

Roberto Cignoni: sus respuestas y poemas

Entrevista realizada por Rolando Revagliatti

Roberto Cignoni nació el 25 de septiembre de 1953 en Buenos Aires, ciudad en la que reside, la Argentina. Codirigió con Jorge Santiago Perednik la revista “XUL, signo viejo y nuevo”, desde 1990 a 1994. Colaboró de manera permanente, a través de poemas y artículos críticos, con las revistas “tsé-tsé” y “Tokonoma”, y de modo alternativo con las revistas “Maldoror”, “Los Rollos del Mal Muerto”, “Dimensao”, “Graffiti”, “Último Reino”, “El Surmenage de la Muerta” y otras. Fue incluido, por ejemplo, en las antologías “*Nueva poesía argentina durante la dictadura (1976-1983)*”, compilada por J. S. Perednik, 1992; “*La erótica argentina (1600-1990)*”, compilada por Daniel Muxica; “*The XUL Reader (An Anthology of Argentine Poetry, 1980-1996)*”, editada por Roof-Books, New York, Estados Unidos, 1997; “*Triantología de la poesía argentina, brasileña y peruana*” en la revista “Homúnculus”, 2004; “*200 años de poesía argentina*”, compilada por Jorge Monteleone, 2010, así como en los volúmenes “*Poesía visual argentina*”, con selección de Fernando García Delgado, 2006, y “*Rastros de la poesía visual argentina*”, con selección de Claudio Mangifesta, Hilda Paz y Juan Carlos Romero, 2014. Publicó los poemarios “*Margen puro*”, 1982; “*Resplandores*”, 1985; “*28 poemas*”, 1987; “*Nevada y estrella*”, 1992; “*Ceros de la lengua*”, 2001; “*La tempestad*”, 2012.

1 — No siempre residiste en nuestra ciudad.

RC — Durante los treinta y cinco primeros años de mi vida lo hice entre Adrogué y Burzaco, en la zona sur del conurbano. Resido actualmente, junto a mi esposa Lilian Escobar, en el barrio de Monserrat, en el piso alto de la Barraca Vorticista, sede de Vórtice, espacio de Arte Correo y Poesía Visual dirigida por Fernando García Delgado. Estudié durante varios años la carrera de Ciencias Biológicas, en la Ciudad Universitaria. La abandoné cuando me restaban cinco materias de las veintiuna que componían la licenciatura. A partir de allí me entregué totalmente a la poesía.

2 — Sigamos presentándote.

RC — ¿Y qué me aparece apenas lo pienso —“autobiografiarme”— y de inmediato lo escribo? Tal vez, la inconsistencia de un alguien y de una obra a través de ciertas palabras que nunca han obedecido a una formulación íntima, sino, más bien, al juego incalculable del lenguaje reengendrándose a sí mismo, un pensar y un decir encantados por la acción de fuerzas y acontecimientos intemperantes, dichosamente desasidos a la voluntad de ese ser soberano al que solemos flamear (ilusoriamente) como “Yo”.

Insisto. Y vuelvo

Al revisar mi libro de imágenes

Nací mudo.
Las cosas de las que hablo sirven a ilusiones.
El verano, la huelga, dios y la denuncia
no tienen dominio.
Mis discursos de paz estimulan bravatas.
Mis intimaciones dan de comer al burlón.

¿Esparcí en una cabeza el humo de la revolución?
Ha sido apenas una fábula.

¿Describí la pureza del pobre, el amuleto del loco?
Practicaba, al azar, algún juego de sintaxis.

Qué siglo de afonía, y qué pretensiones, al rescate
de una voz, por discutir cuestiones de importancia.

Quiero argumentar mi causa y me estorba un vagido.
Quiero decir obscenamente y una oda al instante se me resuelve.

Esta misma noche pude oír, vivaz como un
remordimiento, a un juglar humanista verter
canciones en una campana de vidrio.

Se dice. Se enmudece. El esfuerzo por sobrevivir
en un poema impracticable.

3 — En la primera época (1980-1985) de “XUL”, en ese “signo viejo y nuevo” (como el verso tomado de un poema de Edgar Bayley) fuiste colaborador, y en la segunda época, entre 1990 y 1994, codirigiste la revista con quien la fundara, Jorge Santiago Perednik (1952-2011). Sos la persona justa para referirte a “XUL”. Y, demás está decirlo, para evocar a tu amigo.

RC — La revista "XUL, signo viejo y nuevo" comenzó a aparecer en 1980. La sentencia "signo viejo y nuevo" intentaba afirmar, desde los inicios, la defensa de la tradición, pero de una tradición que era necesario transformar constantemente a fin de no ahogarla en la sedimentación de sus logros. A pesar de que la revista rechazó en todo momento, como su propio director lo expresa, ser vocero de un grupo, un movimiento o una poética, se la identificó tempranamente, bajo la comodidad y la visión homogeneizadora de alguna crítica, con un "neconcretismo" pleno, en inequívoca referencia al movimiento de Brasil. Esto se debió, en gran medida, a que muchos de los poetas que publicaron en XUL no desestimaron los recursos fónicos y visuales en la estructura textual, hacia un aprovechamiento tanto físico como semántico de las posibilidades de la lengua. Pero junto a textos donde las señales óptica y sonora tallaban insistentemente, muchos poemas observaron apenas una mera raigambre verbal, sin vínculo alguno con la concepción ideogramática. Tal vez, si alguna preocupación común reunió a estos poetas, fue la atención por el lenguaje y la forma, que se extremó

desde la ya citada distribución espacial de los signos y los desarrollos fonéticos, hasta las singulares reinenciones de la sintaxis y el cultivo de un léxico poblado de vocablos y acentos inacostumbrados.

Esta escritura incisiva, nunca abarcable por códigos o criterios establecidos, no cesó de poner en cuestión el orden de lo real. "*Para XUL su compromiso con la realidad pasa por un compromiso con la lengua*" afirmaba, en consonancia, el editorial del número cuatro. La revista propugnó además, en otros espacios, constantes reflexiones acerca de temas teórico-literarios, de la sociedad poética y de la coyuntura social en general, convirtiéndose, a través de una crítica rigurosa y a la vez arriesgada, en una fuente insalvable de polémica y apertura.

Recordemos que las poéticas predominantes en los años 60 y 70 proponían una división teórica entre la forma y el contenido del poema, coherente de algún modo con su visión dual de la realidad: la forma era mal vista, sospechosa, y el contenido "bueno" y "atendible" sólo si coincidía con determinada posición ideológica. En la mayoría de los casos el poema era considerado un vehículo para comunicar mensajes que debían llegar masivamente a los lectores y "concientizarlos" sobre la necesidad de un cambio o revolución social; en otros, se propulsaba intencionalmente como medio para transformar ciertas nociones o ideas acerca de la realidad. Para muchos poetas que comenzaron a publicar a fines de los años 70, la idea de una visión dualística del mundo, con inclinaciones maniqueas, así como la de división forzada entre forma y contenido, con la supuesta misión del poema de convertirse en portador de un mensaje, se volvieron concepciones tan oprimentes como falsas. La complejidad de las propuestas artísticas, que comprometía al lenguaje y a la estructura del poema, no fue sino una respuesta ante una visión simplificada y facilista del mundo. Se repensó el rol del lector: ya no se lo consideró como mero receptor de mensajes y de una verdad emitida por el autor, sino, a través de su lectura y su experiencia del poema, protagonista del mismo. Concomitantemente, quedó limitado el poder del autor, inhibiéndose su autoridad para guiar o cambiar la conciencia de los otros y aun para decidir prepotentemente cuál es la verdad indiscutible del poema.

Para XUL, sin embargo, tampoco se debía alentar esperanza alguna de contar con una clave, con una llave de desciframiento de las obras, alentando de este modo su carácter hermético. Precisamente nada más lejos del hermetismo que las poéticas publicadas en la revista, cuyo propósito no pasaba por fijar significados secretos y ocultarlos, impidiendo así el acceso a cualquiera, sino, al contrario, por hacer posible la significación proponiendo al lector un trabajo con los signos, un trabajo de lectura. Así la tarea de escritura no estuvo concentrada para estos poetas en convertir los poemas en depositarios de un enigma, sino en operar con los signos, con el lenguaje, considerando que los significados no están contenidos en clave dentro de los escritos, ni son instituidos por el autor, sino que deben ser construidos por el lector a partir de los textos y la lengua.

La diversidad y extrañeza de las poéticas a que XUL daba lugar engendró la dificultad para muchos de abarcar y catalogar los poemas (es decir, de imponer alguna argucia englobadora que ocultase la incapacidad de afrontar lo que es variado, complejo, contradictorio). Para ello recurrieron a categorías ya conocidas. Como se dijo al principio, una de las más recurrentes fue la del "neoconcretismo", a la cual se sucedieron otras como como las de "neobarroco", "posmodernismo", o alguna supuesta convergencia con el formalismo ruso o el grupo Tel Quel. Ante todo, se insistió en que la revista era el vehículo de un grupo poético de vanguardia, aun cuando XUL había rechazado para sí, en una editorial, dicho concepto, la posibilidad de que en literatura alguien se halle delante de los demás, guiándolos, o bien que se pueda pensar en una

historia de la poesía que progresa, de modo que las expresiones últimas sean superiores a las precedentes. Así, en XUL, las características distintivas de las vanguardias artísticas faltaron: no hubo manifiestos poéticos, ni nombre en común y ni siquiera hubo un grupo; por el contrario, se rechazó toda idea de identificación colectiva de unos con otros, de cualquier sumisión a un código poético instituido. Una común unidad entre los poetas fue el fomento de las diferencias poéticas, basado en que las escrituras son hechas por individuos diferentes y que el poema no merece estar restringido por límites o clasificaciones.

Transcribo, al fin, unas palabras de mi amigo Jorge Perednik, siempre presente, el que, desde sus inicios, ofreció a la revista un impulso vital y una apertura ineludibles, empujando a través de su propia creación poética y de su lucidez crítica ese lugar donde la maravilla y el entusiasmo creador se abrazaron sin reparos:

"La revista XUL existió para iluminar una zona del escenario que estaba allí pero no se podía ver; fue en este aspecto una LUX, como dice su nombre leído al revés. Publicó una poética que en su momento escandalizaba y que nadie se atrevía a publicar, y a autores desconocidos que poco después serían considerados los protagonistas de su época. Confío en que la voz más interesante y potente en poesía es la que habla operando, cooperando y siendo operada desde, con, para y por el lenguaje. Descubrió a la literatura de su país un universo diferente al usual, esto es, de alguna manera lo inventó. Para encarnar un tiempo y un lugar de la poesía argentina le bastó un recurso simple: fabricar un espacio y, a partir de él, dar lugar a una parte de la poesía que no tenía lugar".

4 — ¿De qué modo los poetas de “XUL” afrontaron en su obra la época del terror, de la represión estatal?

RC — Durante casi diez años hubo en la Argentina un clima opresivo de persecución y de represión imprevisible. Los intelectuales y los artistas eran sospechosos para el régimen por su sola actividad, convirtiéndose de este modo en víctimas potenciales. Es muy difícil imaginar que una persona intelectualmente inquieta, consciente de lo que estaba pasando y sensibilizada por ello, fuera capaz de lograr que ese estado de terror no la afectase y pudiera así trasladarse sin reparos a su actividad, a las obras que engendraba. Los poetas, en el caso que nos concierne, tuvieron necesariamente que reaccionar de algún modo, dar respuestas a esas condiciones, elaborarlas hasta encontrar maneras de emprender su tratamiento sin que su denuncia se hiciera rastreable, expuesta a cualquier tipo de censura o castigo. Encontraron, pues, la posibilidad de reacción en la forma de componer y presentar las obras, aquella en que sintaxis, espacialidades, juegos de palabras y sentidos nunca lineales ni legibles según los códigos en uso se volvían capaces de sugerir una situación tan crítica como amenazante.

Recuerdo, entre otros, el poema "Eurídice ha ido al agora" de Roberto Ferro, el que, a partir de personajes mitológicos y de una trama intervenida por juegos tipográficos y desplazamientos espaciales, muestra cómo la palabra Antígona, a medida que transcurre el texto, sufre la desaparición de varias de sus letras, dejando sólo las dos **n**, esas **nn** que evocan sin más a personas desaparecidas, vaciadas de su estamento individual y social e invariablemente prometidas a una fosa común. Estas **n** se incorporan aun a las palabras **nnada** y **nnadie** y juegan en un apartado con las dos **n** de solución final. La tragedia griega se fusiona sin más a la argentina.

Recuerdo también, entre otros, los poemas de Jorge Lépoire, escritos muchos de ellos de modo oblicuo o en irregulares franjas blancas sobre fondo negro, poemas que parecen alumbrar una esquizolengua tramada de perturbadores neologismos, articulaciones crispadas, espacios vacíos y asociaciones incontinentes de vocablos, números, tipografías cambiantes, mayúsculas que invaden el seno de muchas palabras y signos de puntuación en funciones y posiciones arbitrarias. La pronunciación de esas frases alimenta un jadeo angustiante, una voz a veces trabada y otras arrojada como una corriente furiosa, una suerte de idiolecto irreprimible que se resiste a toda comunicación, al fin, ese estado de la lengua incapaz de incorporarse a la función social, propio del quiebre y la descomposición que sufre un individuo (y la colectividad misma) ante la incidencia de un acontecimiento traumático, encendido por factores violentos y disgregantes.

Otros poemas relacionados con situaciones críticas de la época que vienen hoy a mi memoria son el referido a las Madres de Plaza de Mayo, del mismo Roberto Ferro, el poema "El Malvino" de Nahuel Santana, el poema "Los diez mil ausentes" de Osvaldo Aguirre, etc.

Ésta fue, pues, la estrategia de muchos poetas en la época de la dictadura: escribir sobre lo que no se podía hablar en formas en que no era habitual ni esperable hablar, formas a las que los censores se mostraban incapaces de acceder y por ello de someter a represalias. Como dijo Jorge Perednik, esos poetas caminaron al filo del abismo, realizaron una poesía de los límites porque no podían hacer otra cosa, ni caer en el abismo (morir a manos de la represión) ni aceptar la seguridad de tierra firme, aquello que implicaba renunciar a su gesto íntimo o bien prometerse a cualquier forma de complacencia poética.

5 — “Paralengua, la otra poesía” es a donde te entregaste.

RC — Paralengua fue un espacio concebido originalmente para la expresión de la poesía fonética y visual, pero que progresivamente amplió su actividad a la poesía computacional, por medios electrónicos, por lenguajes matemáticos y de las ciencias naturales, en videopoemas y en lenguaje multimedia. La actividad experimental del grupo (cuyos ensayos y poemas programáticos fueron difundidos en publicaciones de nuestro país, Uruguay, Colombia, Estados Unidos, Brasil, España y Portugal) alcanzó su cima en 1996, con el Primer Congreso de Poesía Experimental de Buenos Aires, realizado en el Centro Cultural Recoleta, con invitados de España, Brasil, Puerto Rico y Uruguay. Se realizaron performances, mesas de debate y una amplia exposición de poesía visual argentina y extranjera. La coordinación de Paralengua la realizamos Carlos Estévez, Fabio Doctorovich y yo. Participaron artistas notables por su entrega y singularidad, a lo que se agrega el rigor estético que supieron asistir a cada una de sus presentaciones. María Lilian Escobar, Ricardo Rojas Ayrala, Alonso Barros Peña, María Chemes, Jorge Perednik, Liliana Lago, Andrea Gagliardi, Roberto Scheines, Gustavo Cazenave, Myrna Le Coeur, el grupo de colegio secundario La Pieza, los actores de teatro de Emeterio Cerro y otros poetas de intervenciones algo más esporádicas sostuvieron durante diez años (1989-1998) la vigencia de Paralengua, otorgándole una luminosa heterogeneidad y una proyección impensada.

Producir una amplitud reconstitutiva de las cosas y los hechos por medios inacostumbrados: ésta fue la labor que nos encomendamos con Paralengua, decididos a asistir la palabra poética fuera de los márgenes del libro y las tentativas lecturas. Nos propusimos trabajar los pliegues de la arquitectura verbal a través de todas las

posibilidades del espacio, la fonética, el humor, la música y las sagas multimedias, enalteciendo las posibilidades orgánicas del lenguaje y proyectando las palabras a esa suerte de sortilegio por el cual se funden las cosas y los seres.

En las décadas del 80 y 90 (y aun en la época actual) la poesía no había emergido en los ámbitos cotidianos más que con lecturas bienintencionadas, aquellas que cargaban con los modos de una interpretación, un vocablo y un silencio cuya naturaleza original era propiamente escrita y acordada al universo de la página. Contra este efecto traslaticio, por el cual las voces y los cuerpos debían corresponder a un carácter alumbrado por otros medios, Paralengua se dispuso a explorar el paisaje de los elementos y los símbolos en el propio plano de su puesta en escena.

Procuró así redescubrir las suertes de la vocalización y de la mecánica respiratoria en los poemas orales, alentar los efectos de posición, de tramado y de forma en los poemas visivos, emprender el humor por los propios arrestos paródicos y juegos tonales del discurso, celebrar los destellos y las alucinaciones reveladoras en los diálogos que ninguna referencia podía alcanzar, conceder, al fin, las líneas diversas y conciliables del espectro poético en los engarces imprevistos entre las distintas artes.

La poesía pudo recuperar sus aires de pantomima, de danza, de iridiscencia desencajada, alejándose de las tribulaciones intelectuales por una dramatización de las emisiones nerviosas y sensitivas del hombre, haciendo aflorar al mismo tiempo un cuerpo signifiante y un pensamiento palpable. La vida no dejó de insistir desde ese lábil y enigmático sitio no tocado por los significados o las formulaciones, y fue en su misma gratuidad que la acción de un sentimiento en escena apareció como infinitamente más expansivo que un sentimiento evocado. Todo se proyectó a desarrollar esa especie de física primigenia que se oculta en el seno del lenguaje, del cual nuestra civilización no ha podido convocar más que su vertiente de divulgación y nutrimento lógico.

Paralengua quiso así servirse del lenguaje de una manera excepcional, restituyéndole sus posibilidades de estremecimiento y encanto; quiso extenderlo y repartirlo activamente en el espacio, tomar sus entonaciones de una manera concreta y absoluta para devolverles el poder de desgarrar y manifestar realmente algo; quiso al fin volverlo contra sus inquietudes utilitarias, contra sus costumbres de criatura acorralada, desencadenándolo para que resonase en la sensibilidad entera a través de sus calidades vibratorias y sus trances energéticos.

Como en toda operación mágica, la palabra se dispuso a ejercer la acción y la acción a arreciar una palabra.

6 — Has coordinado junto a tu esposa, Lilian Escobar, numerosos talleres y cursos desde fines de los 80; entre ellos se cuentan los de poesía general, poesía contemporánea, haiku, haiku experimental, y poesía visual y concreta (por lo que sé, desarrollados en la Casa de Cultura Latinoamericana "La Joaquina" de Adrogué, en centros culturales como el "San Martín" y el "Ricardo Rojas" de la ciudad de Buenos Aires, en el Jardín Japonés, en la Casa de la Poesía, etc.). Me interesaría saber cómo se ha desplegado esta labor docente, cuáles han sido los cauces, las modalidades, los criterios fundamentales que han guiado tu tarea como coordinador.

RC — En los talleres, Rolando, nos propusimos partir de una indigencia común: ninguna escuela, tendencia o teoría debía ser esgrimida para encuadrar los poemas y colocarlos como operación de algún postulado básico. La movilización no hubo de emprenderse desde un dado principio hacia un lugar nominado que actuase como

corolario del mismo, más bien se irradió sin camino elegido, sorprendiéndose en atajos y contramarchas, desviaciones y campos suspensos. Ellos se encargaron de tender y al mismo tiempo poner en duda las proyecciones teóricas que en cada caso pudiesen emerger. Los poemas se ofrecieron así a una inteligencia iletrada, provocadora, capaz de crear a cada paso las leyes de su juego, libre de trazos sustanciales o marcas registradas.

Junto a Lilian, cuya participación resultó invalorable, nos guardamos muy bien de promover algún saber acumulado, de incentivar un tono rector o de ofrecer presupuestos de garantía para alguna plena lectura. En todo caso, nuestra función fue la de realimentar y componer las distintas observaciones, encomendándonos a la combinación productiva entre las diversas líneas, sin elevar o despreciar a priori a ninguna, o, más bien, dejando que cada una alcanzase a revelar, en el mero desplegarse, su potencia o su fragilidad, su jerarquía o su estrechez, sin el aval de agregados o explicaciones ajenas.

Los poemas hubieron de ser contemplados desde perspectivas disímiles: formal, sociológica, histórica, filosófica. Los talleristas se consintieron en cualquier caso protagonistas en el comentario de los mismos. De esta forma pudieron afirmar y desarrollar los caracteres del gusto personal y aprovechar la diversidad de acotaciones y de incidencias que se ponían de manifiesto, mientras se desplegaban ágiles para detectar y abrir cauces a las marcas de su propia escritura. Nuestra tarea, cuando fuimos requeridos, consistió en explayar nociones de versificación, de prosodia, de retórica, en dar acceso a caracteres y problemáticas de tendencias contemporáneas y tradicionales, hasta promover, en alguna reunión, el diálogo con poetas invitados.

Habitualmente se hizo hincapié en que la palabra del comentario o de la crítica se arraiga en un discurso otro, se resuelve siempre ajena a la palabra plenificadora del poema, y que sólo la mismísima lectura anima a la obra, donde leer es negarse a doblar el poema fuera de otra voz que no sea la voz misma de su cuerpo. Sin embargo, consideramos conveniente poner en práctica aquel pensamiento especulativo, transitarlo en su intento de precisión, quedar inmersos en sus argumentaciones y debates, hasta que todos sus resellos y lógicas, incapaces de aprehender desde fuera la vida en aliento del poema, cayesen demolidos por su propia gravedad. Sólo entonces, en tanto lo que se dice acerca de la obra se hubiese mostrado como una empresa de imposible superposición e intercambiable con aquella palabra absoluta, podía flamearse su superación, y entregarse sin puentes analógicos o mediaciones inteligibles a la luz palpable del poema.

De todos los prejuicios que hubo que enfrentar, el autor como dueño del sentido de la obra fue uno de los más arduos. En un mundo "beneficiado" con el derecho de propiedad y asegurado fenoménicamente con la ley de causa y efecto, el yo no se siente sino como depósito originario del pensamiento, al que pretende volcar en la página y empeñar en un tramado precioso de símbolos. Dar cuenta del artificio de esta figura divina, erigida en centro ordenador y soporte ontológico de las imágenes, se constituyó en uno de los motivos a tratar con especial atención, procurando evitar todo discurso patriarcal sobre los poemas, discurso teñido frecuentemente de alusiones a una historia personal, de referencias a la intencionalidad del decir, de justificaciones al desliz voluntario o involuntario de las palabras.

El poema quedó de este modo libre de ser sujeto a una naturaleza extraña a su propio acontecer, y el llamado autor, no comprometido ya efectiva o simbólicamente con él, pudo participar de la reflexión en forma abierta, desinteresada, no constreñido al rol de poseedor y protector de la obra.

En los talleres se intentó funcionar —dura lucha— sin juicios de valor. La existencia de éstos implica la reducción del poema a una medida o patrón que nos coloca de hecho fuera del mismo, tratando de asimilar su red singular a un carácter

consignado. La comparación no es posible donde no amanece la Ley que dirige la atención y homogeniza los textos; la aprobación o la corrección quedan desvariadas allí donde no es contemplado un texto ideal que actúe como modelizador.

Al no esperarse un juicio de valor, los vetetismos o vanidades, los temores o titubeos, eran desalentados rápidamente. Nosotros, como coordinadores, quedábamos exceptuados de cualquier tarea judicial, y el grupo mismo, sin la presión de un veredicto acerca de los textos, podía manifestarse en los canales de una vital fluidez y diversión.

Los talleres nunca estuvieron sujetos a condiciones programáticas rigurosas. El cambio sobre la marcha, debido a las necesidades surgentes de trabajo, a la correspondencia con las inquietudes provisionales de los asistentes, a la satisfacción de ciertas actividades deseadas, se convirtió en una de sus características esenciales. Bajo estas consideraciones, toda propuesta integral de trabajo por parte de los asistentes, y sin la intervención primaria de los coordinadores, fue, desde el vamos, bien recibida. Previa aceptación del grupo, pudo activarse su desarrollo y ser nutrida en su avance, favoreciéndose de esta forma una fuga posible a la monotonía y un despertar a las expectativas latentes.

Intentamos entre todos, al fin y al cabo, una práctica vital: crear y crearnos en la camaradería de la diferencia, en la reflexión nunca enemistada a las fuentes de gracia.

7 — Compilaste, junto a Fernando Gioia, “Romance del vértigo perfecto” de Jacobo Fijman. ¿Qué textos conforman el volumen editado por Descierto en 2012? ¿Qué más incluye? ¿Dibujos de Fijman?...

RC — Los textos que conforman el libro *"Romance del vértigo perfecto"*, de Jacobo Fijman, fueron adquiridos pacientemente por Fernando Gioia, responsable de la editorial "Descierto", durante aproximadamente dos años, a medida que conseguía el dinero para comprarlos a su poseedor —un particular que nunca reveló de dónde procedían los originales ni el modo en que los había adquirido. *"Romance del vértigo perfecto"* incluye poemas datados entre 1957 y 1959, algunos facsimilares de los textos y varios dibujos a carbonilla de Fijman. Muchas de las hojas en los que aparecen los poemas llevan el logos del Ministerio de Asistencia Social y Salud Pública. Su título es arbitrario —corresponde a uno de sus poemas— así como es arbitraria la conjunción de los textos en un volumen que nunca se propuso como tal. Sin embargo, la dicha y el deslumbramiento que provocó el descubrimiento de dichas composiciones nos impulsó a Fernando y a mí a su reunión en el libro que hoy se conoce. Nos concedimos para ello, abiertamente, la licencia de presentarlo como un conjunto singular y hasta ese momento inédito.

Alcancé a escribir en su prólogo:

"Estas composiciones, como otras cada tanto encontradas de Fijman, dejan vislumbrar una cantidad indefinible de poemas, los que tal vez nunca se hallen y se libren a nuestra experiencia. Por ellos se entrevé esa laboriosa constancia decidida a no dejar decaer a lo abierto en su insistente llamar hacia aquí, a su convocatoria en la palabra, como tampoco en su expansivo llamar hacia allá, a la lejanía y a la ausencia que enseñan lo privativo de su ser, nunca conferible ni dominable."

.....

"Poema por poema, con aquellos editados en libros y aquellos otros publicados en revistas, con los regalados a algún amigo y los abandonados en cualquier estante, con aquellos que alguien decidió mostrar y aquellos azarosamente encontrados, y también con los que fueron destruidos y con los que permanecen aún inhallables,

Jacobo Fijman se sostuvo en el canto y la gracia ininterrumpidos. Coincidía, sin saberlo, con la visión de otro gran poeta, J. L. Ortiz, cuando afirmaba que la tarea que más importa es la del éxtasis, la cual resulta estrictamente íntima y se consume en la misma ocurrencia, mientras que otra labor mucho menos relevante la constituye la del archivista, la cual no es más que el ocuparse de que los demás reciban los resultados de aquella primera tarea, el dejar para el mundo la estela o el rastro de ese éxtasis."

.....
"Sus poemas diseminados, muchos tal vez para siempre perdidos, muestran que la labor poética no tiene por fin flamear la magnificencia de un Poeta o enseñar el prodigio de sus producciones, sino que más bien se alienta en mantenerlo permeable y preparado para un escuchar sin reservas y un dejar venir a lo atribuido. En esta constante, profunda atención al suceder y al pronunciarse de la imagen poética se cuida al lenguaje como fuente pura, aquella que ya permite un inicio renovado y un abastecer sin condiciones. Así la palabra no se enrarece en pos de lo dicho, asumiendo a éste como algo definitivo, y se asiste en cambio como un libre emprender en torno a lo inapresable que acontece."

.....
"Hermanar la poeticidad del día que se ofrece, encomendarse al avance de los poemas sin premeditar su destino, dejar que ellos se constituyan en una manera de vivir, no como lo inusual o lo extraordinario de una vida, sino como la afirmación de la propia cotidianeidad atravesada por la maravilla del encuentro, por el celebratorio esplendor de lo sagrado: tal vez fuera simplemente esto lo que Jacobo Fijman no hubiese querido que olvidásemos al recibir, en lo desprevenido de un hallazgo, el fulgor de unas imágenes y su cielo instantáneo."

8 — 1999: Ciclo de Poesía y Prosa Breve “Nicolás Olivari”: allí te descubrí encarnando al “Oráculo”.

RC — El Oráculo lo inició Gustavo Cazenave, vestido con capucha y toga negra, en el Bar “Brown” de Adrogué. Él daba en contestar por escrito, a través de imágenes poéticas y sobre pequeños cuadraditos de papel, las consultas de las personas. Le propuse entonces realizarlo entre los dos, pero de manera oral, en lugares reservados y para un solo consultante, de modo que la soledad y el silencio empeñasen la escucha plena de la palabra y su vacío iluminador. Así lo hicimos y así siguió prodigándose, con eventuales presentaciones ante un público general. Gustavo encarnó a Viento (de negro) y yo a Desierto (de rojo). Casi siempre actuamos conjuntamente, pero en algunas oportunidades, cuando las circunstancias así lo requirieron, lo hicimos de modo individual.

Escribí, hace algún tiempo, estas palabras en torno al Oráculo Poético:

"Viento y Desierto, la escena de dos desenrostrados cuyas voces se cuidan mucho de convertirse en palabra clave o palabra reclamo, a la que sencillamente bastaría invocar para concebir abierta la brecha donde fluyese, por un celo de reflexividad, cierto sentido uno, permitiendo escapar del enigma y su intensificación perpetua.

Desierto y Viento, tan fracturados como fundidos, agentes ellos mismos de la erosión y la calcinación, parecen hermanarse por los restos de un lenguaje otro, a la vez desaparecido y nunca pronunciado, cuya restauración no pudiéramos intentar a menos de reintroducirlos en el mundo o exaltarlos hasta un sobremundo del cual, en su soledad clandestina de ideal, no pueden ser más que la inestable interrupción, la invisible ocultación.

Sus palabras se asisten en esa Ausencia del espíritu que arrecia desde ninguna fuente hacia ningún destino. Palabras que ciertamente no forman sistema, y que, en lo abrupto que encantan, al modo de un nombre propio que a nada designa, se arrojan fuera de toda significación asible, sin que este arrojarse constituya, a su vez, significación alguna, dejando una entreluz corrediza que no ilumina Mundo ni Trasmundo, ni siquiera a aquel extra-sentido cuyo límite ya no se sueña descubierto.

Lo que sus frases tienen de incompleto e insuficiente, obra de decepción o deriva incalculable, es el indicio de que, ni unificables ni consistentes, dejan espaciarse señales con las cuales el pensamiento, al declinar y declinarse, figura el avance furtivo que en el remolino de la fascinación se esparce y se prolonga, siempre dispuesto a dejarse labrar por la razón infatigable y la aparición inaudita, en vez de seguir siendo el habla caída, apartada en la ideología o la creencia, el absurdo sin misterio incapaz de fructificar potencia alguna.

Hay casi siempre la respuesta a la pregunta: la respuesta que cierra la pregunta y que deja en pie el soberano poder de preguntar, pues garantiza la pertinencia de este acto en la confianza de un cumplimiento; hay la respuesta que intensifica la pregunta, la hace durar y no la apacigua, sino que, en contra de ello, le presta un nuevo lustre, la aguza; hay la respuesta interrogativa, que aureola el celo de un preguntar con el vicio de otro interrogante; hay, por último, en la distancia de lo absoluto, la respuesta que es ausencia de respuesta, indebitable desde la interrogación que ha creído producirla, respuesta con la que no sabemos qué hacer y a la que no convendrá, a su vez, interrogación alguna, ya que sólo puede recibirla la amistad que la da.

*Cuando la respuesta es la ausencia de respuesta, la pregunta a su vez se torna ausencia de pregunta, pregunta mortificada, y el lenguaje sencillamente sucede, vuelve a un ahora que nunca ha hablado, ahora de cualquier habla, de los mundos asumidos a su propio emerger. Respuesta que no es ya sino el despedazamiento de lo que nunca ha preexistido (real o idealmente) como conjunto, de lo que tampoco podrá juntarse en alguna presencia de porvenir, respuesta que se sostiene como fuerza del desaparecer; lenguaje que se reabsorbe o arrullo de un infinito fatal, ya que el infinito es el fin de todo decir **conforme**.*

Antes de que aparezca, no es esperada; cuando aparece, deja de ser reconocida: porque no está allí, verdad que ya ha desvirtuado la palabra estar, cumpliéndose mientras no ha comenzado; nunca florecido en sonido.

Lenguaje que no puede trasuntarse sino en el despliegue incoercible del pensamiento, pues desanuda sin atención interrogantes y problemas, certezas y errores, índices e insignias. Lo que sabe, sin relación con la verdad, es que su vigilia no permite despertar ni soñar, que impulsa al pensamiento a prescindir de sí mismo, perseverado hacia un borde donde no cesa de derramarse, en el intercambio incesante del vivir sin vida con el morir sin muerte, allí donde ninguna espera o aquiescencia pone fin a la dilación infinita. Como si la velada nos dejase, leve, pasivamente, arrojados al viento del desierto."

9 — ¿Cómo explicar de qué se trata a aquellos que no tengan representación del paralenguaje?

RC — Generalmente se define al paralenguaje como el conjunto de modos y formas de manifestar que acompañan a las estructuras verbales, y que las remarcan, las desplazan, las inhiben o incluso las contradicen. Dichas cualidades físicas del significante lingüístico, o, de otro modo, esos aspectos no semánticos del lenguaje con

los cuales se transmite el significado expresivo, son observados según varios planos: el oral (tono y volumen de la voz, ritmo, articulaciones, resonancias, intervalos); el escrito (tipografía, distribución espacial de los símbolos, usos de los signos de puntuación, introducción de íconos y de símbolos pertenecientes a lenguajes no verbales) y el corporal (posiciones del cuerpo, movimientos, gestos, caracterizadores vocales como la risa, el llanto, el bostezo, el suspiro, etc.).

Cuando, allá por 1989, pensamos en el nombre Paralengua, no conocíamos el concepto de paralenguaje. A pesar de ello, las formas expresivas estudiadas bajo tal denominación se habrían de convertir, con el tiempo, en el hábitat de los poetas del grupo, en aquellos vectores que no cesaron de estimular su acción.

Sin embargo, Rolando, nos animaban una visión y una práctica absolutamente alejadas de esa idea conferida de paralenguaje, la que aún sostenía, por un lado, la presencia de un mensaje verbal, y por el otro, la forma en que éste se expresaba y que contribuía tan sólo a reforzarlo o a intensificarlo, mientras lo asociaba a una particular emoción (aun, a veces, a atenuarlo o a mostrarlo irónicamente como extraño a sí mismo). Esta visión dualística quedaba recusada por nuestra idea del poema como un macrosigno totalizante, una presencia o matriz funcional sin clivaje alguno, extraña a evidenciar, por una parte, una significación, y por la otra, ciertos modos asociados que tendrían por función ampliar sus posibilidades. Para nosotros el poema no dejaba de constituir (lo que seguimos sosteniendo) una unidad indisociable, un todo significativo que no puede ser sometido a ninguna operación analítica, a una intervención capaz de escindirlo en planos o estados pasibles de ser congelados para su caracterización y estudio.

Un poema es siempre un algo inexplicable e intraducible por otras palabras que no sean las del propio poema, y el supuesto contenido o asunto resulta inseparable de su expresión. No hay pues, escisión alguna entre el qué decir y el cómo decir, o, de otro modo, entre lenguaje y paralenguaje, forma y contenido, mensaje y expresión. El poema se constituye sin más su propio modo de advenir, la manera en que sus signos se asocian; su promisión resulta de las radiaciones de sentido que esa singular configuración abastece. La única forma de acceder a él es abandonarnos enteros al fluir de sus apariciones, penetrar sin amparos en el juego de sus elementos; volvernos, al fin, el poema mismo, sin la distancia que los puentes lógicos y racionales intentan imponer.

Al pensar el nombre Paralengua, Rolando, quisimos, lejos de la idea instaurada de paralenguaje, mostrar la posibilidad de una lengua paralela, no institucionalizada, en aquel momento y aún hoy marginal u ocluida. Una lengua que se ofreciese no sólo a modos inexplorados del lenguaje cotidiano (siempre constreñido por el código de la lengua) sino también a formas, canales y soportes alternativos respecto a aquéllos con que solía insistir la institución poética, condicionada por estructuras aceptadas y legitimadas de aparición, siempre refractaria a aceptar otros medios de incidencia que no fueran los tensados por la costumbre y el registro familiar.

Aquellas palabras que acompañaban al nombre Paralengua (*la ohtra poesía*) intentaban dar cuenta de ello: la otredad con respecto a las poéticas en boga, asumiendo la práctica de la poesía por fuera del libro impreso, no para su invalidación o reemplazo, sino porque el libro impreso conlleva, como todo soporte, sus límites, y por su propia constitución se halla imposibilitado para trabajar con dinámicas vocales, gestuales, videadas, escénicas. La *h* de *la ohtra poesía* alumbraba la otredad en el seno mismo de la palabra otra (la letra que no se pronuncia y que da cuenta de la indecibilidad o misterio último de la creación, aquello que posibilita la diferencia), al tiempo que conforma, desde un principio, el *oh* del asombro y del encuentro que anonada.

10 — ¿Qué suele sucederle al público, en general, cuando se desarrollan las performances? ¿Cuál era o es “el fuerte” de cada uno de los integrantes de Paralengua?

RC — Durante las performances de muchos poetas que participaron del ciclo el público no dejó de sentirse absorbido, vuelto uno con la acción que se llevaba a cabo y que arrobaba desde un juego a veces vibrante y conmovedor y otras tantas ascético y suspensivo. El transporte que las personas habían alcanzado a través de estas performances, extrañándose bajo su sino encantatorio de las tribulaciones y las estrecheces de la vida cotidiana, se revelaba en una dicha franca, contagiosa, sin contención. Esta dicha se hacía manifiesta una vez concluido el espectáculo, y solía conducir a un diálogo abrazante entre hombres y mujeres que en principio no se conocían, pero que habían sido arrojados a una hermandad eventual desde aquel gesto tan enérgico como comunicante.

Éstos son algunos de los performers (y el arte que aún prodigan) a los que debemos agradecer aquella donación:

María Lilian Escobar parte de idiomas o dialectos originales (náhuatl, mapuche, guaraní, guaycurú, quechua), a los cuales combina a veces en una suerte de esperanto indígena, produciendo particulares juegos sintácticos y sonoridades inauditas. Luego realiza una partitura fonética de estas composiciones, con el objeto de activarlas vocalmente sobre un escenario. Allí se promete a una suerte de ceremonia ritual, en la que, a partir de su trabajo fónico, hace intervenir objetos, máscaras, velas, inciensos, vestimentas e instrumentos percusivos. Toda su acción, bañada en un hondo misticismo, se proyecta a disolver las fronteras entre hombre y naturaleza, entre sujeto y objeto, accediendo a esa energía donde la comunión resulta posible.

Los poemas de Carlos Estévez expanden sus marcas materiales hacia un plano decididamente acústico-oral, promoviendo una optimización sensible de los significados, e introduciendo, en las modulaciones vocales infinitamente variadas de los signos y las puntuaciones, ese admirable drama en que la inteligencia se confía a la precisa emisión de un sonido o un ademán. Carlos se revela como uno de los más extraordinarios poetas orales de la Argentina. Ha editado cuatro CD y un libro (transcripción del primero) en el que la escritura de cada poema funciona como partitura para su manifestación vocal.

Ricardo Rojas Ayrala emplea en sus textos, sin propuestas limitantes, las más diversas posibilidades de escritura y tramado, y presenta performances poéticas espectaculares a partir de ellos. El aspecto festivo-lúdico de sus poemas se evidencia en la alternancia de blancos y negros, en la discordante tipografía de las letras o palabras, en la interposición de trazos, figuras y dibujos, en la presencia sugestiva de frisos o guardas verbales, y se transporta a la escena a través de voces, movimientos y gestos a veces carnales y excitados y otras pausados y disimulados de su absurdo, pero siempre magnetizantes y asistidos de un humor extraordinario. Incorpora asimismo en estas acciones objetos sencillos, instrumentos musicales y un habla asistida de modismos gauchescos o giros indigenistas, haciendo palpitar con gozo el decir telúrico, sin lamento alguno por el avance civilizatorio ni reclamo ingente de reivindicación.

Andrea Gagliardi utiliza objetos, muñecos, pequeños elementos fabricados por el hombre o extraídos de la naturaleza, y con ellos monta cierta escena y la dota de una vida intensa, moviendo, articulando, desplazando, superponiendo de diversos modos aquellos objetos, mientras pronuncia un relato o un poema que complementa esas acciones sin describirlas ni explicarlas. Toda la magia reside en la conjunción de

palabra, imagen y movimiento que el espectador debe saber atender y componer en su imaginación.

María Chemes, a partir de elementos mínimos (un cuchillo, una piedra) realiza performances de alta dramaticidad, exigiendo a su cuerpo y a su voz para el transporte de un gesto tan conmovedor como insistente. Introduce frecuentemente en sus vocalizaciones breves momentos de canto lírico, descubriendo las posibilidades de un diálogo singular entre el acto, la palabra hablada, el objeto y la entonación musical.

Myrna Le Coeur (María Alonso) produce dramatizaciones exasperantes mientras dice un texto o un poema (muchas veces clásico) y realiza alguna labor cotidiana que se extrema hasta la crispación o el paroxismo. La convergencia de un texto reconocido y generalmente sacralizado y una acción doméstica embargada por la desesperación resulta sencillamente sobrecogedor.

Fabio Doctorovich trabaja a partir de textos interactivos, donde se inscriben ciertas señales e indicaciones que deben ser promovidas y cumplimentadas por los espectadores. El poema se activa así a partir de la libre interpretación que el público hace de aquellas consignas, desplegándose como una suerte de juego conjunto o teatro colectivo capaz de alcanzar, en su clímax, estados de alucinación y locura.

Entre otros performers notables recuerdo especialmente al grupo de colegio secundario "La Pieza" (Federico y Marisol Misenta, Mariano Pensotti y Gastón Pérsico) en los que música, poema, gestualidad y ciertos elementos como máscaras y atuendos extrañísimos incitaban a una escena tan sugerente como enigmática, no exenta de aliento existencial; y a los extraordinarios actores de Emeterio Cerro: Robertino Di, Baby Pereira Gez y Roberto López, cuya interpretación de ciertos fragmentos pertenecientes a obras teatrales de Emeterio no cesaron de causar conmoción y arrojar al espectador a los umbrales del delirio o el éxtasis.

11 — www.larosaysupeste.blogspot.com.ar se ha llamado el blog que mantuviste durante tres años (2011-2013). ¿De cuáles sos “seguidor”?

RC — El blog surgió, Rolando, como un intento de que ciertos poemas vieran la luz ante mis dificultades económicas para publicar. Hay un momento en que las obras ejercen sobre uno una cierta presión o empuje reclamando mundo, apertura y tránsito de mundo, encuentro amoroso o intempestivo de mundo.

La pantalla electrónica se presentó eventualmente como un medio para ello, pero, no seducido por el ámbito o espacio formal que ofrecía, y con ya más de 40 poemas en el sitio, decidí provisoriamente desprenderme de ella, para, tal vez, reencontrarla con intervalos en algún futuro mediato.

Lo que extraño es, ante todo, la presencia de las revistas de papel, aquéllas que se sentían como una continuidad de mis manos y de mi cuerpo, abiertas a una percepción no sólo visual sino también táctil, capaces de acompañarme en bares y medios de transporte, yéndose y devolviéndose ante el murmullo de la calle, entre los ruidos y las voces del fragor cotidiano, ofreciendo a la poesía como un claro revelador o una emergencia mágica en medio de los poderes opresivos y las lógicas reeditables del mundo. Las revistas me abrieron a los horizontes de la existencia, confrontaron al mundo instituido en el propio lugar de su puesta en escena, me permitieron acceder a lenguajes y pensamientos que no se clausuraban en un saber o una verdad, más poderosos que las imposiciones y los infelices acuerdos que pululaban alrededor, aquéllos que se volvían tan insignificantes como irrisorios ante la sola presencia del

hecho poético. Pude plasmar, de algún modo, mi afecto por las publicaciones de poesía en un poema escrito especialmente para la revista "Plebella": "Yemas en lo abierto".

En cuanto a los blogs que sigo hay dos fundamentales: "quepodriaponeraquí", a cargo de Reynaldo Jiménez, y "revistaexperimenta", promovido por Claudio Koremlit y Eduardo del Estal. Ellos no hacen más que resguardar lo abierto. Insisten en el llamado a transitar el misterio del mundo y de sus presencias, el de no permitir que sean capturados por algún legitimado saber o ideología triunfante; empecinan la responsabilidad de iluminar un universo donde las apariciones no puedan ser amortiguadas ni las opciones del pensar veladas; comprenden cabalmente la exigencia de asumir la pulsión de lo enigmático como juego de las cosas y afirmación de la diferencia. En ellos se encuentra la más preciosa donación: la libertad para el acontecer de los signos, el espacio jocundo para que nada ni nadie se erija como propietario de lo real y el pensamiento pueda imprimir sin obstáculos su vocación desalienante.

12 — Hasta donde sé, Roberto, uno de tus libros inéditos se titula "*La matemática como poema*".

RC — Parto, en las composiciones matemático-poéticas, de demostraciones y teoremas provenientes de las ciencias fisicoquímicas, matemáticas y naturales, aquellos que, sin alterar su estructura fundamental ni renunciar a sus secuencias lógicas, alcanzan aperturas de orden ético, social o estético. El arte y la ciencia dejan de enfrentarse, de competir por una verdad más ejemplar o una provisión más amplia o efectiva. En encantada hermandad para algunos, en revulsivo encuentro para otros, confunden sus límites y ya no mantienen protocolos de validación específica: por un lado, la mera intuición "propia" de la creación artística, atravesada por imágenes inéditas que desvirtúan toda noción, se asiste ahora por cierta trama reflexiva y causal de los símbolos; por el otro, el "necesario" deductivismo de las matemáticas y las ciencias se amplía por apariciones arbitrarias, aptas para intervenir en la secuencia lineal y alumbrar cierta promisión imprevisible.

De esta manera, en el espacio poematemático, cualquier punto puede conectar con cualquier otro. Eslabones semióticos de todas las naturalezas se articulan según formas de codificación muy diversas: eslabones biológicos, aritméticos, políticos, éticos, artísticos, mitológicos, ponen en juego no sólo regímenes de signos heterogéneos sino también estatutos y perspectivas de mundo diferentes. Un sistema de este tipo se constituye como un cruce que no cesa de articular actos extremadamente variados, numéricos y lingüísticos, pero también perceptivos, emocionales, cogitativos. No hay universalidad del saber ni lógica acordada del lenguaje, sino una concurrencia iridiscente de dialectos, de códigos particulares, de genealogías desencontradas a algún tronco común.

La matemática poética no cede así al discurso concentracionario y unificador del teocentrismo, ni al de las ideologías que compiten entre sí con el único objeto de vender la verdad más creíble o salvadora. Se trata en ella de dejar aparecer mundo y cosas sin otra pretensión que alumbrar su verdad provisoria en el juego de lenguaje y de sentido en que se muestran. El poematema no busca más allá de los hechos, pues sabe que es en su propio presentarse que los trazos y los signos configuran su intención testimonial. De este modo su gesto, en tanto poetizar, pone de manifiesto la verdad como aparecer resguardada en el lenguaje. Decir que cualquier presencia se legaliza en su aparecer significa que no es justificada en una esencia o fundamento ajeno sino en el albergue del propio universo simbólico en que se dona, aludiéndose como metáfora de sí misma y no

de una supuesta realidad objetiva preexistente al lenguaje. El poematema no se retiene así en la realidad tal como ella se encuentra definida o inculcada, más bien abre el juego y deja en libertad a los entes sin intentar nuevas determinaciones. Se encomienda celebradamente como apertura y no se promete a enunciar una tesis positiva sobre la verdad o la realidad de las cosas.

Al fin, podríamos decir que el tránsito por el poematema no hace otra cosa que volver inconcebible la idea de una sola y misma realidad. En el entrecruzarse y contaminarse de las múltiples imágenes, interpretaciones y construcciones de mundo, cualquier intento de identificación es asaltado en lo inmediato por un extrañamiento; la presencia de este y aquel sistema de valores, de este y aquel discurso, terminan por ofrecer una aguda conciencia de lo eventual, lo fortuito y lo limitado de tales sistemas y discursos. La realidad de cosas y de mundo ya no se muestra como el arraigo de un **en sí**, sino que se neutraliza y se silencia en el resonar de las múltiples fabulaciones y construcciones de sentido, cuyos fundamentos o principios ordenadores no pueden compatibilizarse hacia imponer algún dominio o supremacía. Aquello que se presenta ya no es unívoco, cierto o tranquilizador, pone en suspenso la obviedad de la existencia y desencanta cualquier saber mitificado o indudable verdad, saber y verdad colocados ahora en crisis y expuestos a la incertidumbre.

13 — ¿Tu visión de la poesía, de lo que encontrás en torno a su palabra y aliento?

RC — La poesía: ()

De multitud a multitud, sobre las marcas de la oquedad, cruzan persignadamente los nombres testigos; una vez desde siempre, bajo la pretensión de Mundo, entre los desiertos y las ciegas hondonadas.

Refugiado en un callo de cabezas, como si aún no se doliese, zumba el pensamiento; símbolo por símbolo persiste en saquearse, también un mensaje de criptas, ante la prometida Luz.

¿Y el poema? ¡Qué condiciones! El poema nunca ha llegado; donde se lo espera, siempre un paso siguiente, deja vacía la marcha, expulsa un tiempo que no es del instante.

Quisiéramos alguna claridad, una claridad de necios, quisiéramos que hablase en nuestro nombre, que se ocupase en pie de nuestra causa. Extrañamente nos complace: lo hace sin veladuras ni índices, sobre el filo de nuestro evadido ignorar, lo hace, paradójicamente, con el diseminante aliento que olvida nuestro nombre y nuestra causa.

Extrañamente nos complace, y no comprendemos.

El poema termina por ser él mismo, aun todo, cuando coloca delante de sí el vacío de la obra. Tanto precede a la obra, tanto evita ser recorrido a través de la obra, tanto despoja cualquier conversación con el autor de la obra y sus intereses, con el ávido lector y sus interpretaciones, que la conversación vuelve a producirse, en este punto y desde siempre, con la sola poesía.

Alrededor del poema todos nos habíamos reunido: los de olores de santidad y los de la canción mensajera, los de materia del demonio y los del merodeo furtivo, los de la duradera conciencia y los de los siglos llorados; el poema habla con todo ello, habla francamente, pero habla a su suerte sin suturas, en la lejanía intransitable, como un murmullo vago entre la palabra que centellea y la evanescencia de lo indecible, entre el celo imperioso del vocablo y el exclusivo y definitorio estar más allá de la poesía.

Agotados en su intemperie, pedimos una detención, una martilleante certeza entre tanto salto pensativo, pedimos la convocadora campanada detrás del llamado del sacerdote. Pero, al pasar revista a las imágenes, al tratar de medir una confianza en lo aparecido, nada contesta, o más bien, contesta la nada, para que una inconsistencia se transforme enseguida en el inesperado, indescontable apoyo, del cual no sabríamos obtener, bajo el celo de la ansiedad, el calor del más alto y crucial aprendizaje.

—El poema, efectivamente, una voz salvada Nadie.

Liberado del nosotros prepotente, ¿no nos libera aun donde ya no podemos corearnos en sus formas, asentar nuestras claridades, donde, por un golpe de atroz enmudecimiento, en el momento en el cual nos alcanzamos a nuestra extrañeza por la insignificancia, nos deja fuera de nuestros terrores y promesas, nos asiste por la pura ajenidad en que ya no tememos ni nos esperamos, nosotros, otrosnos, también por la misma palabra que ha girado su dirección?

Y para nuestro asombro, o tal vez para nuestra desilusión, después de tantas revoluciones y rebeldías, después del ingenuo sueño de la Luz y de las viejas enfermedades del Hombre Nuevo, ¿no es acaso la poesía la única resistencia que permanece en pie, ella, que no recusa nada, inexpugnable bajo el vigor tranquilo de un silencio que el propio lenguaje desoculta? La resistencia, hermanas y hermanos, a extraerse en una Verdad, la resistencia, o la ética, ante todos los ritos y creencias del pesado Libro de la Representación, resistencia que se vuelve encuentro con el que ya no se posee ni es poseído, donado ahora en su alteridad a la más expansiva alteridad del perpetuo comienzo.

El poema, después de todo, un conocimiento en la dimensión de su ausencia. Una palabra —también nosotros— asistida por el suspenso hasta no deducir nada. Y paradójicamente, en la entrega a ese avance que no constituye Figura alguna, la jerarquía, o inalabable moral, del poeta, por la que el mundo se abre a la decisión de sí y la concupiscencia humana ya no propone ni critica.

¿Cómo fertiliza la tierra devastada por las Verdades, y cómo los dioses, sin razón ni necesidad, donan su licencia a las cosas? ¿Cómo una comunidad de atracciones se despliega, y nada es consumado en la ilusión de un centro? ¿Cómo lo insuficiente abre la riqueza, y cómo proyecta lo inalcanzable serenamente más lejos?

Nadie lo sabe.

Poesía— una gracia original, donde nada está visto o formulado, un principio que sólo puede continuarse en principio; una fidelidad, entonces, por las que las palabras-cosas dialogan con sus fuentes sombrías, y por la que conservan una memoria que no es del tiempo, sino de lo que se conoce y sueña en una visión primicial.

Así arribamos, sin hogar para habitar ni plan por proseguir, a lo no separado de la imposible palabra. A ella, jamás encaminado, nos ha conducido el poema, siempre más allá de él y en ningún Dios. Nosotros, por dondequiera extraviados, nos concedemos

aún, entre el sentido moribundo y los indominables juegos, la pura, sibilinamente exacta, señal de vida: un signo de paréntesis, legible en su interior de infinito blanco.

*

Roberto Cignoni selecciona poemas inéditos de su autoría para acompañar esta entrevista:

Niño, ¡escúdate!

la cesárea de mundo a tu nacimiento
deslizó dolor a la boca
que te besa, un silencio
vigilante mientras dormías
se hizo escoria bajo el tambor de voces.
Orea los minutos. Disculpa
al que serás.
Voluble se volvió el corazón
al roturar un libro de sentencias
y una palabra, colocada de lado,
condujo mundo por los espectros del tiempo.
Niño, ¡respírate!
nadie sigue el rayo de tus ojos
hacia la más secreta noche
cuando el claro de luna reúne
vacío y follaje, y la insignificante criatura
canta a coro con tu nombre. Disculpa
al que serás.
Avanza por nunca.

*

Broté

en lo más íntimo de una palabra y forma.
Escuché a lo que prometía estrellas, lejos
y lejos de los cielos.
A lo que sonreía muerte en hospicios de Dios.

Nadie me supo.
A través de una ausencia tuve que pasar.
Para que una palabra, donde el amor se hace señas,

pasase también
extraña y libre a los duelos del aliento.

Cien veces vacié el lugar,
vacíé la palabra;
nos propinamos mutuamente blancura y serenidad.
Radiantes
se habitaron las cosas, las sosegadas
de todos los pensamientos. ¡Tanto
lindaron los abismos con la luz del mundo!

Nuestra vida,
nuestra muerte, pero ¿qué
remontan ellas
hasta honrar la palabra?

*

Sitios —misterio
en la linde— nos
hospedan, cada cual
con su oro, cada

cual con su ruta,
tanto, lo
infranqueable, alza aún
un desamparo, el fin

nos ve, el
simiente.

Siquiera
este alrededor, este
encontrar
oreado en polvo, siquiera
una piedrita
resonante entre pasos.

De
aquí a aquí
vence, presión de luz,
la irreversible
libertad.

*

En torno a la inexistencia

hay también un aura,
un puro consumirse delicadamente abierto,
que en tanto nos volvemos a la muerte
resplandece para nuestra inocencia
y abre en el espacio
una línea pura.

Este privilegio del final
y este dejar encendido que no son
todavía y tal vez por siempre, nuestra vocación
pues llevamos delante de nuestras narices
el anzuelo de cualquier vida
y a la muerte sin pudor la instrumentamos
para el desvío eterno y el escarpe de Dios.

En ti y en mí
por la vida orgullosa y la muerte clara
sigue hablando lo que no es,
sigue hablando —y por la palabra invaginada
se vuelve palpable como puro abismo
y así
somos cumplidos en la irrealidad y el abandono
igual que la hierba y el animal, que al pasar
cuidan el Sí sin ilusión.

*

Aún me hablas en la desaparición

me dices menos que las cosas, aún
labras por nosotros en el no de nosotros
el margen de lo real y su álbea transparencia.

Esta nada que nos da la iniciativa
para volver a comenzar en su infinito de imágenes
donde los espacios se alcanzan por la vastedad del gesto
y los sueños prematuramente oprimidos
persisten en el claro que se abre hasta acoger.

Ustedes, que ante la estrella más visible
quisieron retener la realidad en un símbolo
aplastaron los ojos de un lenguaje extraño
hasta que pudieran las cosas ser claras y vuestras.

Pero nuestro nombre
¿acaso no consiste en llegar a ser inconcebible?
¡Nombre! ¡Inconcebible! —Claros resultan entonces
la fuente y el cántaro, la tierra y el surco,
que se hermanan al ausente por su poder de inocencia.

Perdidos
encuentran nuestros ojos, en la infancia original
la luz del día servida al día
en que un juego de fuerzas y de música
desprevenidamente emprende
el espacio total, y el mundo no hace más
que hablarse a sí
sin que tú o yo podamos interrumpirlo.

*

Iba yo, a través del poema, al encuentro de mí mismo, iba yo y venías tú,
secretos tal vez para siempre el uno del otro, perdidos tempranamente en
la luz sin alcanzar a mirarnos, tú y yo hacia el abrazo de algún tú, de algún
yo en el poema del alba, el poema que perdía a los Nombres y que en su
vacío encontraba a todas las cosas, el que en todas las cosas no encontraba
más que el vacío del Nombre, que el nombre del vacío en tu nombre y mi

nombre, y yo, que había desaparecido y quería hablarte, y tú, que te habías desvanecido y ansiabas escucharme, no éramos más que una palabra sin dios a través de los nombres, una palabra y su silencio parlante, la que iba de los astros a los glaciares, de las criaturas a sus despojos, y que cuando quería hablar por mí se sabía en mi ausencia, y que cuando deseaba oír por ti se mostraba en tu abismo, y de mi ausencia a tu abismo y de tu abismo a mi ausencia hallaba siempre el infinito por delante, allí no eras tú, maravillosamente yo no era, ambos sin consumirnos por no haber existido, ambos sin dos en el desierto del número, por ella no pertenecíamos, no otorgábamos una dirección al avance, no promulgábamos sentido a la visión sin futuro, ¿hacia quién iba yo así? ¿hacia quién creía dirigirme?, ¿a quién así oías tú? ¿a quién creías oír?, tanto preguntaba yo y tú preguntabas, y tanto osábamos responder con la sombra, la inconducible, entonces enmudecía también la tierra, que ya se alumbraba sin lo propio, enmudecía aun el cielo, que no iluminaba con lo divino, y entre el callar de uno y el callar de otro se alzaba la imagen y penetraban los mundos, se alzaban los mundos y penetraba la imagen, hasta que imágenes y mundos tejían el velo por el cual nos sabíamos, por el cual nos honrábamos sin conocernos, uno junto al otro en el misterio florecido, uno con el otro en la soledad ineludible, de este modo, claro, habíamos venido, con la memoria que no era de ninguno, con las realidades que a ninguno concernían, habíamos venido desde cualquier lugar, sin más lejos ni más cerca, hacia el sitio otra vez inabarcable, tú y yo exentos de mi país, tu país, los ajenos, exiliados de mi época y tu época, las extrañas, diferentes a cualquiera y a nosotros mismos, cómo, al fin, respirábamos y moríamos, yacíamos y volvíamos a nacer, en la imagen, en la imagen siempre, la que era del mundo en lo abierto de todos, de todos en lo abierto de mundo, la enseguida pura, la inaudita, mientras brotaba una estrella en el corazón de la sombra, y ante la estrella honraba la visión y el encuentro, y en torno a la sombra la duda y la pérdida, cuando enseñaba una sombra en el corazón de la estrella, y bajo la sombra rendía las verdades del hombre, y junto a la estrella la orfandad de las voces, habíamos venido, tú que ahora podías hablar, en el poema en el que yo no te sabía, yo que ahora podía escuchar, en el poema en que tú no me conocías, yo con el saber de nadie en la imagen tan clara, tú con el comprender de ninguno en la luz tan cierta, tú y yo viniendo y partiendo, más altos que un yo y más extensos que un tú, diciéndonos por nadie en la fe de la estrella, el sostén de la sombra, escuchándonos por todo al confín del lenguaje, tú y yo, aquí mismo, en el poema, también con nosotros por fuera de nosotros, tú en la piedra y yo en musgo, yo en la alondra y tú en el aire, ibas tú y venía yo, abrazados tal vez desde siempre en el poema del alba, sabidos tempranamente en la luz por no alcanzar a mirarnos, tú y yo hacia el encuentro de algún tú, de algún yo, —yo, que había desaparecido y sabía hablarte, tú, que te habías desvanecido y podías escucharme.

*

Entrevista realizada a través del correo electrónico: en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Roberto Cignoni y Rolando Revagliatti, 1 de mayo de 2016.

http://www.revagliatti.com.ar/990708_ciculo.html
http://www.revagliatti.com.ar/991928_escoba.html
<http://www.revagliatti.com.ar/991215.html>
<http://www.revagliatti.com.ar/990708.html>