

ROBERTO ECHAVARREN:

“La poesía siempre parte de cero”

Quien llega al país después de larga ausencia comienza enseguida a preguntar sobre ese tiempo que se ha perdido, busca vestigios del período ciego con el fin de reconstruir los hechos, y a veces encuentra a alguien que cubrió la ausencia del recién llegado, ese irrecuperable *hubiese sido*. Fue al deambular por la Rambla, los shoppings, los parques, los basurales y los cantegriles de Montevideo que me encontré con Roberto Echavarren. Hace cinco años yo, Roberto, dejaba Uruguay por un tiempo. Al mismo tiempo, Roberto se establecía en esta ciudad y en Buenos Aires, alternativamente. Su caso parece confirmar el mito del oriental como *buen retornador*. Aunque él decidió asumir una vida de doble residencia, doble presencia y doble ausencia: “¿Por qué iba a conformarme sólo con esta ciudad, si tengo la Metrópolis tan cerca? Sencillamente voy y vengo con Tommy, mi pequinés”.

Nació en Montevideo, ciudad en la que debutó como poeta con *El mar detrás del nombre* (Premio Editorial Alfa 1967). Su vida ha estado pautada por diferentes formas de ausencia: Alemania, Gran Bretaña y Estados Unidos (Nueva York), Buenos Aires y Córdoba (Argentina) y Montevideo han sido sus casas durante más de veinte años. Sus temas de estudio, como docente de la Universidad de Nueva York, han sido la literatura y la estética; sus temas de trabajo, la poesía, la novela, el ensayo y el cine. Estudió obras de narradores: Felisberto Hernández y Manuel Puig, entre otros. También estudió la evolución del *estilo* como clave del estado actual de la cultura en su libro *Arte andrógino: estilo*

versus moda en un siglo corto. La antología que elaboró en 1996 junto a José Kozer y Jacobo Sefamí, *Medusario*, agrupó principalmente obra de poetas nuevos de América Latina: casi quinientas páginas de poesía. En su prólogo, Echavarren destaca la importancia de una revaloración del arte Barroco. En el mismo volumen Néstor Perlongher y Tamara Kameszain señalan y describen no solamente el fluir de una corriente más de poesía, sino más bien el perfil de un nuevo momento estético que yo no dudaría en señalar como anti-autoritario y que recibe el nombre de *Neobarroco* (con su variante del *Neobarroso* rioplatense para Perlongher). El Neobarroco tiene como punto de partida la obra de José Lezama Lima; algunos por ahí señalan como actual figura central viva de esta tendencia al propio Echavarren.

La novela *AVE ROC* es una especie de diario equívoco, bizarro y desafiante, con marco de *road movie* en perspectiva latina, bajo la forma de una matizada, apócrifa y en definitiva poética biografía de Jim Morrison. Está escrita entre Montevideo y Buenos Aires. *Universal ilógico* (Mickey Mickeranno, Buenos Aires) recoge poemas recientes.

No obstante su activa busca de una poética coherente y a la vez móvil, Echavarren rechaza todo rótulo para su propia acción escritural, se ríe todo lo que puede del juego de vivir y crear y se declara abocado al sencillo oficio de *aprender*, en esta que es para él una nueva etapa de vida: la etapa de recuperar y ser recuperado por su propia tierra natal.

1. Todo comienza con pez espada, chivito, güisqui, abundantes risas y una camarera simpática. Música de fondo: pseudo-tropical, insistente.

¿De qué manera se produce en ti esta convivencia del estudioso, el académico, y el poeta? ¿Acaso conviven en paz estos distintos filos o pliegues de tu vida? ¿Escribir poesía es, pese a toda la carga teórica que tú has frecuentado y frecuentas, un partir de cero?

Para mí la poesía siempre parte de cero. Cuando escribo poesía no me interesa seguir una línea ni mantener una continuidad dentro de mi obra, sino más bien ver lo que me sale en ese momento, y me sale de distintas maneras. Puede haber un poema que yo escribí con mescalina o un poema como el que se publica hoy aquí, *El expreso entre el sueño y la vigilia*, que escribí despertándome en la noche, encendiendo la luz, escribiendo un par de versos, apagando la luz y volviendo a dormirme y a despertarme y a escribir muchas veces. Y eso para mí fue un experimento nuevo, completamente, y no sabía de antemano qué línea de poesía era eso, porque ni siquiera la definía tanto como poesía sino más bien como una escritura que me surgía en esa secuencia o en esa circunstancia. Para mí la poesía surge de cero. Pero a la vez pienso que hay otras maneras de considerar la poesía, que tienen que ver más bien con el collage y la experiencia visionaria de textos ajenos. Eso me pasó sobre todo cuando escribía poesía en inglés, porque en ese caso buscaba una especial complejidad en el inglés, porque el mío me salía bastante chato. Entonces me interesaba no balbucear, sino encontrar en los discursos críticos, en las revistas especializadas de música, sobre todo las inglesas, giros, frases y momentos en que la prosa de la reseña se volvía una experiencia visionaria que tenía que ver con los estilos y con la presentación en el escenario, de la figura y de la imagen. Me parece que la tradición del *collage*, el descubrimiento del montaje textual es también completamente legítimo en la poesía; también es un partir de cero, lo que pasa es que es un cero diferente (*sonrisa*): no es estar al acecho de los propios idiolectos en un momento separado, digamos, no planeado, sino, que puede ser

también la... el proceso, o la... o el reciclaje de... de... de frases o de expresiones, que estén ahí a disposición. Como por ejemplo, digo, otra cosa que se ha intentado es la poesía de los *graffitis*, ¿no?, de recopilar y de montar discursos a partir de expresiones callejeras. En cuanto a partir de cero, recuerdo que el novelista argentino Juan José Saer dice que la novela que le interesa se da cuando el autor puede ponerse a la intemperie, pero la cuestión es que la intemperie no es nunca *extratextual* estrictamente, y tampoco es una intemperie que promueve una escritura estricta y absolutamente original, porque, digo, la intertextualidad, tanto en poesía como en novela es algo que está siempre en juego. Por lo tanto estar a la intemperie o partir de cero no quiere decir partir de una escritura primordial en función de algo que nunca fue escrito en sentido absoluto.

¿Y esta contemporaneidad del estudioso, el poeta, el novelista, cómo se viene dando en tu vida cotidiana, en tu tiempo? ¿Abrir una puerta cierra la otra o tu labor en los distintos campos es simultánea?

Bueno, por ejemplo, cuando yo estaba en la Universidad de Nueva York y publicaba crítica literaria académica –por ponerle una etiqueta, ya que uno hace lo que puede y trata de ser espontáneo y creativo-, digamos que cuando escribí el grueso de mi crítica lo hice sobre novela o narrativa. En todo el período en que yo escribía poesía, escribía crítica de ficción. Esto fue hasta que escribí *AVE ROC*, de hecho. Hasta principios de los noventa, cuando comienzo a escribir crítica de poesía: el prólogo de *Transplatinos*, una serie de artículos sobre Sor Juana, los seminarios que di sobre Góngora, tengo un embrión de crítica sobre Ashbery, cuando lo traduje. También sobre otros poetas latinoamericanos como José Kozer o Perlongher o Marosa di Giorgio. En esta época yo comenzaba a escribir narrativa. Allí se ve una disyunción, quizá porque yo tenía miedo de que esta escritura quedara paralizada por mi actividad crítica. Otros autores, como Eduardo Milán, se ve que escriben crítica y poesía al mismo tiempo. En mi caso hay una disyunción y una inversión. Por otro lado, me parece bastante saludable olvidarse de toda la crítica. Cuando escribo novela o poesía no estoy haciendo crítica. Creo que lo más precioso es poder olvidarse de los otros géneros y abocarse al camino que se está transitando. Uno no quiere

que haya contaminaciones, porque, digamos, uno no puede hacer la novela de un teórico literario, ni puede hacer la poesía de un ensayista, parece que son cosas que tienen órbitas legitimadas y lo importante es no destruirlas...

Tu novela, AVE ROC, no parece inscribirse en una línea narrativa identificable en Uruguay.

Es cierto que hay un registro dominante de la novela histórica, hay la novela histórica de Tomás de Mattos pero también otro tipo de novela histórica que escribe Amir Hamed, por ejemplo. *AVE ROC* es una especie de biografía novelada. Puede ser que tenga que ver con registros que antes no eran frecuentados, a causa de una virtual censura colectiva... Creo que si mi novela trae algo nuevo es porque surge de una tapa de olla que no se había levantado aún, o de un trampero que no habíamos revisado. Y bueno, a partir de eso, en *AVE ROC* me interesaba presentar o vivir una práctica erótica que no tuviera que ver directamente con la heterosexualidad y el matrimonio. Me interesaba revisar los rasgos de estos estilos o comportamientos alternativos. Ellos se asocian al arte. El arte se manifiesta en textos, en estilos de vida, en modos de vestir, estilos de imagen, estilos de música. Esto es lo que he querido explorar tanto en mi narrativa como en mis ensayos de *Arte andrógino*. En este último libro contrasto la noción de estilo con la noción de moda. Es un procedimiento didáctico, como un precipitado que agrega color a través de un contraste. Esto puede ayudar a recorrer cierto camino, dar cuenta de cosas que vivimos y que nos preocupan. Me llamó la atención que en ciertos artículos sobre el libro, el crítico expresara una cierta preocupación de que yo estuviera preconizando un estilo hegemónico. Las reservas iban por el lado de "¿Qué pasa con las mujeres?" "¿Y el discurso feminista?" Otra reserva era: "¿Qué pasará cuando los anómalos sean preponderantes?" "¿Llegarán a serlo?" Me parece que aquí hay un grado de malentendido, porque mi manera de detectar elementos dudosos en la manifestación del estilo con respecto al género no excluye ni la maternidad ni la fisiología específica femenina ni las luchas históricas que una mujer pueda sostener por sus derechos, su trabajo, sus relaciones, su progenie...

¿No consideras que AVE ROC es una novela contaminada de poesía?

Sí, pero la contaminación de crítica y poesía viene después, o viene a pesar de, como un rebote, casi quizá como un automatismo en parte, pero eso viene después. Lo importante es abrir un campo específico. En el caso de la ficción, por ejemplo, a mí me costó mucho empezar a escribir ficción porque no encontraba el *argumento* que a mí me interesara desarrollar, y tampoco consideraba que yo tuviera el espesor de experiencias, de vivencias como para escribir novela, es decir ese mundo adensado, verosímil, de las interacciones sociales, donde juegan los intereses y donde hay trampas, etc. Eh...yo era más ingenuo, tal vez, y por eso no me atrevía. Quiero decir que primero viene el imperativo, me parece a mí, no de un género, pero sí de un ámbito de posibilidades de escritura, y a mí me parece que la narración es ese ámbito de posibilidades específicas. Y por lo tanto, para mí escribir *AVE ROC* implicaba encontrar un argumento, y no la teoría. La teoría vino por añadidura al tratar un cierto argumento que era esta versión libre de la vida de Jim Morrison donde yo pude introducir muchísimas cosas que me preocupaban y cosas incluso de mi propia experiencia y de mi biografía.

Si te pidieran que delimites tu perfil como escritor... tu género preferido...

Creo que esos géneros o esas maneras, esos enfoques o esos marcos son válidos en cuanto tales, quiero decir, yo escribí poesía, crítica y ficción. Y son campos diferentes. Justamente, lo interesante para mí es que cada campo tenga su poder, su virtualidad específica desarrollada sin que el otro campo lo ahogue o lo tape o se superponga de una manera abusiva. Pero yo soy curioso (*sonrisas*) y me interesa experimentar en campos diferentes, porque uno llega a decir cosas (*risas*) muy diversas en esos campos. Por eso no quiero limitarme a algo específico, de hecho me limité durante treinta años en los que escribí solamente poesía y crítica de ficción.

2. Medianoche. Pedimos otra copa y Echavarren devora un postre especial que se llama *Hielo muerto* o algo por el estilo. Se lo sirven con unas albóndigas de plástico de distintos colores. Música: el último de *Shakira*.

¿Cómo ves hoy tu primer libro, El mar detrás del nombre?

(Risas). Lo veo con simpatía y es un libro del cual no me avergüenzo, que sigue teniendo su vida, su palpitación propia. Creo que hay un desfase de tono entre ese libro y el segundo mío, *La planicie mojada*, no en vano median diecisiete años entre los dos libros.

¿Cómo es ese desfase?

La planicie mojada es una poesía menos previsible, escrita con un mayor automatismo y de algún modo mayor riesgo. Y sobre todo creo que también intervinieron las drogas, mi experiencia con las drogas.

¿Esto tiene que ver con el automatismo surrealista?

No, con las drogas.

Pensaba en la escritura automática de Breton...

No, no, eh... es más bien como una inspiración melódica o de *riff* de rock, como una inspiración que no tiene en cuenta una forma previa y tampoco hace concesiones al lector. ¿Has visto que aquí en Uruguay se practica una poesía coloquial, que tiene en cuenta a un cierto lector tipo, y está preocupada por ser accesible a ese lector? Es decir, hay un cálculo previo. El modelo más notorio y triste me parece el de Benedetti. Allí todo está dado de antemano. Es decir,

cuando lees un poema de este autor ya sabés a quién está dirigido, y ese lector, esa especie de *identikit* del lector, ya lo tenés entre los ojos desde la primera línea. Lo que yo *no quise* con *La planicie mojada*, pero tampoco antes, fue tener *identikit* del lector, lo que implica que *no tenés identikit de ti mismo* en cierto modo, pero no es que deliberadamente sea una poesía hermética u oscura, sino que es una poesía que brota sin preocuparse demasiado por si esos efectos poéticos van a ser fácilmente absorbidos, o si son efectos poéticos en un sentido canónico siquiera...

¿Y qué pasa entre estos dos libros? ¿Influencias? ¿Experiencias?

El primero fue un libro adolescente. Luego vienen las lecturas de Pound, Wallace Stevens, John Ashbery. También hay una cierta influencia del surrealismo. Y luego Lezama Lima, sin duda. Y entonces, es una poesía más bien de las sorpresas, que viene de ciertas situaciones que pueden estar o no inducidas por la droga, pero que implican cierto tránsito de voces imprevisto e incalculado...

¿Crees que los lectores podrían colocarte en el estante de los escritores eróticos?

Me parece que mi poesía es bastante visual, que tiene que ver con imágenes que no son sólo metáforas, sino que son a veces intentos de captar y de describir experiencias sensoriales muy precisas, antes de entrar al sustrato precisamente metafórico. Por eso Eduardo Milán puede decir que yo escribo con la subjetividad más intensa y la objetividad más rotunda, porque muchas veces lo que yo escribo tiene que ver con el intento de transcribir una experiencia sensorial que puede ser o no un encuentro erótico, o una experiencia de enclave atmosférico o geográfico, y me parece que no entra aún el estrato metafórico, porque me parece que la metáfora supone o implica un sentido, una simbolización. Y mi poesía lo que tiene de más irreductible es un rechazo a la belleza canónica, o a un sentido supuesto por un cierto orden o proceso metafórico. Entonces digamos que mi poesía arriesga el sinsentido siguiendo una obsesión sensorial, como... erótica, como una *persuasión* (si querés llamarla) *fetichista*, que se da ante todo en el campo de lo visual, antes que en

el campo de la simbolización propiamente dicha. Por lo tanto, me parece que mi poesía rescata algo de ese campo sensorial adonde la simbolización no ha llegado a perfilarse, salvo como... en aspectos descriptivos, o sea como descripción de lo perceptivo... propiamente.

En tu vida has tenido diversos exilios, contacto cotidiano con diferentes lenguas. Cuéntame de tu proceso en estos años de vuelta al Uruguay y vuelta al idioma. ¿Hubo vuelta a la infancia, a la adolescencia?

A partir de mi vuelta al Río de la Plata en 1994 lo que experimenté fue un descubrimiento de maneras coloquiales, que son las actuales. En parte volví a la infancia, claro, indudablemente, pero por otro lado me interesó saber cómo hablaba la gente en los bordes de Montevideo, si usaban la palabra manteca, chancleta, chamusquina, en fin, me volví, no un coleccionista -porque uno no es nunca coleccionista de su propio idioma- pero sí un descubridor de nuevos giros, giros que yo no hubiese usado cuando era niño o adolescente... Por otra parte, para mí la seducción de la vida tiene que ver con considerarla en etapas. No me ha pasado a mí el concebir la vida como algo unitario, estar en el mismo sitio hablando el mismo idioma. Estar ahora en Uruguay y Argentina es para mí una etapa, una etapa nueva para mí, porque yo no la había vivido nunca. Creo que es una etapa en la que me ha nutrido el léxico, los giros, las expresiones...

¿Cómo has encontrado esta región, y Uruguay?

En los años 60 teníamos un proyecto utópico. No solamente un proyecto político, o revolucionario. Yo era muy sensible a las innovaciones estilísticas, sobre todo a las que tienen que ver con la música y con las identidades, mejor dicho con la *descomposición de las identidades y el género*, o sea la indistinción nueva entre el hombre y la mujer, o la construcción que ya no era estrictamente masculina o femenina. Cuando volví, en la segunda mitad de los 90, lo que descubrí (no en bruto, porque lo real nunca te informa en bruto aunque a veces avisa de manera tajante con los percances que a uno le suceden) fue la deriva o la consecuencia del gesto utópico

de los 60. Aquel gesto de los 60 era voluntarista y omnipotente. Cierta cambio iba a suceder y ese cambio iba a ser bastante transparente. Pero resulta que en los 90 no se veía la transparencia de los 60, sino que lo que había era un fenómeno vinculado con aquel gesto utópico. El individuo que fue adolescente en los 60, al volver se siente como *El príncipe feliz* de Wilde: cuando el soberano es puesto en una estatua, recién entonces puede ver cómo vive la gente y apiadarse y deshacerse...Se deshace porque va enviando sus partes a los necesitados: por ejemplo los ojos, que son rubíes, se los regala a una viuda necesitada...Yo no sé lo que yo regalé al Uruguay de los 90, pero sí sé que vine a *aprender cosas*, que son cosas que han resultado en parte duras, como puede ser duro lo real y también dura la muerte... Consecuencias no del todo previstas de todo aquello de los 60.

3. Noche. Mi cuarto de trabajo. Botella de cerveza, yerba. Música: Luis Miguel y también barroca, de a ráfagas. Por otros canales, alarmas de coches (cui-cui cui-cui pi-pa pi-pa lalalailó), el gimnasio de aeróbica, el predicador de cierto Ministerio religioso, demasiados coches que zumban.

Háblame de tu escritura y de su relación con el barroco.

Hay una forma de escribir que se aboca al *consenso*. Yo he elegido apostar a una escritura que se aboca al *disenso*. Cuando empecé a escribir poesía, rechazaba un texto demasiado transparente, coloquial, que en cierto modo subestimaba al interlocutor, una poesía que estaba vinculada a una estrategia política que necesitaba de un consenso social en relación a los procedimientos de una revolución o de un cambio, como también a la permanencia de instituciones que habían sido aceptadas por esa masa, esa mayoría soberana... Yo buscaba más bien un texto que tuviese que ver con lo incomunicable o que se comunica con cierta chispa, y por lo tanto no tiene que amoldarse, se vuelve algo solitario, entre amigos. Para mí lo que resulta más interesante es el logro de un ritmo especial o del

desarrollo de un periplo de imágenes o un juego, que puede ser muy libre, con los vocablos. Por lo tanto es necesario hacerse cargo de las poéticas que han sido formuladas hasta ese momento. Para mí el barroco es lo que toca los escritos de Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, o de otros teóricos o sistematizadores o clasificadores de animales sintácticos y lógicos, precedidos por poéticas italianas a partir del Renacimiento. Creo que este es un puente de reflexión: por ejemplo establecer relaciones entre textos y poéticas, saltar de los poemas de Góngora a la poética de Gracián, o de los poemas de Marino a la poética de Tesauro, y de ahí centrarse en los problemas, las cuestiones que estaban en juego en esa práctica bifurcada, tanto teórica como poética. Esa es mi conexión con el barroco. Creo que estamos en una caja de resonancias, un ping pong en el cual Góngora y Gracián deben jugar. Hay un desarrollo del pensamiento poético español: si ponemos como punto de partida a San Juan de la Cruz, en cuyo texto aparece el balbuceo y el no sé qué, si seguimos con la agudeza del ingenio al oximoron y la paradoja, llegamos a Góngora y sus oposiciones binarias. A esto agregamos la síntesis filosófica de Kant, que marca la culminación de la crítica que, desde una escritura y una teoría poéticas, desmantela la metafísica y la teología, campos de una lógica extrapolada, como la de la filosofía escolástica. Es el momento del *Sturm und Drang*, que produce obras como las de Hölderlin y Novalis y una síntesis crítica como la kantiana. A través de las décadas he estado al acecho de nuevas escrituras abocadas al disenso y no al consenso. Fui descubriendo a Gerardo Deniz en México, al final de los 60, a Rodolfo Hinostroza y su libro "Contranatura", 1970; a partir de los 70 Mirko Lauer, luego Zurita al final de la década. Uno va encontrando puntos de rebote o de tangencia. A los concretistas brasileros los conocí de adolescente, los leía en la biblioteca del agregado cultural de Brasil. Como mi abuela era brasilerá, siempre tuve facilidad para el portugués. Pero a mí no me interesaba hacer poesía concreta. Nunca busqué meterme en una escuela. Creo que un libro como *Medusario* no es una antología, una demarcación de línea: es el intento de mostrar una serie de lecturas de autores latinoamericanos.

¿Cómo es que la poesía latinoamericana pasa por esa aniquilación del lenguaje hacia la cual apunta el concretismo –y que en nuestro

medio emprende Clemente Padín ya en los 60- a un nuevo remontar en la sintaxis y de una reivindicación del poema que significa Galaxias de Haroldo de Campos?

La poética de Mallarmé fue una de las bases reconocidas por Los concretistas. Sin embargo, Mallarmé se define a sí mismo como *syntaxier*, constructor de sintaxis, mientras los concretistas pretendían dejar de lado la sintaxis en poesía. Esto se lo dije a Haroldo hace años, en un encuentro que tuvimos en Austin. A él no le agradó mucho la cuestión que yo planteaba. Dos o tres años después aparecieron las *Galaxias (1983)*, libro en el que Haroldo vuelve a la sintaxis y reivindica una poética en términos de procedimientos sintácticos, como el *oximoron* y *la paradoja*. Luego publica *O sequestro do Barroco na Formacao da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos (1989)*, donde deja claro su interés y su confluencia con el barroco...

¿Y el neobarroco latinoamericano? ¿Y el neobarroso?

Te decía que el barroco es el mejor momento de la tradición poética en nuestro idioma, por eso es un punto insoslayable para poder seguir escribiendo en el páramo del coloquialismo. El sitio del barroco es un sitio de exigencia. A la pululación que se da a partir de los 70, se le puede poner el rótulo de *neobarroco*, nombre que fue acuñado por Haroldo de Campos en 1955, luego usado por Severo Sarduy en los 70. Néstor Perlongher, con un giro humorístico, transforma el *neobarroco* en *neobarroso*, como para ponerle una etiqueta, él que tanto combatió las etiquetas. Aquí encontramos un deslizamiento en el sentido. Eduardo Espina se afirma a sí mismo como poeta *barrococó*. Yo no tengo por qué aceptar una etiqueta o la otra para referirme a una constelación de poetas o libros que a mi entender son lo más interesante de los últimos años. En el prólogo de *Medusario* (insisto en que es una *muestra, no una antología*) trato de describir rasgos de esta poesía nueva: cierto interés en la complejidad sintáctica, en el desconcierto que puede causar en el lector; la falta de un sentido del *fin* del poema (aquí pongo como ejemplo las *Soledades* de Góngora); la confrontación a algo que en el siglo XVIII se llamaba *lo sublime* a partir del falso Longino; el tocar el

límite de lo soportable; el conflicto de facultades (Kant); el dolor provechoso; el *frisson du nouveau* (Baudelaire); el sacudimiento de lo que nos aterra (Poe); la experiencia que nos sacude porque nos confronta con un esperpento de la muerte: ya sea en el naufragio kantiano, el descenso al Maelstrom de Poe, el esperpento de Valle-Inclán. Hay una relación entre Tirano banderas y la escritura de Lezama Lima. Estos son algunas claves detrás de esta explosión poética a partir de los 70.

¿Qué pasa con el yo poético, con la subjetividad, y qué pasa con la herencia romántica en América Latina?

En el yo poético empieza un juego de desplazamientos, hay un movimiento de los pronombres, una *transpronominación* que desmonta el yo poético. El yo poético es una herencia de los románticos y todavía sostiene la obra de Neruda, por ejemplo. Pero la transpronominación corresponde a un proceso de *desmantelamiento del sujeto* en poesía.

¿Esta afirmación se vincula a tu estudio de los roles y a tus planteos en torno al estilo personal?

Todo esto coincide con el desmantelamiento de la identidad, con la des-identificación, ya sea una identidad natural apoyada en funciones biológicas o una identidad cultural que se considere inamovible, como la de lo *masculino* y lo *femenino*. Allí también habría una pulverización de esas categorías en función de una idea móvil, estratégica y táctica, de guerrilla, de guerra de estilos...

*Entrevista: Roberto Mascaró
Fotografías: Federico Rubio*

Roberto Echavarren

El expreso entre el sueño y la vigilia

I

Sea la paz el primer poema
la primer ramificación de tilos contra el aire cálido
y claro del amanecer.

El resto, algodones embebidos en tinta,
auguran cosas que no están.

Aquí nada se mueve salvo las primeras luces
y los ruidos enmudecidos son el fondo discreto
de las discretas expectativas.

"Sígueme," dijo uno, "hacia el mingitorio,
y luego, en vez de orinar, nos tiraremos a la piscina
para respirar mejor. Soy osado."

Se me adelanta

y el agua lo lleva a un costado del río
transparente, mientras otros,
cada cual frente a una rama o un tronco,
se ejercitan, bajo los metros del río.

La primer pulsada, la primer banana
desciende por el perfil del río.

"Ven, aquí nos tiramos mejor."

Y la paz, el primer poema,
se transparenta en el agua y la luz.

Aquí estamos entre algodones embebidos en tinta.

El tilo se ramifica contra el aire de plata
y tu fe en el día crece a medida de los resplandores.

Aquí est la paz, mientras un fondo
cambia despacio, la mirada entre sombras
alterna al desplazarse los haces luminosos.

El día est aquí pero recién empieza
con el bandeo de los neumáticos sobre el macadam mojado.

Un perro duerme y respira con un jadeo suave.

A las primeras luces

tus sentidos frescos no se han esponjado.

El aire indeciso está embebido en luz.

El soplo al socaire apenas me despierta.

Después otro trecho de sueño.

Los cobayos protegen este principio de día
y los muertos, en este silencio esponjado,
también están vivos. Nos callamos
para no estrenar sino la paz y la vigilia incierta.
El coche se va y queda un chisporroteo dentro del silencio,
el tic tac es parte de la paz.
Se han calmado la sed y los sufrimientos del cuerpo.
En este pulmón de raciales
la frescura atiende el cuerpo de nadie,
la vigilia de los muertos y el anónimo mamboretá sobre la
ventana
del avión a la hora del desayuno.
Pero ese ladrido que no escucho
es un fondo de sombra que se excava en la penumbra
y ahora los cascos de un caballo llegan lentos, con el
carrito
que recoge desperdicios. El escape de un autobús tintinea
en los vidrios.
No escucho nada en el principio de todo.

Basta beber del embebido algodón
o absorber por las narinas la paz que no comienza.
Antes, cuando buscaba escaquear lo que escribo
y tenerlo en colecciones ante los ojos,
dejaba de escribir por temor a no completarme
y dormía a la madrugada con el sopor del olvido.
Ahora escucho lo que escucho a la hora,
un enturbiado arrebato de grullas en el patio.
Recién ahora venimos a escuchar esto que recién se escucha. No hay otra
falange ni otro dedo que golpetee en el caño
y ya lo que estaba es la paz que se adormila
y la cabeza sobre la funda fresca.
Nadie aquí explica todos los ruidos.
El mezzogiorno está muy lejos.
Se vuelca, sobre las paredes del sueño, la tinta.
Giramos en el cubo por la urdimbre,
ya ahora y sobre esta cinta
se ajustan algunos chirridos y el perro despierta.

II

Tiren el agua, tiren las piedras.
Cada cosa contaba cuanto ella certera decía.
Muchacho ojos de papel, quédate hasta el alba,
corazón de tiza, cuando todos duerman.
Muchacho pechos de miel. No relega la lluvia
y lo que significa. No muere de los secretos de antaño
ni se queda parado en la esquina. Aunque si nos paramos
la lluvia nos empapa. La lluvia,
hongo entre tinieblas, madura
en los prados de antaño. La lluvia hiende
un secreto y lo deja abierto, para aspirarlo.
Muchacho ojos de papel, tu cintura
se derrite en la lluvia. Yo juego
todavía, y se deshacen las trancas.
Esta hora no es de nadie. Los bisontes
van al matadero. Unas hojas y unas gotas
se pegotean. Caen las gotas abotagadas,
sueltas, ahora que para de llover.
Nada me dicen las gotas, pero me sobresaltan
como ladrones en la casa. Dicen:
"Estamos acá dividiendo pistilos."
Y los ladrones llegan después, envueltos
en chasquidos. De ese tenor
se renuevan y sobreflotan pero no estoy acostumbrado
al rasgido en la despensa. Ni al momentáneo cloqueo
que desciende sobre las barcas. Hoy,
esta noche, viene y se entrega
sin que respondamos. Ya llega y se va
y lo recupero en el aire. Pero este aire de cripta
se levanta bajo. Ya no sé cuál es el latido
entre las raíces de las mandrágoras,
ni el óleo de los que esperan hoy como otro día
azul poliuretano, una vivienda
que vacila en un cuarto. Este.
No sé qué habrá pensado la que se moría anoche.
Nadie estuvo allí para oírla o nadie me lo cuenta.
Borracho de café expreso en la vigilia
paso a velocidad de expreso. El aire se encapucha.
Las anguilas retroceden al pecho. Un solo lomo gastado,

la operación ocurre en silencio, sin que nadie se entere. Trece, catorce, veinticuatro horas:

nadie atardece ni entrega su caballo en la plaza donde vivían,

esas zonas cárdenas, semialzadas de la ruta.

En los planos más altos por entonces no llovía, estaban deshabitados. Yo ¿qué hice entonces?

Tuve miedo de no contar el cuento. Pero

todo estaba allí, las caireladas glicinas

y esos troncos más duros que toros

a los cuales subirse para divisar

el semental sano en el potrero vecino.

Todo estaba allí, salvo una maniobra

que aclarase el ingente panorama sombreado de descuido e imprevistos.

El semental, fiel a sus glándulas, lucía funcional,

aunque la distancia lo volvía impasible

y el relincho ensanchaba sus ollares, expectante.

Más cerca un ronquido me desperté del letargo.

Era el perro del vecino, arrollado en su casa de barro.

Tuve que sortear un regateo de agua

y las flores parecidas al estampado de un colchón.

Así dormía o caminaba sin que nadie lo notase, en el aire sosegado.

Así pasaba bajo el colchón. Yo no sé inventar para mí

el manubrio desgonzado que me clave

y sigo, tierra afuera, entre los pastizales

y el ganado, sobrevuelo los bañados.

El panorama a través del vuelo diagonal

irradia una sucesión de arbustos

pero nada permanece salvo la hora

deslizante, perpleja, silenciosa. Guarda un secreto

que no descifro ni hace falta. La hora abre lo que no tiene y ella misma se reserva, se refracta

pero la paciencia no la agota y dura hasta el próximo aguazo.

Sin que nadie se haga cargo, ella sostiene nuestra vigilia y nuestro olvido.

Vamos a encargarnos una vez más del repiqueteo aquí y allá.

Nuestras hermanas se asustan y gritan

pero nosotros nos sacudimos como un perro impaciente.

Sin embargo la hora no conoce la impaciencia, y se
ausculta.
Estos ejemplos rondan el terreno.
No hay otra virtud que atosigue la hora
y tu pedido dura, como si no fuera pedido.
La calenda, la calesita, la rueda de la fortuna
marca un lugar igual para lo necesario
pero la hora calla, y al callar, los ruidos parece que la
cercan,
los escapes, los engranajes, las medidas.
Pero en la latencia de la hora se salvan tus abuelos y las
convocatorias
de otro tiempo que es este y que me escucha.
Desde acá, derechito, me voy directo a los ramales
que me esperan, a la cazuela y el café con leche,
y me peino. Me lleva el sueño largas inspiraciones
y corro sin caparazón por los sembrados
y todo lo destruye. Pero había una mitad aquí.
Fina, la pluma es fina, pero la tinta se emborrona.
Hoy no llevo receta y el alguacil duda.

III

El pañuelo que te gustaba dentro de la ropa,
nosotros, hombres por definición,
pero no por gusto ni comportamiento,
sostenidos por el gran trono del aire
que se derrumba a cada rato,
nosotros, iguales por definición, pero indefinidos,
sostenemos el gran trono del aire
antes de que se derrumbe. El trono depende de que tú
te decidas, o accedas.
Los caballos pasan por la calle vacía.
Es madrugada y me despierto.
Algunos pájaros inician la batucada,
una corona de chiflidos
crespos como hojas.
El gran trono está aquí
pero dentro de la hora que desgrana el chirrido

no hay nadie.

La hora está aquí y después nada,
el insistente abucheo de las palomas
y alas rpidas, repentinas.

Somos otros por definición
y el estado en que nos encontramos
no es ni bueno ni malo.

Hoy me sorprendo de poder respirar aliviado
pero el inquerito de la paloma no me deja dormir.
¿Cómo explicarte? Necesito explicaciones
porque no entiendo salvo el inquerito de la hora.
El aire está aquí y las confianzas del reloj
en la mesa de luz y su talento para continuar en tono
menor.

Una cortina de metal se levanta.
En el baño vacilan las canillas.
Fue ayer u hoy que alguien vino enamorado
entre los torbellinos esporádicos del vuelo de las palomas
en el pozo de luz.

El inquerito sonaba dentro de mí
como el tecleo obligatorio de una máquina:
"Hoy es temprano pero mañana es tarde o nunca.
O mañana es temprano pero hoy es tarde."
La bocina aguda es un guión,
otra pausa asediada de vidrios rotos.
Aquí se abre un compás de espera
y el avance menudea. Ni perfecta ni permanente, la duna
deshace su perfil,
otros motores interfieren
y la vida va a alguna parte, su tarea
es múltiple y anónima y nos deja varados
en el nuevo frescor. Algo se renueva
y respiramos. El afecto lo sobresee.
Hoy es hoy pero mañana nos engaña
acerca de acuerdos y cercanías. ¿Qué es hoy salvo el buche
inflado

de la paloma y los cascos de los caballos en el macadam?
Hoy es hoy pero mañana es los pasos fugados,
el ardite y el picoteo, ya fósforo fantasmagórico
y el pecho sofocado de la garza contra las sábanas
que aplastó el torso caliente y flaco de una niña.

Esta es la hora en que el telón se escurre
y nos deja aún inertes pero frescos,
el entrecejo del día es la cubierta que se desliza
por la ondulada junta, el impacto de otros coches
recorre la avenida.

El inquerito sigue y tú de lado te abandonas
unos momentos m s antes de que la rueda
te ponga en movimiento.

Hoy surge esto como nada, el empuje garabateado y las
riendas bamboleantes,

pero el zumbido vibra contra las paredes,
la pata de gallina escarba en el piso de greda,
los cajones se apilan unos sobre otros con estrépito.

La hora recoge mi descanso y me levanta
sin dirección, la chalupa
adelanta su nariz, el chapaleo y el olor del agua
se combinan con el café al paso.

En el horizonte del sonido me ensordezco
y vibro con cada motor, mientras los remeros consultan con
el agua.

Yo también consulto y barajo.

