

ROBERTO RASCHELLA

LA CASA ENCONTRADA

Poesía reunida, 1979-2010

Prólogo de
GUILLERMO SAAVEDRA



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
MÉXICO - ARGENTINA - BRASIL - COLOMBIA - CHILE - ESPAÑA
ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA - GUATEMALA - PERÚ - VENEZUELA

Primera edición, 2011

Sumario

Raschella, Roberto

La casa encontrada : Poesía reunida, 1979-2010 / Roberto Raschella ; con prólogo de Guillermo Saavedra. - 1a ed. - Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica, 2011. 312 p. ; 21x14 cm. - (Tierra firme)

ISBN 978-950-557-860-3

I. Poesía Argentina. I. Guillermo Saavedra, prolog.
II. Título.

CDD A861

<i>El sueño de un futuro inexacto</i> , Guillermo Saavedra.....	9
MALDITOS LOS GALLOS.....	23
POEMAS DEL EXTERMINIO	111
TÍMIDA HIERBA DE AGOSTO	177
LA CASA ENCONTRADA.....	243
<i>Índice</i>	305

Armado de tapa: Juan Balaguer
Foto de solapa: Juana Ghersa

D.R. © 2010, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA DE ARGENTINA, S.A.
El Salvador 5665; 1414 Buenos Aires, Argentina
fondo@fce.com.ar / www.fce.com.ar
Av. Picacho Ajusco 227; 14738 México D.F.

ISBN: 978-950-557-860-3

Comentarios y sugerencias:
editorial@fce.com.ar

Fotocopiar libros está penado por la ley.

Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio de impresión o digital, en forma idéntica, extractada o modificada, en español o en cualquier otro idioma, sin autorización expresa de la editorial.

IMPRESO EN ARGENTINA - PRINTED IN ARGENTINA
Hecho el depósito que marca la ley 11.723

El sueño de un futuro inexacto

Guillermo Saavedra

Un caos, un cosmos, un ala extraña y fugitiva, tampoco de repente sino en formas irracionales de agregación y de fulguraciones, surgidas de la vida propia y de muertes ajenas, de las personas queridas y a veces balbucientes, en la furia y en la serenidad, en el olvido de sí mismos y en el sacrificio de todos los días.

ROBERTO RASCHELLA, "Es decir, después de un tiempo, algunas comprobaciones".

ROBERTO RASCHELLA (Buenos Aires, 1930) ha sido alcanzado por la saludable certeza de que la poesía no es algo dado. Que el poeta debe dedicarse a tender con infinita y cautelosa paciencia, en la algarabía de la lengua común, el hilo de plata de su propia voz. Y, en ella, las inflexiones que lo religan a las palabras de su tribu.

Primíparo añoso, para decirlo en términos de la biología, Raschella publicó el primero de sus cuatro libros de poesía, *Malditos los gallos*, al filo de sus 50 años, en 1979. Los otros dos, *Poemas del exterminio* y *Tímida hierba de agosto*, aparecieron nueve y veintidós años más tarde, en 1988 y en 2001, respectivamente. Y sólo ahora, en ocasión del presente volumen, da a conocer el

cuarto, *La casa encontrada*, que permanecía inédito, a excepción de algunos fragmentos publicados en revistas literarias.

Su biografía se empeña en justificar esa relativa demora en el hecho de que, hasta entonces, Raschella se había dedicado a otros menesteres: fue maestro de escuela primaria durante más de veinte años y, desde comienzos de la década del cincuenta y hasta fines de los años sesenta del siglo pasado, consagró sus esfuerzos al cine, a través de ensayos en revistas especializadas como *Cinema Nuovo*, *Cinecritica*, *Tiempo de cine* y *Lyra*, y de su participación en guiones de cortometrajes de corte experimental que tuvieron un papel destacado en la renovación de la cinematografía argentina de aquellos años. En medio de esas ocupaciones, comenzó también a traducir a grandes autores de la lengua italiana –Maquiavelo, Della Volpe, Verga, Svevo y Pasolini, entre otros–, una actividad que, habida cuenta de la particular condición de su poesía, cobraría el carácter de un puente áureo, como ya se verá.

De todos modos, más allá de su genuino interés y los buenos resultados en tales quehaceres, Raschella no llegó involuntaria o distraídamente tarde a su cita con la poesía. Porque, en verdad, ya con aquel primer volumen de 1979 puso en evidencia las características de un proyecto de escritura excepcional que, con secreta puntualidad, no había hecho más que esperar su punto exacto de maduración. Esa obra comenzó a ver la luz de la imprenta cuando le fue intrínsecamente necesario y no para satisfacer veleidades de figuración social. Como en la célebre anécdota atribuida al pintor Vernet, quien ante el reclamo de un burgués que, escandalizado por el precio de uno de sus cuadros, le habría preguntado crasamente cuánto tiempo había empleado en realizarlo, Raschella podría responder, respecto de su primer libro: “me ha llevado unos meses... y toda la vida”.

Malditos los gallos no es tanto el inicio de una obra en curso como la presentación de un mundo poético personal ya

perfectamente consumado, y que, desde entonces y hasta el presente, aun sometido a un minucioso proceso de variación y despojamiento, se ha mantenido esencial y admirablemente igual a sí mismo. No sólo en los tres libros de poesía posteriores, sino también en las dos novelas del autor, *Diálogos en los patios rojos* (1994) y *Si hubiéramos vivido aquí* (1998), que deben leerse como entonaciones épicas –y hasta cierto punto dramáticas– de la misma sustancia lírica que alimenta la totalidad de la obra de Raschella.

La singularidad de ese mundo poético está constituida, ante todo, por una voz y por una escena. Y, si hemos de creer en las “Palabras” que el autor anota al final de *Malditos los gallos*, ambas tienen su origen en “la casa de patio rojo”, ubicada en el barrio porteño de Boedo y donde, a fines de la década de 1930, sus padres y otros paisanos se reunían en los días de descanso a conversar en una indiscernible mezcla de “purísimo italiano” y “dialecto calabrés”.

Allí quedan señalados los dos aspectos, a los que el propio Raschella hace también referencia en el fragmento de un texto sobre la génesis de su trabajo creativo que se ha elegido como epígrafe de este prólogo: por un lado, la búsqueda de una modulación personal de la voz, de una suerte de *lingua propria* surgida del mestizaje del italiano “puro”, el dialecto calabrés, el lunfardo porteño y la invención cotidiana (de aquellos inmigrantes y del propio Raschella), y de la “oscura necesidad de la memoria”; y, por el otro, lo que hemos dado en llamar la “escena”: la elección de una *situación poética* que es el producto de esas “formas irracionales de agregación y de fulguraciones, surgidas de la vida propia y de muertes ajenas, de las personas queridas y a veces balbucientes, en la furia y en la serenidad, en el olvido de sí mismos y en el sacrificio de todos los días”.

Vale decir, la obra poética aquí reunida –de la cual, como se dijo, el primer libro contiene la materia primordial a la que

los siguientes continuarán recurriendo– es el testimonio de un logro que pocos poetas alcanzan: la adquisición de una lengua singular –inimitable en la elaborada mixtura no sólo de su léxico sino también de su sintaxis, de su ritmo y de sus significados– que logra reactualizar cabalmente una experiencia: en su caso, la peripecia de una familia de inmigrantes italianos que llegaron a Buenos Aires huyendo del fascismo. En el trazado lírico de esa aventura, esta obra *pone poéticamente en acto* –es decir, no se dedica meramente a enunciar, ni a describir, ni a evocar, sino a *hacer presente*– lazos de sangre, afinidades y enconos, sueños y frustraciones, la perplejidad ante la impasibilidad de la Historia y ante el misterio de la vida y de la muerte. O, mejor dicho, las repercusiones que todas esas circunstancias tienen en la subjetividad del poeta que las revive, en palabras, ante nosotros.

Desde luego, hay que admitir que la biografía no ha sido, después de todo, completamente inocente. Algo ocurrió en la vida personal del poeta para que estas opciones estéticas y esos materiales se le impusieran hasta convertirse en escritura. Él mismo lo ha comentado, en una entrevista aparecida en el suplemento cultural del diario *El País* de Montevideo, en julio de 2002: un viaje que hizo a mediados de la década de 1960 al pueblo de sus antepasados en la región italiana de Calabria no sólo modificó radicalmente los intereses artísticos de Raschella sino que, además, le hizo ver con claridad cuáles debían ser las claves para llevarlos a cabo. “Fue una especie de extraña destrucción de todo el pasado mío hasta ese momento”, afirma Raschella en aquella charla. Y a tal punto parece haber sido eso cierto que abandonó el cine y comenzó a escribir poesía. Pero, curiosamente, no lo hizo en español sino en italiano: según su propio testimonio, los que conocemos como sus primeros poemas en la lengua de Cervantes fueron vertidos a ella por el propio autor luego de haberlos escrito en la de Petrarca.

Lo que Raschella descubrió al reencontrarse con las huellas de sus ancestros fue que la voz poética no podía ser, en su caso, el resultado de un mero ejercicio experimental o vanguardista. Tampoco, el fruto de la repetición mimética de una recolección antropológica de usos de la lengua. Pero esto último no implicaba en modo alguno renunciar a un cierto “espíritu documental”; es decir, a “la posibilidad de ser un hablante más de una lengua, cerrada sobre sí misma como la propia madre dolorosa, y sin embargo abierta al mito de la vida oculta, persistente o en agonía, fruto de otro tanto doloroso amor y de obsesivo ensimismamiento, dada a las formas proverbiales de expresión”, para citar otro pasaje del texto de Raschella parcialmente incluido como epígrafe.

La obra poética de Raschella pone en juego, surgida de una necesidad personal y no de un escaqueo estético o ideológico, la rara y muchas veces oscura inteligencia de una lengua extrañada: atravesada por el dolor y la nostalgia, por el deseo y la frustración, por la efímera dicha y el obstinado rencor, escuchada de boca de un puñado de inmigrantes calabreses apremiados por el fascismo y agobiados por el fracaso de sus ideales; trabajada por el peso de la cotidianidad y de la Historia, y por la lenta, laboriosa maceración de la memoria y la sensibilidad de un poeta.

Es difícil ponderar hoy la circulación y la repercusión efectivas que, más allá de la probada aceptación por parte de la crítica, pudo haber tenido la poesía de Raschella en el momento de su irrupción en el campo cultural argentino, soterrado entonces por la censura y la represión de una dictadura militar de una ferocidad sin precedentes, y en el que aún resonaban los ecos de una poesía de inflexión populista o neorromántica, mientras la sensibilidad de lo que muy pronto se conocería como neobarroco comenzaba a ocupar el centro de la escena. Lo cierto es que, respecto de cualquiera de esas opciones, la de Raschella

resultaba refractaria, era un cuerpo extraño, *rara avis* en un horizonte donde otros pájaros, aunque en sordina, se empeñaban en cantar. A los 49 años, con un libro hasta cierto punto inesperado fuera de su círculo íntimo, este autor entraba en la poesía argentina, como bien dijo el crítico Samuel Zaidman en un artículo publicado en el *Diario de poesía*, “ya en plena madurez, como un extranjero”. Y lo notable es que ese aire de *foraneidad* se ha mantenido intacto hasta el presente, como podrá comprobar quien se aproxime hoy a esa escritura tan intensa y conmovedora como resistente a una intelección inmediata.

Lo forastero de Raschella se manifiesta, de un modo rápidamente perceptible, en la construcción de esa *lingua franca* de la que ya se ha hablado aquí y que, en un principio, fue el calculado residuo de una traducción deliberadamente incompleta de poemas originalmente escritos en italiano, de las incrustaciones léxicas provenientes de esa lengua, del dialecto calabrés y de neologismos creados en consonancia con esas lenguas o con el español rioplatense.

Pero ese recurso –quizá deba llamárselo necesidad–, que Raschella explotó luego con mayor profusión y organicidad en sus novelas, es sólo una de las múltiples formas de enrarecimiento a las que el poeta somete la lengua en que se despliega su escritura desde su primer libro publicado. La aparición de arcaísmos provenientes de un español aún en ciernes (que el propio autor admite haber tomado de autores como Gonzalo de Berceo y otros de aquellos albores de la lengua de Castilla), la alteración de la sintaxis convencional (sobre todo en lo que respecta a los regímenes preposicionales), la inclusión extemporánea de comas entre el sujeto y el verbo, la adjetivación inesperada y muchas veces rabiosamente contrastante y, sobre todo, un fuerte uso de la elipsis y del anacoluto son procedimientos tanto o más frecuentes, en este libro y en toda la obra de Raschella, que la aparición de términos en italiano o calabrés.

En todo caso, lo que el poeta se ha propuesto y ciertamente ha conseguido es la creación de un idiolecto propio que, siguiendo a Carlo Emilio Gadda, no condesciende al populismo de registrar mecánicamente la lengua de uso sino que, rescatando de ésta sus ecos más inesperados y exasperados –“los gritos desgarrados de los vendedores ambulantes (los madrigales de Monteverdi y Berio), o los mismísimos tartajeos de los pedigüeños con un brazo cortado y la lengua gangosa”, dice el propio Raschella–, apuesta por un “abandonarse a la intuición, al instante fecundador sobre bases mínimas de procedimientos lingüísticos diversos”, en busca de “la oscura ebullición de un núcleo de posible producción original”.

Estas elocuentes declaraciones tuyas permiten ir más allá de la manida cuestión del peculiar léxico raschelleano –en cualquier caso, ubicado en las antípodas de lo que se conoció en las primeras décadas del siglo xx como *cocoliche*– para poder hacer foco en el sorprendente trabajo de hibridación semántica que el poeta ejerce sobre el verso, cargándolo de tensiones, sorpresas y contrastes, que resultan análogos, en el nivel de la significación, al que producen sus novedosas decisiones léxicas y sintácticas.

En los poemas de Raschella, suelen coexistir –en un mismo plano sintáctico, gracias a la virtud igualadora del horizonte sintagmático del verso– elementos que pertenecen a esferas ideológicas, semánticas o anecdóticas muy distantes entre sí: un episodio de la vida cotidiana puede enlazarse con una cita proveniente de la literatura, el cine, la música o la pintura; una reflexión de carácter político o filosófico es zurcida inesperadamente con un recuerdo convocado por una memoria atávica; una escena de infancia se hilvana de pronto con un hecho histórico; la ciudad, con el campo; la niñez, con la muerte; el amor, con la *realpolitik*; lo abstracto, con lo concreto. Tal vez no sea del todo inadecuado recordar aquí la íntima relación

que Raschella ha mantenido siempre con el cine y pensar que ésta no sólo se pone en evidencia en su obra poética a través de referencias más o menos obvias a directores, películas e incluso fotogramas concretos de algunos filmes, sino también por medio de un ejercicio análogo al montaje, una sintaxis para el verso que el autor tomaría prestada de las prácticas de edición a las que son sometidas las imágenes filmicas.

La pasmosa eficacia de todas estas facturas de Raschella –en el sentido de que, en la mayoría de los casos, logran *producir poesía*– se debe a la convicción que el autor imprime a cada una de sus decisiones, otorgándoles un aire de inexorable realidad que parece surgir de una suerte de *presente mítico* en el que logra ubicar su voz. Una colocación que mucho le debe, y de manera confesa, a la perspectiva de Cesare Pavese al respecto. Porque, así como en muchas de sus opciones ideológicas Raschella se ubica explícitamente próximo a Pier Paolo Pasolini y en más de una formulación estética comulga con el hermetismo conducente de Eugenio Montale, en el modo de orientar su sensibilidad e, incluso, de motorizar una memoria poéticamente activa, es el autor de *Lavorare stanca* quien suele guiar sus pasos.

Como Pavese, Raschella parece suponer que, si bien el hombre es un animal político sujeto al devenir histórico, el pensamiento mítico le permite escapar de la pesadilla de la Historia para resolver, o al menos atenuar simbólicamente, la violencia de sus iniquidades. Y que es la niñez el territorio en que ese pensamiento brota y fructifica. No se trata, por cierto, o al menos no siempre, del mito colectivo proveniente de una memoria atávica ni de una suerte de pensamiento prelógico, de una primitiva y supuestamente ingenua cosmovisión religiosa del mundo, sino de la construcción individual que cada sujeto elabora precozmente en la infancia y a la que el poeta regresa para recuperar, al menos, dos cosas: un modo de pensarse a sí mismo y a su entorno, y una manera de articular ese pensamiento que

sea capaz de evadirse, siquiera transitoriamente, de la linealidad del tiempo histórico y de las significaciones unívocas.

Ese *pensar/decir* que es la palabra poética encuentra, en la economía verbal de reverberancias míticas de Raschella, ese otro tiempo de los estoicos del que habla Gilles Deleuze en su *Lógica del sentido*: un tiempo inmóvil, aporístico, cuya hipotética detención permitiría al lenguaje desvelar, en un presente fluctuante y fluido, las sucesivas capas de significado que los mitos personales del poeta han elaborado. Fugado momentáneamente de la Historia y de su propia temporalidad biológica, el poeta no se aliena de ellas sino que, por el contrario, esgrime aproximaciones progresivas a una forma provisoria pero necesaria de la verdad; respuestas que no dejan de ser políticas y, al mismo tiempo, autobiográficas. Intuiciones que, con las libertades que ofrece la ahistoricidad del mito, le permiten convertir el pasado arqueológico en tradición rediviva, el saber de los ancestros en un revitalizado “núcleo primitivo de importancia ética y rítmica”, según palabras de Pavese que el propio Raschella se encargó de destacar a la hora de escribir sobre el autor piamontés.

Desde esta perspectiva, esa elaborada hibridación del lenguaje poético de Raschella a la que se hizo antes referencia, esa guerra de *affetti* verbales que abarca todos los planos –desde la heterogeneidad fonética y lingüística hasta los contrastes de ritmo, imágenes y sentidos–, resulta íntimamente solidaria con este impulso mítico. Porque esa voluntad de religar el pasado con el presente, lo público con lo privado, el niño con el hombre, el individuo con la familia y la sociedad, el amor con la guerra, la vida con la muerte, de la cual esta poesía hace profesión, encuentra en la versatilidad del mito su mejor vehículo imaginario y en esa escritura mestiza y polifacética su instrumento más idóneo.

Pocas veces se verifica, como en la poesía de Raschella, tanta fidelidad entre intenciones y resultados, entre los pos-

tulados de un programa y la escritura que de ellos deriva. No es relevante que la poética de Raschella haya sido formulada –como suele ocurrir, según nos recuerda Antonio Tabucchi– a posteriori de su obra. Porque, en su caso, es evidente que el movimiento de su búsqueda poética se ha alimentado fehacientemente de ciertas experiencias biográficas cruciales y de ciertas reflexiones y decisiones que dichas experiencias han suscitado en él.

Los cuatro libros incluidos en este volumen ponen en acto, de modos diversos pero estrechamente vinculados, este magnífico teatro lírico cargado de preocupaciones políticas, estéticas, ideológicas, existenciales e íntimamente biográficas. Un conjunto de escenas enhebradas por una voz que, como se dijo ya aquí en más de una ocasión, no se dedica a *mentar* sino a *reificar*, a volver casi tangible para el lector lo inefable de una derrota y de un exilio. Modalidades de una pérdida que es, al mismo tiempo, la experimentada históricamente por sus antepasados pero también, en el sentido amplio y divergente que es capaz de conferirle la voz mítica elegida por Raschella, la que ensombrece la existencia de toda criatura humana.

Si se intentara encontrar un decurso argumental de la epopeya a la vez familiar y universal que el conjunto de esta obra construye con admirable rigor formal y conmovedora belleza, podría decirse que, más que al desplazamiento de personas, ideas y objetos desde un lugar hacia otro (desde Calabria hacia Buenos Aires), de uno a otro libro se asiste a los diversos movimientos intelectuales y emocionales del poeta vinculados con esos núcleos anecdóticos que han marcado su propia vida. Desde la crispación inicial, anunciada ya en el título, de *Malditos los gallos* y prolongada radicalmente en los elocuentes *Poemas del exterminio*, hasta la delicada y melancólica consolación, a través de un amor otoñal, de *La casa encontrada*, preanunciada en la casi ascética medida de *Tímida hierba de agosto*.

En *Malditos los gallos*, se produce el movimiento expansivo y espiralado de la desesperación; el gesto obstinado y recurrente de la rabia. Es, también, el movimiento de puesta en escena de todas las *personas del drama* y de todos los materiales sonoros y semánticos que la obra futura retomará, renovándolos o concertándolos nuevamente, como admite el poeta en el epígrafe de Monteverdi que abre la segunda parte de *La casa encontrada*. Consta de seis extensos poemas, subdivididos en poemas menores, y cuyos títulos atenúan o confirman, alternativamente, el tono crispado y oscuro de la imprecación que da nombre al conjunto: “Poema de la familia”, “Poema de la rebelión”, “Poema de la piedad”, “Poema de la servidumbre”, “Poema de la muerte” y “Poema diario”. Si los cinco primeros formulan poéticamente los problemas, el último, en su apaisada y verborrágica construcción que obliga a un giro de 90 grados, es una admirable y retrospectiva arte poética que intenta dar respuesta a esos interrogantes abiertos en los poemas precedentes; y, también, a las cuestiones que el fracaso de la modernidad ha planteado a la poesía del siglo xx.

Desde esa formidable diástole del primer libro, la obra poética de Raschella va replegándose lentamente hacia la reconcentrada y sabia sístole de *La casa encontrada*.

En los tres largos e implacables *Poemas del exterminio* –también conformados por unidades poéticas menores, rasgo que Raschella mantendrá en todos sus libros–, ganan la escena la violencia política en la Argentina de los años sesenta y setenta, que culminó trágicamente para toda una generación. Una suerte de indagación crítica de esa violencia y de sus razones, alcanzada por la sombra ineludible del Holocausto, asume a veces un carácter dialógico, con largos fragmentos entrecuillados a manera de discursos directos, pero sin perder nunca la unidad de un “cancionero”, como afirmó el poeta Raúl Gustavo Aguirre en una carta dirigida al autor. Un tono elegíaco y de

resonancias bíblicas alcanza en estos poemas una altura y una gravedad sencillamente abrumadoras.

Tímida hierba de agosto comienza el magnífico y refinado repliegue de esa expansión verbal, llena de fulguraciones y contrastes, de los dos primeros libros. Y afirma, también, una voz que se va queriendo más y más autobiográfica, a través de cuatro extensos poemas, conformados como siempre por unidades menores –separadas en este caso por espacios en blanco– y precedidos por brevísimos poemas en bastardilla. Intensamente lírico, el libro repasa la vida del poeta desde la niñez hasta el presente de la escritura. La rabia y el estupor de los libros anteriores comienzan a ser desplazados por la piedad –una palabra cuyas connotaciones religiosas Raschella desde luego no ignora, pero que en su caso parece circunscribirse a un significado laico–, para terminar con un epílogo inesperadamente utópico.

Si no culminación –¿cómo hablar de ello ante una obra aún felizmente en curso?–, al menos cierre de este volumen, *La casa encontrada* agudiza, a través de dos extensos poemas integrados por un total de setenta poemas más breves, la intención autobiográfica, la revisión, a través de destellos y fragmentos, de una vida signada por el exilio familiar, la experiencia del fracaso de los ideales revolucionarios, la violencia y la muerte. La totalidad del libro aparece recorrida por un delicado sentimiento amoroso, de tono contenido y por momentos agridulce, pero capaz de insinuar una esperanza que, en el final, se resuelve hermosamente en estos tres versos que confirman el título: “La casa encontrada,/ ya no palabra,/ más allá de amor y muerte”.

Como Morton Feldman, que fue sastre antes de dedicarse a producir una de las obras musicales más singulares del siglo xx, Roberto Raschella, que fue hijo de un sastre, reivindica el carácter artesanal, manual, de su oficio. Más que declamarlo, lo realiza en la propia obra, en el cuidado con que zurce o hilvana

una palabra con otra hasta llegar al verso, creando en su lector la impresión de que el poema es el resultado de una laboriosa faena que se va gestando ante sus ojos.

Obra de fuertes resonancias épicas y dramáticas, en su afán de aproximarse al sesgo a una realidad múltiple, opaca e inabarcable, en su conciencia de la inviabilidad de encarnar en la voz la unidad indivisible y perdurable de una primera persona, la poesía de Raschella no renuncia jamás a la posibilidad de la lírica, a la necesidad de cantar. Aunque se trate, como lo confirman paradójica e irónicamente sus frecuentes referencias a la ópera italiana, de un canto discontinuo, asordado y balluciente.

Tal vez lo que en esta poesía impar podría asimilarse al canto sea precisamente lo que ha quedado de él después de Auschwitz: una elevación de la voz que, incapaz de alcanzar y sostener la *recóndita armonía*, se dedica a evocarla en una suerte de empecinado *sprechgesang*. Como quien sabe que hemos perdido “algunos sagrados días, algunos días de juventud”, pero aún nos queda el sueño de “un futuro inexacto”.

MALDITOS LOS GALLOS
(1979)

Poema de la familia

I

La calle. Árbol de filos. Negro paraguas.
Gravitado por la madre parca
y un silencio de suicidas y de velos,
el escalpor cerrado, el hondo tifo,
jamás voces ni esmeralda.
El perro y el aire mueren –la baba de piedad alumbra
el patio– y cimbran por las aguas compadecedoras,
en los cálattros.
La pala descende. Estoy partido.
Escapo al manto materno, al ojo maligno
del ocaso, al repentino cruce de los hierros:
enero me revela, enero me enferma.
Pero es siempre paredro lo fatal.
He pasado. No se hincan por mí.
Junto a la hendija cenicienta, y aquel caballo
saltando sobre el techo, me transpasan,
me hacen miedo. El sol calca las espaldas suspendidas
en restos de piedras, de espejismos, de narradas
palomas azulejas: ninguna forma de amor.
Pacen mordiendo medidas de sueño y vicio
los muchachos agudos, los rostros pascuales,

las sombras tempranas. Llevan espinas, llevan
 dientes de cordero. Embestidos, entran y navegan:
 la ciudad es una espuma de muerte, una terrenal sandalia
 que los potentes míseros enciman a la lengua
 parda de las capillas.
 El caldero se quiebra, se pierde.
 Y San Francisco camina en los sueños;
 la fogata fuera de los muros
 y la luz, te niegan. A otras vísceras cae el cofre
 de los hondos polvos. Deshechos de adolescencia,
 las fiebres humedecen los ijares.
 El callejón roza olor de hierbas
 en el telar infausto.
 Ciego, como un extravío amado, el día,
 anillo, ruina que desmenuza el monasterio.
 Calor todavía de avisperos
 y de pasos niños. Baten las sábanas, tapan
 campesinos a la espera de muerte. Un trueno de maderas
 endulza los peplos de las viejas. Nacen, nacen
 los hijos vulnerados y eternos.
 No hables con temblor sólo de ti.
 El pasado son las urnas
 colmadas y lentas. El tiempo corre en los lechos. Las puras
 vísperas tienen el pie de hilo, de piedra, de muerte.
 El valle se mueve, hay polvo en los cándidos cimientos.

La landa es el espejo. Rumor de espejo, mar.
 Huye, huye, hacia el hermoso y triste origen,
 por los tajos blancos. Vete, hacia el copero mudo,
 la turbia olla, el grano machacado.

II

Vete hacia el mar.
 Y las cartas vienen. Los hombres se elevan
 en el fuego. Claridad de tejas altas, rojo desnudo
 abajo. El vientre cerrado sube y grita sobre los muertos
 irreales.

Se golpean los ojos. Salen palabras corales,
 a las tiendas, a las cantinas. Viajeros de mapa,
 manos posadas, asunción.
 Algún mal habrá, tras olivos amargos.
 Busco el sentido impiadoso y campesino, la coraza
 blanda, el estiércol. Las respuestas están sobre las mesas.
 Jadeos, ilusiones.
 Toldos bajos ocultan la piedra y la nave.
 Frutos oprimidos del Jónico, ensimismados peces
 casi sin ojos, papeles de sangre.
 Las mosquitas urden la estancia, los panes
 laminados. Rige una perla. Es cruel y marina
 la aventura. Lo que al mar va, es lejanía.
 [Máscaras. La falda afuera. Una lengua de yeso.
 Los zapatos celestes]

Mis espaldas crecen y cabalgan la niñez vacía.
 La harina sume al pez y la muerte asimétrica
 besa a la roca alobada de hombres.
 Lidos negros pálidos rojos. Mediodía de distintos mundos.
 Frutecen los limones, constantes.
 Anchos muchachos se extienden tristes,
 en el pueblo triste. Ternura, desaparecida.
 Boca de tumultos. Desuellan el horrible puerto.
 Cristo se sienta, los restos de Cristo apaleado.
 Carpinteros sordos
 cubren las máquinas.

[Arrojen, arrojen el pez ciego el pez de infinidad,
muerto y vivo, el largo pez enfurecido]
No en este jardín
cayó el rayo
cayó el árbol
se perdió la libertad
una noche nochemala.
El mundo yacía horas sucias. Sobre los párpados,
una enjuta daga. Estaba ya en la conciencia,
lo inhabitado, las destrucciones, las mesas volcadas de muerte.
Y fuimos hasta las ramas, hasta
el piafo de las surgentes y los desechos
de primeras especies. Bruscas, caducas mandolinas.
Acertijo de arcilla, carne tamizada, vivida
por el azul, postrado,
por el azul, puñal.
Jisti, jisti na vota.
Alcanzamos el seco pozo, tumbados con lo que se despuebla,
toro, grupa del Jónico. Y mis pies rodearon
el exhausto mar, el dulce golpe de suaves venas.

III

Era bogador de arenas.
Te encontré echada, verdeabierta, acecho
que se rompió como una queja blanca.
No este jardín. No germinaba el esqueleto,
en el suelo febrilmente frío, bajo mis restos
de blandas glicinas que desaparecen. Éramos,
compañeros de nadie. Las palabras no gozaban.
Nuestras manos crecían la malía de deslumbradas cuestas.
No, no sabes todavía. Era ausencia el bajel de conventos

voladores y mezcladas naves. Subir al árbol,
formar un valle infame donde la pértiga muere,
en oscuras voces todavía agrarias.
[y un hombre, un bastón curvos te amenazan]
Iamunindi. Inmaduros, odiando.

Fábula del ható. Huso luminoso. Epitafio de aceite.
Sonrisa de paja. Malla de iguales y antiguas quietudes;
y el haba que reluce por el hambre de mayo.
Casa desventurada y negra.
Dura ciudad. La mujer renga se quedó en el pueblo.
Iamunindi.

Dinastía de cítricos costeros. Tierra bailarina
de algodón y madera. Bandada, sin aire.
Iamunindi: sólo el cielo no parte.

Y un hombre
se me revuelve por las calles. Delirio de conocer,
y no ser conocido. Feroz, en las colinas, vendimia helada.
Austral espiga. Marcha con el fémur, marcha con la tibia.
Polifemo por dos ojos. Madrigal borracho. Gris luz sarracena.
Horda de cachorros ante los padres transparentes.
Lleno de rojo, y envuelto, y rojo. Con las cabras
del alma, negra alma. Trepaba buscando
la flor sudada, los palacios
de mármoles sin ojos. La mujer, en navajas.
Pasión de ella, pasión de ti.
El vino, el alba gregoriana, el cuerpo hambriento,
el iris que no se quiebra, la tos desolando muros,
nos llevan, todo sueño matinal.
Y corren sobre los agujeros negros.
Las mujeres eran azules. Las mujeres son negras.

Poesía, vienes de lo negro,
Los nudos se aceleran. Cedo ante el pasado.
Cada cosa es,
fija imagen. Aplasto la entraña,
de nácar, de asco. Desciendes.
Si debes enlutarte,
enluta.
No mueras.
No vuelvas.

IV

A la aguja nocturna. A la úvula del aire.
Las tijeras escamaban tejidos de frío y de anunciación.
Se volvían rojos y amargos los ojos
de jaspe. Azuleaba la casa.
Como a un esposorio ajeno la toga iba,
hacia la ventana pura. Tierna carroña el sol
en el pecho desconocido. Luz,
de una seda rebelde. Madera estrangulada.
Madera perfecta. La pasión, matinaba.
Frente de lisuras, tormenta maxilar, espolón
de noches. Sacas de fuego salobre.
El aire se ponía quebradizo y pobre.
El aire coagulaba la piel de camello. La aguja,
se sepultaba bajo el hombre.
Y las fuentes devenían hoyuelos, mientras el geranio
de grácil caos empujaba un éxtasis pueril.
Bajábamos con los artesanos muertos y
amanecidos. Hormas de cuernos,
rabia. Maldito el gallo, maldito el canto.
Bestias, los febreros.

Los acampados se deslizaban de miedo, de abismo.
Garra de ansiedad, soplo en el bátrato.
Vaso de cuero apenas gastado.
Anochada cabeza. Buey esquíleo.
Risa de siete naranjas. Búho insatisfecho.
Y comíamos uvas, sin melancolía ni belleza.
[Todo lo que no se fue,
todo lo que no se es, ya. Tropeles de chillidos.
Se miran dos mares por lo alto degollados.
La mandria surge solitaria.
Lucértola quemada,
lumaca funeral,
peregrinas, de nosotros.
Sal en las costillas brutales. Revientan
las castañas de muerte saturada.
Restos cavados, vuelos heridos traman
las siestas con el corazón agrio: son la corteza de una gran
pedrería, hedor de gallinas disparadas.
Quema la extendida cadera,
y una esclavitud en el pensamiento levanta
las viñas. No hay madre tierra,
ambiguos son todos los cuerpos.
Y no tiene un sentido sudar aquel calvario.
De sangre retirada,
de manchas entre violas. De
velocidad sutil, incierta]
Dios mío, lo horrible.
Iré al cementerio de crines despegadas,
aparecerá, una total blancura,
un silencio de mugidas tumbas.

Y fuera del tiempo, hay fiesta.
 Ellos buscan sus cadáveres, ese tiempo.
 La mujer en clausura
 baja a los blancos patios.
 Los espantajos no quieren levantarse, y se levantan.
 En la brisa, en la líquida quietud,
 un texto eterno el orden de la luz,
 el grado de tristeza sobre la pestada sangre.
 ¿Por qué ocultaste hoy el temor al lamento?
 Bulto de fabulosa Límina, bulto pleno
 de un hombre solo. El hueso regresa al borboteo perdido.
 Necesito la claridad de la sinovia estéril,
 sus infinitas variaciones, el arcano
 de bisabuelos, que ya no tienen nombres.
 Y rueda el sonido, la sanguina lenta.
 Los coloquios mudos, las caricias de mente.
 Atados, atados. Mi espejo carnal,
 una desnuda paz de abandono.
 El naranjo es hondo, la alegría ha muerto.
 Ángeles arruinados se acuestan y arrastran
 a siglos malados, a un rubio cafarnaum de pasiones,
 a una ceguera violenta. El riacho corre,
 el común telar está deshecho, yemas de ocaso
 amenazante. Regular, asidua, entre ruinas,
 la exhalación de las madres. Sentir frío, ser cubierto.
 La duda que empieza y es silencio.
 [Nos reconocemos. Ni siquiera entiendes la extrañeza
 –¿pero no es así más extraño?–:
 el pez nuevo y claro de la feria ignota. En los hornos,
 junto al espíritu de las semillas]
 Resplandecían las mañanas caprinas,

los ópalos de silbidos en las campañas.
 La malva no envejece sobre los muros,
 sobre los pálidos oráculos. El espectro se hunde por el
catarrato.

Un mismo silencio, de desesperados; el círculo se interrumpe.
 Las plantas despilfarran vida:
 suelo de octubre es, madre. Tus gufos llegan
 a la ciudad destruida. Persiguen trópicos marinos y carnados.
 Hilan tejidos secretos y un hastiado escribir,
 resurrecciones, lejanas. [Sonaba el gloria en el harmonio,
 y voces de campesinos oscurecidos, piedras lanzadas que
 ensordecen de odio. Después granaba la tarde, la plaza,
 los hombres, y saturados olivares desangraban]
 Roen graves.
 Descubrimos la verdad, la nada
 de siempre por siempre. Apenas he vivido las leyendas.
 Y alguien confinado recoge la obstinada pobreza.
 Meditar no es hacer.

Hay un trigo batido, y un ocre,
 y la niebla que cierra. La consangre.
 Piénsanos, madre, hasta el alba final.