

Araldo Calveyra (Mansilla, 1929) es hoy uno de los pocos a quienes –en un mundo que expulsa la crocantez de la experiencia y el brillo del acontecimiento– puede considerarse un poeta de tiempo completo. Quien no lo conozca y se enfrente a su capacidad de respuesta a cada vacilación del momento, tal vez sospeche en él alguna forma de la impostación. Pero Araldo está realmente en la cresta de cada ola, con su tablita precaria de surfista entrerriano, dispuesto a remontarla o a revolcarse en el barro de las cosas. Y es precisamente cuando él sucumbe allí que se produce el milagro de verlo emerger victorioso, enhebrando palabras como muletas contra la renguera que el mundo impone.

Extremadamente cauteloso ante la inasibilidad de lo que va siendo y se despliega, elude lo explícito con la estrategia del tero: celebra algo sobre lo que no le han preguntado y calla tercamente sobre la supuesta evidencia, como si aquello que verdaderamente importa fuese una fruta sin carozo que se puede exprimir pero nunca morder. Él habla, como Lichtenberg, de un cuchillo sin mango que carece de hoja, quiere entrar en la jaula evitando que los pájaros se pongan a cantar.

Por eso la conversación es su casa y la entrevista periodística, su intemperie. Desamparado ante la interpelación directa, sinceramente ignorante de ese convidado de piedra que es el futuro lector de la entrevista, Araldo habla con su interlocutor incluyéndolo en su ceremonia de amables denegaciones, de complicidades elusivas, de silencios de redonda cargados de acordes perfectos. Uno se hace amigo de Araldo conversando, casi fatalmente. Él habla de sus perplejidades de pájaro de altura como si el otro lo acompañara en el vuelo. Y uno, ícaro en pantuflas de plomo, se descubre de pronto aleteando con él como si realmente supiese de qué se trata.

Hace más de diez años que disfruto el privilegio de su conversación de amigo y, en esa década llena de descubrimientos, he intentado en vano entrevistarlo unas cuatro o cinco veces. La charla que sigue tuvo lugar en un bar cercano al departamento que ocupa junto a su compañera, Monique, cada vez que visita Buenos Aires. En la estridencia del microcentro porteño, una tarde de sábado del último diciembre, Araldo volvió a sortear con delicadeza el ruido de lo obvio para ofrecer el eco de esa canción que él escucha y alcanza a entonar maravillosamente en sus libros: *Cartas para que la alegría* (1959), *Iguana iguana* (1987), *El hombre del Luxemburgo* (1997), *La cama de Aurelia* (1999), *Si la Argentina fuera una novela* (2000), *Diario del fumigador de guardia* (2003), *El origen de la luz* (2004), *Maizal del gregoriano* (2005) y, entre otros, *Diario de Eleusis* (2006)\*.

G. S.

\* Adriana Hidalgo Editora acaba de publicar en un solo volumen su *Poesía reunida*.



Foto: Daniel Caldirola

–¿Qué papel juega el olvido en la escritura, en tu posibilidad de escribir poesía?

–Creo que es muy importante, al menos para mí. Yo tiendo a percibir el olvido como un lugar vacío, como un espacio y un tiempo vacío. Y me parece que ese lugar vacío da como una libertad. Ese espacio vacante, ese hiato que se ha creado es lo que permite tal vez ciertos poemas, la resurgencia de algunas palabras en función poética, capaces de funcionar en relación con el poema. Es como una cosa que ha sido chupada, como un charco que ya no está más, que ha sido reabsorbido por la tierra, desde abajo.

–De modo que el olvido estaría funcionando allí como...

–...algo liberador...

–...claro, pero más que como un charco estaría funcionando como la ausencia de un charco...

–Sí, sí, pero estuvo, ¿eh? No es que no haya estado ahí. Aunque es cierto, claro, ya no está.

–No está, pero lo interesante es que se ha retirado dejando una marca, una huella, una muesca.

–Ah, sí. Es linda esa idea.

–¿Y qué calidad tiene esa huella que es capaz de suscitar la palabra del poema? ¿Algo que evoca el peso, la consistencia de una experiencia o de la memoria de una experiencia? ¿Un cuerpo, una palabra, una emoción?

–Todo eso, creo. Todas las cosas en las que andamos nosotros tienen que ver con eso. Casi todos los materiales que tocamos poéticamente hablando tienen que ver con eso, incluso en nuestros sueños.

–¿Vida vivida, soñada, recordada y finalmente convertida en rastro de olvido?

–Sí, eso es.

–Y, en ese olvido, hay una capacidad liberadora de la palabra poética. ¿De qué modo se da esa liberación?

–Son cosas que alguna vez supimos y que dejamos de saber. Quizás tiene que ver con una expresión de Valéry que dice: “Cultura olvidada pero influyente”. Por ahí anda la cosa, pero tal vez nosotros podríamos encontrarle un sesgo más poético, ¿no?

–Sí, suena como la frase de un ministro de poesía.

–¿Viste? Nosotros podríamos mejorarla un poco, ¿eh?

–Pero tomemos de la frase lo que tiene de eficaz: aquello que se olvida sigue no obstante volviendo por sus fueros, ¿verdad?

–Ah, sí. Porque ahí donde estuvo el charco está la huella de la que vos hablás. No es una huella visible, algo que el ojo pueda apreciar. Pero algo en nosotros la distingue sin dudar y sospecho que esa capacidad de reconocer esa huella es lo que libera el poema, lo que le abre paso en nosotros. Porque si viésemos aún el charco o lo recordáramos con precisión de fotografía ocurriría todo lo contrario de la poesía, seríamos escritores de un cierto tipo de realismo socialista, dando cuenta en detalle del charco real. Y por otro lado, incurrimos en el olvido porque queremos, también. Para poder avanzar. Avanzar, avanzar... Avanzar con el olvido y por medio de él.

–¿Tenés presentes ciertos olvidos, experiencias de desmemoria que hayan posibilitado tu escritura?

–No, creo que no podría precisar qué olvidos dieron pie a cuáles poemas. Tal vez tampoco quiera saberlo, ¿no? Sé, sí, que lo que ha ido siendo dejado de lado han sido los detalles o, mejor dicho, lo anecdótico de ciertas experiencias.

–¿Y qué es lo que aparece cuando retrocede o se esfuma lo anecdótico?

–Ah, no sé... Tal vez sea... voy a decirlo impunemente aunque sé que es una gran palabra: el ser, que llega y que aflora. Yo no debo decir eso, yo no convivo con esa palabra. No hablo mucho de esa palabra ni pienso mucho en el ser. Pero yo trabajo para el ser... como todos. Somos peones del ser.

–¿Peones del ser? ¿Y la poesía en ese caso qué sería? ¿La evidencia de la plusvalía?

–Probablemente... sí... Qué cosa, ¿no? Es el problema de meterse con esas palabras tan grandilocuentes y difíciles. Somos peones del ser, sí, ¿por qué no? Pero me atreví a usar esa palabra porque estás vos del otro lado de la mesa.

–Me hago cargo. Puedo soportar la cárcel en tu nombre.

–Ah, pero en ese caso yo voy con vos, ¿eh? Yo comparto el castigo, entonces, así podemos seguir con la conversación.

–Bien. Seamos ambos prisioneros del ser. Tenemos que esperar que la experiencia se retire gracias al olvido, a la mella que hace el tiempo. Y lo que reaparece, lo que resiste porfiadamente es el ser. Uno se repliega intimidado ante la presencia de esa palabra. ¿La poesía sería el rodeo que uno hace en el lenguaje para aproximarse con cautela a ese concepto?

–Sí, creo que sí. Se impone la cautela, la prudencia. De lo contrario, se cae en otra cosa que no es sin duda la poesía. Mi problema con la poesía francesa, hablando mal y pronto, es justamente ése: la mayor parte de los poetas franceses son filósofos frustrados. A mí no me interesa eso. Pero ése es sólo un paréntesis, no te desvíes de lo que estabas diciendo, por favor.

–La digresión viene al caso. La poesía no debe ser, para vos, la ocupación de un territorio en el que se clavan carteles: acá está el ser, acá el no-ser. Se trataría más bien de caminar entre esos carteles.

–Lo que yo querría, cuando escribo un poema, es *hacer* una cosa, no *hablar* de esa cosa. Hacerla con las manos, hacerla *artesanamente*. No hablar *en torno*, que es lo que hace esa poesía, porque entonces ahí se acabó, se esfumó todo. Yo quisiera llegar a *hacer* un objeto poético. Lo tengo bastante claro en cuanto a quererlo, pero en cuanto a los resultados... la cosa ya no es tan fácil.

–¿Cómo es el proceso de esa artesanía con las palabras? Supongo que es más fácil saber cuándo se fracasa que tener certeza de haber hecho un buen trabajo.

–Absolutamente. El fracaso es siempre evidente, uno descubre rápidamente cuándo, en el proceso, la cosa se desvió hacia un resultado poco feliz.

–¿Cuál es la referencia, el parámetro para descubrir el error?

–Y... a esta altura, creo que las lecturas. Tantas lecturas ayudan mucho. Es lo que decía Eliot, que uno tiene que ser un experto en la autocrítica más rigurosa. Creo que uno llega a saber bastante de eso con los años. No tenemos una prueba del 9, esa que hacíamos en la escuela primaria para revisar si habíamos hecho bien una división complicada, pero no importa, no hace falta. Tenemos la autocrítica, que surge sobre todo de haber leído bien a los otros, y de haberte leído a vos mismo. Yo sé cuándo hay poesía en los otros, cuándo hay poesía en Eliot, por ejemplo, y cuándo no la hay. Cuando algo no anduvo en lo que vos escribiste, allí

vienen los otros a ayudarte. No es una cuestión de intuición, es algo objetivo que se ha adquirido y que uno reconoce casi a primera vista. Uno va armando su propio sistema, que no por singular deja de ser menos válido y objetivo.

–Y esa capacidad de reconocer lo que es desvío, pérdida de consistencia, retórica vacía, ¿te permite evitar escribir de más o aparece a posteriori?

–Creo que a esta altura aparece bastante pronto. Pero eso es reciente, ¿eh? Antes no, seguramente he tenido que tirar a la basura muchos versos y poemas enteros completamente innecesarios. Ahora ya puedo parar en cuanto veo que la cosa no está marchando. Creo que a esta altura esa parte de la cuestión es bastante viable. Por lo menos, comparada con la dificultad que supone empezar a escribir un poema, entrar en situación de escribir un poema o un poemario, un libro.

–¿Qué clase de percepción te permite reconocer que estás en situación de un proyecto de libro?

–Sólo puedo responderte por la negativa: estoy seguro de que eso aparece no como una mera cuestión intuitiva. Vuelvo otra vez a lo de las lecturas que uno ha hecho. Ése es un capital al que uno apela constantemente.

–¿Pero cómo un montón de poemas hasta entonces dispersos empiezan a ser reconocidos como un conjunto capaz de conformar un libro? ¿Les ves un aire de familia, una voluntad verbal o emocional comunes, percibís que apuntan todos en la misma dirección?

–Eso último me parece más posible, en mi caso. Eso me parece mejor: encuentro que todos esos poemas están mirando en la misma dirección.

–¿Reconocés que todos esos poemas obedecen al mismo tipo de olvido?

–Sí, eso también suena bien: puedo reconocer cuándo algunos poemas están aludiendo al mismo hueco, al mismo vacío que dejó una huella imperceptible y al mismo tiempo evidente. Por otro lado, en general se abren caminos que hacen posible la escritura pero una vez que el impulso de esa escritura concluye y el libro, de algún modo, también, esos caminos vuelven a cerrarse. De modo que, si me preguntaras acerca de cuáles fueron esos caminos, no podría responderte sin mentir.



Foto: Daniel Caldirola

**–Voy a insistir: ¿cómo se hace evidente para vos que se abrieron las aguas para cruzar el Mar Rojo? ¿Tu dios te envía alguna señal?**

–Ah, sí, eso sí, hay señales: primero aparece una necesidad. Y luego un cambio de temperatura corporal. Hay algo físicamente distinto que puedo registrar con claridad, una especie de fiebre. O, si preferís, una longitud de onda diferente.

**–Como si el olvido dejara una huella que puede ser captada como una onda antes que como un cuerpo. El poeta sometido al albur de la sintonía y las interferencias.**

–Sí, suena más factible, ¿no? Y me gusta eso de las interferencias... De pronto la emisión se interrumpe o la antena es saturada. Uno publica un libro fallido, pero puedo decir: “Discúlpeme por este libro; he sido interferido”.

**–Pero cuando la señal es buena...**

–Ah, sí, eso es una maravilla. Uno está en la misma longitud de onda que aquello que busca el poema, y se entusiasma. Acaba un poema y *tiene* que pasar al otro casi sin solución de continuidad. Es una fiesta.

**–Hace un rato, hablabas de hacer con las palabras un objeto artesanal. Pero el artesano tiene siempre un modelo previo de lo que va a construir mientras que el poeta no sabe bien qué va a hacer con los materiales que tiene entre manos.**

–Justamente ahí radica lo interesante, en tener algo entre manos y no saber bien qué es, de qué se trata, hacia dónde va. Esto, lejos de ser un problema, es una ventaja. Siempre y cuando se esté dispuesto a esperar, para lo cual es fundamental disponer de tiempo. El poema se hace en

esa espera entre el olvido y la ignorancia. Es un no saber de qué se trata que se cocina lentamente durante un tiempo prolongado.

**–Recién hablábamos de evitar palabras intimidatorias como el ser. Pero en verdad todas las palabras tienden a cristalizarse en significados. ¿Cómo hacerlas resurgir renovadas en el poema?**

–Hay que tratar de cambiarles el signo, claro. Hay muchas palabras que están muy llenas de siglos de significado. Hay que sacarles, sacarles... hay que vaciarlas para volver a llenarlas con los matices que uno intenta imprimirles. Eso, en el mejor de los casos. Es una pretensión alta, ¿no?, pero hay que ser pretensioso, si no no vale la pena ponerse a trabajar.

**–Una escritura que prefiere partir de un olvido –es decir, de ese charco de experiencia que se secó– y que intenta vaciar las palabras de su significado convencional... Pareciera que la poesía se nutre de operaciones negativas.**

–Sí, de operaciones negativas y eminentemente manuales, ¿no? Porque es algo que se hace a mano. Y que trabaja sobre la particularidad, nunca sobre la generalidad. Y con determinadas palabras que buscan concitar, con la mejor de las suertes, algunas veces, algo que pueda considerarse un poema. No poesía, en general, ni sobre el mundo en general, sino un poema que intente concitar algo determinado pero ya borrado por el tiempo y el olvido.

**–¿Cómo es el proceso de manufactura del poema? ¿Escribís literalmente a mano? ¿Solés comenzar por el principio?**

–Escribo siempre a mano, sí. Y finalmente lo paso a mi Macintosh, y es ahí cuando empiezo a tomar más y más distancia de lo escrito. Es casi como una tarea de preimpresión del libro. Un momento de sorpresas, a veces de desazones, también. Pero cuando comienzo a escribir algo siempre es a mano, y lo empiezo por donde sea, cuando algo parece llegar con cierta fuerza. Pero no siempre ese algo acaba siendo el comienzo del poema. No hay reglas para eso, pero suelo sospechar de lo primero que escribo, en el sentido de que casi nunca esas primeras líneas escritas llegan a ser el comienzo mismo del poema. Pueden quedar en el texto, pero casi nunca al inicio. Es como si yo entrara de golpe en el poema en ebullición y me llevara un tiempo darme cuenta, ubicarme dentro de él, y fuese necesario un tiempo de trabajo –un

tiempo durante el cual la materia del poema mismo va decantando– para descubrir en qué lugar del poema estoy. Luego viene un proceso, digamos, de montaje.

**–¿Hay mucho trabajo de montaje en tus libros?**

–Sí, por supuesto, es fundamental ese trabajo, para mí. No sé ya en qué habrá consistido en cada caso, porque después me olvido de cómo fue el proceso, y no suelo guardar registro de las versiones anteriores de cada libro. No sé si en *Cartas para que la alegría* hubo mucho montaje, tal vez allí no. Pero en *El maizal del gregoriano* sí que lo hubo, y muy grande. Montaje y descarte, claro... Como es un libro bastante reciente, todavía conservo una parva de papeles desechados, varias veces más alta que la que quedó finalmente en el libro.

**–¿El montaje está ligado, entonces, a esa tarea de desbastar palabras y frases hasta que el libro quede reducido a un orden y una dimensión de lo más discretos?**

–Sí, sí, hay que sacar, sacar, sacar todo lo que se pueda, siempre.

**–Un montaje supone una cierta idea de orden, de sintaxis. ¿Cómo surge en cada caso ese orden, qué criterios lo rigen?**

–No lo sé bien, sinceramente. Lo que puedo asegurarte es que no es discursivo. El orden es más bien arbitrario, tiene que ver con lo que más me conviene a mí. Se imponen mi voluntad y mi querer, es un modo de ser yo el dueño de la situación. Ser yo el dueño de la empresa, de esa empresa... de ómnibus que da lugar al poema.

**–¿Empresa de ómnibus? ¿Cómo es eso?**

–No lo sé, lo dije porque estaba escuchando esa bocina ahí en la calle... Debe ser un ómnibus que está tocando bocina para que le den paso, ¿no?

**–No, no, creo que es una alarma...**

–Ah, una alarma, qué cosa... En fin, quiero decir que en esa decisión final del montaje está mi querer, aunque no siempre tenga una lógica racional. El comienzo de *El maizal*... sí obedece a una idea de comienzo, ¿no? “Las dos de la mañana...”

**–Casi como si fuera el comienzo de un guión de cine, ¿no?**

–Sí, así es. Pero después de ese comienzo... perdetes... y

en un maizal, nada menos, ¿no? Perdete, Catalina, en ese maizal sin tiempo que fue trabajado en más de cincuenta versiones, y retomado cuarenta años después de la experiencia que le dio lugar, además...

**—¿Cuáles han sido las consecuencias de exponer tu lengua poética a la intemperie de casi medio siglo de vivir en Francia, en el caldo cotidiano de la lengua francesa y muy lejos del español rioplatense?**

—Creo que muy pocas, por no decir ninguna. En todo caso, la lengua francesa ha influido más bien por el lado de la lectura, ¿no? A la hora de pensar ciertas cosas, pero no en el momento de la escritura. Y decididamente no ha influido mucho el vivir rodeado de gente que habla otra lengua. En cuanto a la ausencia de la propia lengua, creo que bastaría volver al comienzo de la charla para entender por qué eso, lejos de ser una dificultad, desde mi perspectiva personal, ha constituido una enorme ayuda. Estoy lejos de los modismos de cada momento y, en cambio, muy en contacto con una especie de lengua arqueológica, que resuena en mí sin ningún forzamiento, que viene a mí sin esfuerzo o, más bien, digamos que he aprendido a convocarla con el hábito de rodearla de mucho, mucho silencio.

**—La escritura comienza cuando algo hace sintonía en vos pero, ¿cómo sabés que ese impulso se ha acabado?**

—Bueno, eso depende de si se trata de un libro que va siendo escrito a través de diferentes textos, como *El hombre del Luxemburgo*, o de un libro conformado por un texto único, como *El maizal*.... En el primer caso, ese impulso no se acaba con el cierre de un texto sino que yo sigo en situación, digamos. Sigo en situación como un actor continúa en situación más allá del final de una escena.

**—Esa idea del poeta como actor no tiene nada que ver con la idea del poeta como fingidor de la que habla Pessoa, ¿verdad? No es una impostura.**

—No, no, en absoluto. Estar en situación significa, en mi caso, que estoy muy consustanciado con lo que escribo, todo lo contrario de la impostura.



Foto: Daniel Caldirola

–Por otro lado, tu búsqueda poética tampoco tiene como objeto la Verdad con mayúsculas.

–No, no, para nada. No es por eso que yo estoy en esto, no. ¿Y vos?

–Tampoco. Pero sí creo que el poema busca a veces recuperar, como también el trabajo del actor, una verdad de la experiencia.

–Sí, sí, en eso estoy de acuerdo. Y creo que en eso mismo estamos ahora, ¿no?

–Al menos lo intentamos... Entonces, ¿el estar en situación es lo que te permite seguir ligado al poema como por un hilo delgado pero resistente?

–Sí. Y es bueno que eso sea así porque me permite mantener un contacto sostenido con la materia del libro hasta que éste se acaba y reconocer, además, que ese momento ha llegado, el momento de escribir el punto final. A veces es la frase misma la que, al aparecer en la página, me señala que ha llegado el momento de cerrar e irse. En el caso de *El hombre del Luxemburgo* fue así. Yo escribí: “¿Deseaba la palabra sujetarse al rigor de un verso?” y supe que el libro había concluido. Que debía irme.

–No aparece mucho la interrogación en tu obra, y sin embargo allí aparece para cerrar el libro, un libro que por otro lado no tiene “versos”. Pensaba en el uso de la pregunta en la obra de Juanele Ortiz. ¿Hay algo de esa humildad, de esa atenuación de la frase propia de Juanele en el final de tu libro?

–Lamentablemente, creo que no. Todo lo contrario. Es casi el gesto de un conquistador que acaba de izar su bandera. No fue intencional, ¿eh?, para nada, pero creo que en mi libro esa pregunta es el gesto de alguien que se siente, al menos inconscientemente, muy satisfecho de haber llegado hasta ahí. Es como si dijese: “Miren de lo que soy capaz”. En medio del texto de un sujeto que se considera de alguna manera vencido, yo aparezco como por detrás haciendo un gesto de vencedor. No me había dado cuenta, ¿eh? Acabo de verlo ahora, en esta charla.

–Volviendo a la idea de los finales, ¿tu único parámetro para saber si el libro se ha acabado es constatar si seguís o no en situación de escritura?

–Sí, generalmente sí. Porque yo sigo en situación hasta que el libro llega a su fin y entonces me voy, me retiro, salgo definitivamente de esa escena. A veces puede suceder que me vaya antes, pero entonces es el propio libro el

que envía sus señales, el que reclama nuevamente mi atención y debo intentar ponerme nuevamente en situación, en la situación de ese libro, claro, que exige una disposición, una temperatura y una atención particulares. Eso suele suceder cuando se trata de un libro compuesto de diferentes textos. En el caso de los libros que yo llamo enterizos, como *El maizal del gregoriano*, suelo mantenerme más regularmente en situación hasta el punto final. Y aquí también interviene todo lo que uno ha aprendido de la lectura de los otros, ¿verdad?

–Por un lado, parecés tener un gran respeto por la inmanencia del poema, como un problema que sólo puede resolverse desde adentro. Y, por otro lado, no es la primera vez en la charla que apelás a la lectura de otros poetas como una referencia importante.

–Sí, es así. Pero no creo que haya contradicción en eso, ¿no? Yo diría que se trata de lo intuitivo (aquello que tenemos que vislumbrar solos en cada poema que vamos balbuceando a tientas) y lo sabido (aquello que proviene de la experiencia de nuestras múltiples lecturas). Es decir, en un punto, lo intuitivo y lo sabido llegan a darse la mano.

–¿Creés que hay lecturas específicas cuyas resonancias puedan percibirse en tu obra? ¿Te vienen a la memoria ciertas lecturas a la hora de escribir o de corregir lo escrito?

–En principio, mientras estoy escribiendo, no leo nada en absoluto. Luego, si tuviese que pensar qué resonancias hay en lo que ya escribí, no sabría cómo hacerlo, no sabría qué decir...

–Dicho de otro modo: si pudieses elegir el lugar de la biblioteca para tus propios libros, ¿junto a qué otros libros los ubicarías?

–Lo digo con total humildad, porque estoy convencido de que es una merma, una pobreza, pero sinceramente no me veo cerca de nadie en particular. Ahora que lo pienso, en un pasado muy, muy remoto tal vez haya estado Kafka... Hace muchísimos años escribí un texto, muy malo sin dudas, que se llamaba “El correo de Amsterdam”. En ese texto inconcluso, se narra la historia de una oficina del correo central de Amsterdam cuyos empleados vuelven por la noche a escribirse cartas unos a otros, y tienen un cierto plazo para responderse. Cada tanto aparece otro “yo” y eso naturalmente da lugar a nuevas cartas. Sin duda allí estaba la presencia de Kafka, ¿no? Pero luego, ya no puedo reconocer, en nada de lo que publiqué o inclu-

so escribí y aún está inédito, la presencia de lecturas evidentes.

–Después de Kafka, vino el olvido...

–Así es, claro, el charco reabsorbido por la tierra nuevamente...

–¿La lectura de los otros no te despierta la necesidad de escribir?

–No... Hace cincuenta o más años, tal vez, pero ya no.

–¿Y qué lees cuando no escribís?

–Poesía, siempre. La novela me cansa. No tengo muy bien los ojos pero, sobre todo, me cansa anímica, intelectualmente. Me parece que le lleva demasiadas páginas a la novela desplegar su metáfora. Creo que es mucho más arriesgado darla en una página como hacemos nosotros.

–El narrador vendría a ser como un corredor de fondo y el poeta como alguien que practica el salto en alto.

–Ah, es exactamente así. Lo voy a guardar, eso. Voy a tomarlo como propio.

–¿Leés en otras lenguas además del español y el francés?

–Leo en español y en francés, sobre todo; y un poco en inglés, pero mi inglés no es muy bueno, aunque ahora mismo estoy trabajando para mejorarlo. De la poesía francesa, me interesan pocos poetas contemporáneos, como ya te dije. En nuestra lengua, en cambio, encuentro cosas excelentes. Poetas jóvenes de aquí y de otros países, muy buenos. O a veces no tan jóvenes pero poco conocidos y realmente buenos. No siempre, claro, pero de vez en cuando aparecen perlas.

–¿Qué es lo que le pedís a un poema como para considerarlo bueno?

–La metáfora, ¿no? Que abra y cierre como un relámpago. Y que en ese breve lapso diga, contenga todo el mundo. Si ocurre eso, es un buen poema. Y eso sólo es posible cuando ha habido todo un trabajo de espera, de estar abierto a lo que ocurre, y luego una tarea muy paciente para llevar eso al papel. Porque, no me digas, eso sólo ocurre cuando te encuentras con el... (bueno, con esa palabra que ya mencionamos al principio y no queremos repetir para no abusar, ¿no?), y luego encontraste la manera de dejar constancia de ese encuentro. No veo que haya nada superior a eso, ¿no? No lo veo.

–¿En qué momento, en tu propia experiencia de escritura, descubriste que ese impulso no va a ser tan breve como para alumbrar un poema de una o dos páginas y va a dar pie a todo un libro?

–Creo que eso se deja ver por el entusiasmo que a uno lo asiste, ¿no? De todos modos es evidente que, cuanto más se extiende el impulso de escritura en torno a un mismo material, éste más se debilita. Estoy seguro de que otro, provisto de mejores herramientas que las mías, habría podido zanjar la cuestión de *El maizal del gregoriano* en unas treinta páginas, por ejemplo. A mí no se me dio así, pero otro podría hacerlo.

–Michaux decía que el poema es un ímpetu que no puede durar mucho.

–Y así es, nomás. Cuando se lo hace durar, empieza a correrse el riesgo de caer en la prosa, en la rebarba, en lo sobrecargado. Ahora bien, ¿qué decir de Dante, entonces, no? Tal vez él ha hecho allí otra cosa, y sin embargo... es algo inolvidable... inolvidable.

–Desde esa perspectiva, ¿habría que considerar la *Divina Comedia* como algo diferente de la poesía?

–Tal vez, tal vez. O pensarla más bien como una visión, como una máquina para ver el pasado y el futuro al mismo tiempo. Gente como Dante fue sin dudas alcanzada por una iluminación. Son como la Sibila de Delfos, ¿no? Ese libro es como una piedra que, de pronto, empieza a dar luz, una luz fosforescente... casi una luz...

–...¿mala?

–Ah, sí... qué bueno... una luz mala... Me gusta mucho eso... Mirá adónde hemos llegado, ¿eh?

–Al campo, pareciera.

–Sí, sí... y ahí están todavía esos charcos resecos... quién sabe de qué olvidos, ¿no?