos Wallace Stevens y John Ashbery. Creo que un texto se vuelve poema cuando deja de exhibir los pensamientos de un yo, cuando cuestiona cualquier posición de identidad personal, y pone en funcionamiento la prosopopeya, un dispositivo de engendrar a partir de nadie, del sujeto tachado de Lacan. Quizá el hecho de vivir donde el castellano no es el idioma del Estado, o de la mayoría, me ayudó a perder la responsabilidad de un punto de vista, una identidad reconocible, o cualquier inserción contextual inequívoca. A partir de ahí, sin embargo, emerge un campo de fantasías, a la vez "teorías" y anécdotas. Creo que la escritura es esencialmente cómica, aunque más no sea por la conciencia de estilo que produce, desajustada, ficticia, y gozosa más allá de su tema, donde no triunfa la identidad, sino un cuerpo divino y diferenciante.

MAZ: *Un poco de crítica literaria: ¿influye — ya que la practicas — en tu creación? Algunos poetas se nutren de crítica literaria y la aceptan como medio inspirador. Si la poesía es vida, y la crítica literaria, en los Estados Unidos, muchas veces, o todas las veces, es trabajo para ascensos*

y congresos, la consecuencia lógica sería decir que no existe verdadero cariño por la literatura, salvo quizá de parte de aquéllos que, como tú, hacen poesía.

RE: La crítica es desliz de la lectura, el encuentro de textos en alguien; rompe la atmósfera de un relato con interlocuciones, pero el *bricolage* puede postularse, en verdad, como el procedimiento de cualquier escritura (cualquier lectura). Nadie es poeta, sino multiplicidades de poesía, crítica, prácticas. No muere el arte, pero en el momento posmoderno, según Gianni Vattimo, se generaliza el marco estético; se experimenta bajo el modo de una ficción convincente, sin estar preocupados por una "realidad" programática sino por circuitos particularizados del valor de intercambio informativo en relación con la verdad de cada uno.

Pero los textos no pierden su poder de afectar más allá de su época o el circuito concreto o el grupo en que nacieron. La crítica es un terreno de encuentros no limitados en principio, aunque, sí, de acuerdo a los hábitos de lectura, o a las exigencias estratégicas de un proyecto. Cuando la teoría es considerada como ficción, es posible moverse con soltura de uno a otro texto, sin superar o eliminar un discurso para consagrar otro, sino desviando la atención, y reconsiderando el problema. La literatura siempre está en relación con otra cosa; no gira en el vacío: son estrategias que responden a presiones, conflictos de poder de uno u otro tipo, y desmantelan los presupuestos de unos u otros regímenes de poder y verdad.

El enseñar literatura y escribir crítica me ejercitan en disciplinas cercanas, no idénticas, a la poesía. Me he ocupado de poesía en los cursos, pero escribí acerca de la ficción hispanoamericana.

MAZ: *¿Qué tipo de crítica literaria tratas de escribir? ¿Arriesgas con jóvenes valores de tu país, de otros lares?*

RE: Los autores que me ocuparon hasta ahora no son los del *boom* de la novela, sino anteriores, y algunos posteriores: Felisberto Hernández, Macedonio Fernández, Juan Rulfo, Manuel Puig, Severo Sarduy y, dentro de los más recientes, Reinaldo Arenas, Sylvia Molloy, Ricardo Piglia. Mi enfoque tiene que ver con ese otro camino, del cual Lezama Lima es uno de los "faros": considero a la tarea de escritura/lectura como un terreno específico de la práctica; no me pregunto cuál es el sistema de representaciones, cuál es la famosa ideología de un texto, sino qué es lo que el texto *hace* (con un sistema de representaciones, con el habla, con otros textos, etc.), qué es lo que pone en movimiento, cómo investiga e inventa. Los textos no son el lugar donde un amo-crítico ejercita su lúcida omnipotencia: al contrario, enseñan a pensar, sorprenden, siempre que se les preste atención.

MAZ: *¿Qué opinas de la crítica literaria en Uruguay?*

RE: En el Uruguay se tiende a confundir la crítica literaria con las reseñas de libros publicadas en diarios y semanarios. Los libros, en los últimos años, han circulado poco, en particular los de crítica literaria. Una reseña puede ser aguda y sobre todo oportuna. Con reseñas inteligentes se arman libros no aburridos. Pero los mejores críticos uruguayos fueron no sólo reseñadores, sino ensayistas: Enrique Rodó, Zum Felde, Carlos Real de Azúa, Emir Rodríguez Monegal y Angel Rama. Entre los vivos, quiero nombrar a José Pedro Díaz, Lisa Block de Behar, y Eduardo Milán, quien, en este momento, escribe con excepcional inteligencia acerca de la poesía latinoamericana contemporánea.

MAZ: *¿Qué aportes crees tú que ha dado tu poesía a la lírica uruguaya?*

RE: Los poemas andan por vías misteriosas, dada la escasa distribución de los libros de poesía. El momento literario y artístico no es exclusivamente uruguayo, sino latinoamericano, como el modernismo, la vanguardia, o el *boom*. Los escritores, los lectores, atraviesan las áreas geopolíticas. Pero lo exótico no cancela lo familiar. En Uruguay, al margen de los poetas vivos que admiro (Amanda Berenguer, Marosa di Giorgio, Jorge Medina Vidal, entre otros), en aras de una supuesta "transparencia" comunitaria, algunos, a partir de la generación de 1945, se vedaron toda perplejidad frente al sentido, y *monopolizaron* la honradez y la justificación para las luchas, sin reconocer otras vías, o terrenos, o dimensiones de los conflictos de poder, o de los efectos reversibles de fascinación. Mi aporte, al contrario, si es que resuena, reivindica otra definición de lo político, una política del cuerpo a partir de movimientos como el mayo del 68 francés o los movimientos sajones, y en menor medida, latinoamericanos, de las minorías sexuales, del rock, y de las puertas de la percepción. Pero además, no pongo límites de antemano a lo que escribo, ni dejo de escribir por miedo al qué dirán. En contra del didactismo o sentimentalismo de una poesía sin dioses, la mía sonará inhumana o extraña. Pero las cosas están cambiando en Uruguay: los más jóvenes comienzan a escribir textos provocativos, ácidos, y con humor, en el ambiente del rock.

MAZ: *Poetas uruguayos ha habido y hay muy buenos. Si los peruanos hemos podido rescatar a César Moro como poeta peruano, a pesar de que era bilingüe, ¿por qué no se rescata a Laforgue?*

RE: César Moro vivió la mayor parte de su vida en Hispanoamérica y murió en Perú; cuando estuve en Lima, alguien me mostró su casa en la costa. Está ligado a las andanzas de los poetas franceses emigrados a México en vísperas de la segunda guerra mundial. Sus poemas, y sus traducciones al español de textos de otros surrealistas, son hoy accesibles al lector peninsular e hispanoamericano. Como Lorca, Cernuda, o Villaurrutia, sus compañeros de generación, renueva las posibilidades de la poesía amatoria en nuestra lengua: es una cabeza de puente en las crisis de tolerancia de los discursos perversos.

Agosto es el mes en que nació y murió Jules Laforgue; este año — escribo en la Navidad de 1987 — hizo un siglo desde su muerte, cuando él cumplía veintisiete. Su flamante esposa, la inglesa Leah Lee, murió un año después, también ella de veintisiete. (Otra poeta imprescindible del Uruguay, aunque más tardía, Delmira Agustini, murió a los veintisiete años, en 1914, en un hotel de citas de Montevideo, asesinada por su marido.) No se lee, pongamos por caso, *La torre de las esfinges*, de Julio Herrera y Reissig, sin preguntarse de dónde viene, no el conceptismo, sino el arte de conceptuar; creo yo que viene de Laforgue, de su discurso suelto, humorístico, intemperante, que incorpora puntos especulativos tratados con terminología filosófica. Lo que hace del autor de las *Complaintes* un monstruo (un raro) es la falta de raíces: salió de Uruguay a Tarbes a los siete años, pero sus padres siguieron en Uruguay hasta que él tuvo quince; su familia, como la de Lautréamont, está empapada de esa tierra. Vivió siete en Uruguay, catorce en Francia, siete en Alemania, como lector de francés de la Emperatriz Augusta; estuvo tanto tiempo en Alemania como en Uruguay, y en Francia el doble: Laforgue es un cuarterón uruguayo. Adolescente, en Tarbes y París, quedó exiliado de su país de origen (y separado de los padres); joven, en Alemania, exiliado de París, del ambiente artístico (Taine, Ephrussi, Seurat) y literario (Paul Bourget, Charles Henri, o Mallarmé) donde encontró amigos y conexiones. El exilio le permitió manejar el francés como un irresponsable, como un aprendiz de hechicero: una lengua que no era del todo la suya, en un país (Alemania) donde no se la hablaba corrientemente. Propelidos por latiguillos del habla casual, íntima, sus versos vibran con desenvoltura. Sigue cierto encadenamiento espontáneo, *inconsciente*, de las proposiciones, o los murmullos. Hace de un sintagma filosófico un chiste, por efecto de montaje: temperatura ambiente, intensidad y velocidad de las ideas. Pudo leer a Kant, Hegel, o Hartmann en su idioma. Pero su periplo geopolítico no culmina en alemán, sino en el inglés en que lee a Shakespeare y que aprende de su esposa. Laforgue eligió empezar el año de 1886, anterior al de su muerte, en el castillo de Elsinor, en Dinamarca. De allí pasó a Hamburgo, en cuyo puerto descubrió un barco del Uruguay: *He pasado la edad tímida / en una tierra estancada / donde cae un sol tórrido / sobre puros campos de*

maíz / ... / Cada anochecer volveré fiel a ti / como el sol a cada anochecer, hacia occidente. Dinamarca o Uruguay, los estados irrisorios, no otorgan raíces, pero el occidente o la muerte conceden un territorio. Como Hamlet, el visitante es dios o príncipe de la nada; en la caída de cada verso queda un monumento funerario, un resto, una basura. Sin el optimismo humanista de Feuerbach, testimonia acerca de la muerte de Dios con facilidad musiquera y aliteraciones raras, propias al impulso, sinceras, de un nihilismo nostálgico en los versos inéditos, y un nihilismo humorista e irónico, vecino a Nietzsche, su contemporáneo, en la obra que publica o intenta publicar. La luna es una pantalla nocturna, de fondo blanco y negro, el fantasma sobre el cual derivan las apariencias seductoras y las intensidades conflictivas. Carece del demonismo escénico de Lautréamont o de *Una temporada en el infierno*. Para él, como para los otros dos poetas adolescentes, el misterio y lo bestial coinciden, pero pone en escena un ostensorio con una hostia, o una bandeja con la cabeza del Bautista, o las protuberancias maternas, que se mantienen alejadas, como la luna, para ser recubiertas de *etcétera*. Deseoso, en Laforgue o Lezama, es el que huye, se exilia, de la madre, o la madre lo exilia. Laforgue no tiene raíces, es un exiliado radical y próximo.

Su rescate ya fue llevado a cabo por los poetas modernistas no sólo del Uruguay (Delmira Agustini y sobre todo Julio Herrera), sino de Hispanoamérica (Lugones y López Velarde). Una cuestión aparte es su no inclusión en los planes de enseñanza, de los cuales, en el Uruguay, se acaba de eliminar a Vicente Huidobro y a José Lezama Lima, así como a T.S. Eliot, en quien Laforgue, precisamente, y como es notorio, repercute, en favor, sin duda, de autores menos exigentes, y más convencionalmente "apropiados".

MAZ: *¿En qué andas ahora, Roberto?*

RE: No me siento limitado por un género (acabo de terminar una novela corta), pero la poesía es un atajo, intensa, casi instantánea; se acumula a pesar de sí misma, mientras una novela crece. Supongo que en las novelas se da razón de la propia existencia, mientras la poesía es, o puede ser, aventura de invisible equipaje, móvil, inventada de nuevo a cada instante; no es un puente entre un interior de sentimientos y la comunidad de los lectores, sino entre la opacidad y la resurrección de una textura significativa.

Néstor Perlongher, Arturo Carrera, Marosa di Giorgio, el difunto Osvaldo Lamborghini, el cubano José Kozar, Xavier Barreiro, el ya mencionado Milán, son algunos de los poetas jóvenes de Hispanoamérica con quienes lo que escribo tiene un lazo de afinidad: son los poetas *transplatinos* (proceden en su mayoría de ambos márgenes del Río de la Plata), o, en expresión de Perlongher, *neobarrosos* (descendientes del

neobarroco caribeño de Lezama en la planicie barrosa del ya mencionado río). No es una poesía de los sentimientos, ni de la transparencia comunitaria; no es la poesía de la historia, sino del fin de la historia y el comienzo de las historias, versiones, o centros difusos de lectura y situación en que gravita un cuerpo; es una poesía de la seriedad cómica: lo que se entrega con perplejidad *tienta*, desencadena la risa. Es una poesía de devenires (para invocar a Gilles Deleuze): devenir mujer, devenir niño, devenir irreconocible, o reconociblemente absurdo. No es una poesía humanista, no se hace responsable frente a una noción única del hombre. Recoge el eco de nuevas estrategias, no de identificación, sino de deriva. No corresponde a una expectativa de "realidad" ni a una "coherencia" de contexto. La frase coloquial o idiosincrática, una entonación extrañamente familiar, el retazo de un episodio vivido o leído, no representan lo colectivo: tienen sorprendente vida, son carnales, aunque no se sepa cuál es la identidad, cuál es la "naturaleza", del emisor, y resultan siniestros precisamente porque no se sabe. Resuenan en el interior de un conflicto de poder, con un poder de fascinación cuyo reverso es el desmantelamiento de las posiciones del sujeto, de las identidades, e insisten, no con la autoridad de una convención o consenso colectivo, sino con la verdad de un enigma particular.

Doble sueño

Llevabas el cabello suelto con meneo
 que tus pasos exageraban a chasquidos.
 Bajabas la calle. Nunca supe de ti.
 Tu resplandor quedó prendido
 al espejo convexo de un convertible estacionado.
 Los árboles rompían el silencio con crujidos.
 No era alegre la tarde
 — no es alegre el silencio sino tranquilo
 y fortificado en sí, cóncavo
 en la palma de la mano. Después de tu pasaje
 parecía que podías llegar. Alguien podía

vernos a los dos — en otra parte, ni antes ni después
 (al costado). Bajabas
 del convertible con tricota rosada.
 La portezuela al cerrarse implicó otras subidas y bajadas.
 Habíamos estado juntos una vez. En la vida paralela
 tuve el hábito de estar cerca de ti.

Relámpago

Tu peinado de plurívoco movimiento,
 instantánea cascada, coleta cepillada con furor
 a grandes trancos no pude detener. La tarde
 resbalaba sin propósito salvo
 tu descenso instantáneo. No sabía
 si te volvería a encontrar. Sabía
 que no te darías por aludido, esperando
 ¿qué? yo no podría darte.
 Tus ojos, los tres cuartos de perfil,
 encaminados hacia un arco — donde te esperaba
 la cita con tu destino. ¿Y yo?
 Nada sabía del mío
 sino lo que tú me hacías saber: poco, pero perentorio.
 Así un día (otro día): han pasado años y te espero
 cada vez más desnudo, sin haber aprendido.

El claro

Ahora puedo escribir en pleno día
 sobre el acolchado de la llovizna nivosa.
 No lleva a ninguna parte;
 deja la luz en desbandada, los ojos
 en barbecho. Esta vez
 no es como las otras. Ahora
 no se trata de escribir al costado del día.
 Las trampas de cazar erizos traquetean

en el vacío. El coto resuena
 con el caballo que estuvo ayer.
 El invierno es la estación cuando el cielo, borrado de pájaros,
 cruje de súbito junto a un banco de madera.
 Fue un pájaro, me dirás; yo podré estar de acuerdo.
 Ahora — de día — estamos recogidos
 como a la noche.
 Ahora sí estamos solos.
 No se ve el tiempo en que te perdí.
 Podremos tomar café
 frente a una ristra de tablas empapadas, en vacaciones.
 Ya no sé de ti
 salvo en una conversación de cosas.
 Ya no sé de ti
 — pero el día no sabe nada de nada.
 Disponibles, tranquilos
 tenso el arco de caza,
 esperamos las bestias que han de ofrecer
 junto a la verja visitas
 por el vapor borradas.

Justo el treintaluno

Campanas repican cerca de mi cabeza.
 Migas de pan caen a la calle.
 El escape de los coches
 prolonga los confines.
 No salgo de mi pieza. Comienza el año.
 La fiesta fue de blanco, separada del mar por rododendros.
 Los demás son un tapón — dijiste —
 para contener la suelta mierda de Dios.
 La vida quedó sin estrenar:
 un pijama amarillo en los bordes
 guardado mucho tiempo en un cajón,
 disponible hasta el último día.
 Cuando necesite un tapón — dijiste —
 voy a quedarme contigo.
 Tenías una cruz de ónix
 enmarcada en planta a un costado del tórax

separada de otra cadena cuyo pendiente no vi.
Tu ceño, ñato, tus labios carnosos, tu pelo
daban la tónica: te pedí un cigarrillo
pero a tus espaldas bajé los médanos,
arranqué una flor de laurel; ahora está en el vaso.

Para esta noche

Los amantes no se dicen
lo que escuchan por radio.
Escuchan en silencio.
Se dicen lo que no se dicen.
Un chorro de mercurio oscila
en los labios abiertos.
Se desentiende el humo,
los vibratos que recogen los rincones
del piano-bar a la playa apagada,
fosforescente. La música dijo
lo que tenían que oír para que creciera
el abandono de su pasión.
En secreto se escuchan.
Habitan el silencio. Son
única escena sin confín determinado.
Ahora un anca se arquea
tanto como quiere el otro,
como no sabía que esperaba,
tanto como define el radio.

Aguas primaverales

La inundación
cedió al final de primavera. Pero el pájaro
empezó a volar por la sombra
donde estás o sigues estando
en ayunas, en capilla

arpa, tamborileo, insinuación de ritmo
para bailar contigo
al descontar que no eras sólo imagen
sino ejecución. Temblabas; te vi ejecutar
transido un paso de sofoco
quejándote que tus muebles
habían quedado en la casa y el trabajo que te correspondían.
El proscenio sin embargo tragó tu verosímil
argumento biográfico. Te quejaste
de que te usaban: ¿qué les pedías tú?
Se movieron detrás de ti musgo
clorofila, arrecife,
mucosa intestinal del ojo
donde quiero estar. En el paladar
la campanilla sonando sumergida,
me ofreciste todo
lo que alguien podía ofrecer sin darme nada
más que la mirada donde habito, el interior
narrado.

Último tango

En el umbral de los nombres pasan figuras tangentes
a velocidad considerable mientras te bañas en Paramaribo;
es como si viajaras
por una boca de tormenta;
tuviste que moverte todo el tiempo
para seguir en el mismo lugar;
el agua te cortaba la cintura.
Un señuelo tornasolado se bañó contigo;
viste sumergir su cabellera
pero luchó contracorriente menos que tú:
le hiciste señas para evitar el remolino;
se acercó, aunque no llegó
con exactitud adonde estabas.
Preocupado, no pudiste
concentrarte en el baño
mientras la hora tardía tocó la espuma al sesgo.
Pensaste: último tango en Paramaribo.

Al salir te miraron desconfiadas las mujeres.
 El viento me secó la garganta
 pero la playa estaba en sombra.
 Vi tus pendientes al poner en a to
 la guedeja interminable: relumbró una pizca de verdad;
 con papel matamoscas te arrancaron
 de cuajo el vello de las piernas;
 la playa se rajó en dos como un cierre metálico.

Amores

Bajo el agua está la roca,
 bajo los recortes del *collage* amoroso la sequía,
 bajo tu párpado pintado por Ingres o Dalí
 un cuenco opaco y hueco;
 tras el batir de plumas rítmico, sin posarse,
 cuando Psique y Cupido se besan, las paredes del cuarto
 erosionadas
 inmóviles.
 El sentido íntimo de las cosas es una membrana sin espesor
 atravesada
 por una navaja.
 No hay secreto de conjunto sino en cada cosa cuando llama
 la atención:
 papel al viento vuela hacia el huerto.
 El cielo tiene una cicatriz de plomo diagonal;
 vibran las hojas de la vid.
 A los cinco años no pude ver a mi abuela
 tras el tul de mosquitero cadente sobre su cama.
 Escuché el ruido del mar antes de verlo:
 caracol blanco en la escalera de caracol.

Las cosas no permanecen pero vienen de nuevo
 para ser vistas por primera vez.
 Ella las vio, yo las veo por ella hoy;
 ayer me anunciaban algo;
 no sé si alguien las verá por mí.
 Algo sale a encontrar los muertos pero las cosas callan;
 en su lugar la lluvia corre; no queda nadie.

Soy juguete de la circunstancia;
 ya sin tul de mosquitero penetré la grupa,
 tiré la trenza reservada para mí,
 De niño estuve muerto,
 jamás nos libramos de ayer.
 Encima de los parrales
 surge una mancha naranja, tiza naranja bajo el agua,
 tuna roja enhiesta en la maceta roja
 rajada por presión de las raíces.
 Estoy en su cuarto, en su cama;
 de madrugada se oyeron pájaros y lluvia,
 ahora el agua chorrea por techos y desagües.
 Un gato color herrumbre pasa sobre el muro del fondo:
 él es yo, blanco, gozo latente, punto de rebote.
 La neblina a bocanadas engolfa la avenida.
 Luces verdes de mercurio explotan, fruta húmeda.
 Recogí la flor naranja fluorescente entre arroyos improvisados,
 avenida del agua, espuma, pausa
 cuando los años dejan de importar pero otorgan un acabado
 a cada acto
 porque siempre estuvo aquí aunque yo no estaba;
 aquí no hay nadie.
 Recogí la flor fluorescente, te la regalé.
 Gracias a ti hay *performance*;
 una noción vuelve del limbo
 donde no llovió por mucho tiempo.
 Parte de la gracia es no ver a través de otro,
 no hacernos jamás transparentes en el paraíso,
 pero fue suficiente tu estadía en tierra de nadie
 para que el cielo pasara de oscuro a naranja,
 las sábanas, las paredes, el balcón vacíos.
 Estoy ausente; mi abuela, muerta;
 con ella estuve aquí, contigo; fuimos tres y nadie.
 Ya somos otra vez abandonado cascarón.

Cuando el sol se hunde

Tras banda de cemento y alambre de púa en la aduana
 cirrus inversos y rosados; por las baldosas del club de

natación

a mi espalda retumba música punk sentimental.

Alrededor del podium vibrátil de cuero

los muchachos se arrojan unos sobre otros;

no hay nadie aquí, sobre adoquines, entre charcos.

Tras la banda sonora mudo celofán rosado

proyectándose arriba del aire venido de otro puerto;

para alguien, para nadie, otro cartón postal

mudo, éste y otros evocará, intransferible.

Los muchachos golpean en el sótano brazos, pechos, piernas

sin nostalgia, con exaltación, porque piensan no haber

culminado todavía.

Efecto de montaje, tribus pasándose un ritmo casi ausente,

yo vigilé eclipsado las rotas ecuaciones.

Titila abajo un cigarrillo de níquel; aquí

la banda de platina; es difícil decir la diferencia.

El extremo desierto de la luz se acaba;

al caer en la frente rulos, al abrir el labio,

muchacho tensa músculos, revienta las correas;

cae sobre sí, se agolpa, se invagina:

rifle de mercurio dispara en las entrañas.

Yo no sé qué me invento bajo costras oscuras untadas de faros.

Nostalgia

Un pobre animal asustado

contra el rincón de la cabina

ya no sale al encuentro de alimentos;

preserva una semblanza,

una concordia, una visita.

El casi cadáver agoniza enfrente.

Podemos vivir solos

pero no sin compañía de los muertos.

Viento negro atraviesa

el boquerón desgarrado.

Entramos en la alberca; gotea lluvia cálida:

aquí ellos acompañan el eco y el silencio.

El casi cadáver, Berenice,

emergió con la tea de la luna

para mirarte, buscarte todavía —
ojo vidrioso, muda
pero con el ademán
de quien hablará última.
Señala el cielo
con guante transparente que engloba el paisaje
y se ausenta en mitad del recuadro.
Vendrá la muerte, tendrá tus ojos:
avispas oscuras
entre el labio y el plato de fruta.
Habrá una atmósfera cálida.
¿Qué pasó con la visita?
No se transforma sino en ella
misma todo el tiempo:
le creció el pelo, se le mueve por la espalda
negra hasta los zapatos;
se volvió al costado para decir: lindo perro.