

Entrar en la jaula: la poesía de Guillermo Saavedra

Gabriel Caldirola¹

281

Guillermo Saavedra nació el 7 de octubre de 1960 en el barrio porteño de Nueva Pompeya. Publicó, hasta la fecha, diez libros de poesía, tres de ellos para niños, a lo que se suma una recopilación de entrevistas a narradores argentinos, *La curiosidad impertinente* (Beatriz Viterbo, 1993), y numerosas antologías. Su labor como poeta convive y se complementa con actividades como la edición, la crítica y la traducción.

Luego de formarse y trabajar como actor con Lito Cruz, Carlos Moreno, David Amitín y Ricardo Bartís durante los años '80, se desempeñó como editor en importantes editoriales como Alfaguara, Tusquets y Losada. Fue director periodístico de la revista *Babel*, de gran relevancia para la vida cultural argentina entre 1988 y 1990. Desde entonces, trabajó en suplementos culturales de los diarios *La Razón*, *Clarín* y *La Nación* y fue corresponsal del suplemento cultural de *El País* de Montevideo. En 2001 obtuvo la beca Guggenheim. Fue director de publicaciones del Complejo Teatral de Buenos Aires y del Teatro Colón. Entre 1997 y 2005, tuvo un programa de radio, *El banquete*, en el cual entrevistó a destacadas personalidades de la cultura latinoamericana. Co-dirigió, además, las revistas *Estado Crítico* (2015) y *Marca de agua* (2016-2017), publicadas por la Biblioteca Nacional, e integró el trío La máquina soltera, dedicado a la experimentación sobre las relaciones entre música y poesía. Desde 2005, dirige la revista cultural *Las ranas* y, en la actualidad, co-dirige la editorial universitaria EUFyL.

¹ Poeta y Periodista Cultural

Los comienzos poéticos de Saavedra están signados por la lectura de autores que, como César Vallejo, Vicente Huidobro u Oliverio Girondo, apostaron a producir una conmoción radical en el lenguaje, haciendo del poema una materia plástica, libre de los anquilosamientos a los que había arribado el modernismo. Su primer libro, *Caracol* (Último Reino, 1989), influenciado también por el neobarroco (y su variante rioplatense, el neobarroso), consiste en un largo poema en prosa que orbita espiraladamente en torno a una historia de amor fallida. Esta queda estampada en la escena nocturna de un cinco de diciembre lluvioso en que el sujeto del poema garabatea palabras a oscuras, como si el ejercicio de la escritura pudiera conjurar una ausencia.

La noche de diciembre en que la lluvia escribía el primer intento, ¿me levantaba y caminaba alrededor de la mesa pronunciando su nombre? ¿Una letra por paso? ¿Una sílaba entera? Una emisión completa de su nombre, en cada paso. (SAAVEDRA, 1989, p.12)

En su circularidad fracturada, la insistencia y la persistencia del retorno sobre lo mismo hace del centro brumoso del poema (un nombre que no se dice, una historia que no se narra) vórtice de reiteradas desviaciones.

Volver. Ni a ti, ni a vos, ni a ella. Sólo volver. A su mampostería. A las gargantas iluminando la sobria decoración exenta de caireles en cuyo centro ella reinaba. (SAAVEDRA, 1989, p.25)

El segundo libro, *Alrededor de una jaula* (La marca, 1995), inaugura una zona más despojada, menos enfática, en la voz de Saavedra. La jaula a la que alude el título es la traducción al castellano del apellido del músico en torno a cuyo pensamiento musical se lanzan los poemas, John Cage, pero también se refiere a la celda formal que los contiene. Se trata de mesósticos, forma poética practicada por el propio Cage según la cual un nombre atraviesa verticalmente el centro del poema. Así como en los mesósticos del compositor norteamericano podían leerse los nombres de David Tudor, James Joyce, Merce Cunningham o Marcel Duchamp, en los de Saavedra es el nombre del propio John Cage el que se conforma como médula vertical de cada poema.

EstruJar un
 celOfán:
 sin eHispas,
 la ilusióN del fuego.

¿Y el Calor?
 Es que, Al abrirse, la
 más antiGua luz se
 quEma.

(SAAVEDRA, 1995, p.50)

283

Aquí, por ejemplo, la jota de “estrujar”, la o de “celofán”, la hache de “chispas” y la ene de “ilusión” forman el nombre “John” en la primera estrofa, y otro tanto sucede en la segunda con el apellido. No es sólo un nombre lo que surca el poema, sino un universo conceptual que este, por metonimia, sugiere. Una concepción de lo sonoro, en el caso de Cage, fuertemente influenciada por el zen y basada en la exploración del silencio, la utilización de métodos aleatorios para componer y la primacía de la escucha por sobre la emisión.

El velador (1998, Bajo la luna nueva), tercer libro de Saavedra, consiste en el monólogo de un hijo que vela a su madre muerta. Con rigurosos decasílabos que mantienen un tono contenido, sin desbordes, el protagonista se desvía en pensamientos, recuerdos y opacas fantasías suscitadas por el cuerpo inerte de su progenitora. “Una suspensión del sentimiento, una insobornable exploración de la fealdad, un humor de cerrada negrura, una ironía devastadora” (MONTELEONE, 1999), en palabras del crítico Jorge Monteleone, definen el tono de este extenso poema.

Quieta es el agua de la desgracia:
 ayer mi madre murió de pronto,
 sin que en el aire de las orillas
 o en la resaca de cada ola
 hubiera señas de que venía,
 como una trucha cortando el tiempo,
 el viento norte de las parquitas
 para llevarse de un manotazo
 su cuerpo vivo, mientras comía.
 (1998, p.17)

La voz inútil (Bajo la luna, 2003) es el único libro que no funciona como proyecto unitario, ya que consiste en la reunión de poemas de distintas épocas (entre 1980 y 2003), de varios libros previamente inéditos, entre los que coexiste una variedad de tonos, de procedimientos, de temperaturas, de densidades. Desde la influencia indisimulada de César Vallejo en los primeros poemas hasta la oclusión beckettiana de los últimos, pasando por haikus, sonetos y formas libres que tienen por objeto asuntos tan diversos como la curvatura de una banana, una sonata de Mozart o el fuego heraclíteo, el volumen ofrece una muestra de la amplitud territorial que transita la poesía de Saavedra.

Del tomate (Pre-Textos, 2009) está por completo dedicado al rojo fruto americano. Lo componen más de una centena de poemas de tres versos, versión libre del haiku que emula pequeños tomates sobre la página, y dibujos del artista plástico Eduardo Stupía que ensayan variaciones del fruto, además de un poema extenso a modo de epílogo. En este proyecto, cuyo título remite al mismo tiempo a los antiguos tratados filosóficos y a la expresión porteña que se utiliza para designar alguna forma de locura, culmina una serie de poemas, diseminados en otros libros, dedicados a frutas como la manzana, la pera, la banana o la sandía. Por ejemplo, en *La voz inútil*:

Rojo humor de la sandía:
su apariencia de carne,
su vanidad de agua.
(2003, p.113)

En todos los casos, los poemas se refieren a las frutas en su concreción vegetal, a lo que tienen en sí mismas de cuerpos enigmáticos frente a los cuales, como en los cuadernos de Francis Ponge, se ofrece una singular gnoseología poética. Pero también son propuestos como metáfora. “La fruta es una metáfora perfecta del poema”, dice Saavedra en una entrevista televisiva. “Una forma cerrada, circular, infinita, idealmente inagotable, que se va reproduciendo a partir de sí misma” (MUCCI, 2012). En su fecunda singularidad, la fruta se presenta como posible *aleph*, como un objeto capaz de contener el todo.

Un solo tomate contiene
 todo el dolor del mundo:
 un tomate solo.
 (2009, p.88)

Con *Del tomate* se inicia una serie de colaboraciones que testimonian plausibles fructificaciones de la amistad. *Treinta y tres tristes trípticos* (Paradiso, 2015), realizado junto al fotógrafo Daniel Caldirola, reúne, como el título lo indica, grupos compuestos por dos fotografías y un poema que conforman trípticos cuyas partes sugieren relaciones no siempre evidentes. Los poemas incluidos en la antología del final muestran dos formas diferentes en que pueden vincularse, oblicuamente, la mirada que proponen las imágenes y la dirección verbal del poema.

Por último, *Diario de viaje de Pretty Jane* (Paradiso, 2016) es una suerte de improvisación poética a cuatro manos con la escritora Liliana Heer en torno a la figura enigmática de la joven a quien está dirigida “The Bloom Is On The Rye”, balada inglesa que Joyce cita en el *Ulises*. El libro fue tramado en intercambios sucesivos que alcanzaron, gracias a la sutura de la corrección conjunta, el timbre distintivo de una tercera voz, descubierta a base de recíprocos ademanes imitativos y decisivos distanciamientos.

La técnica Houdini

La preocupación formal vertebra la búsqueda de Saavedra, bajo la forma de una intrínseca inadecuación. En un poema de principios de los noventa incluido en *La voz inútil*, parafrasea a Rubén Darío para formular, con endecasílabos cortados, una “Poética”:

¿persigues una forma en tu poema
 o no encuentras tu estilo?
 Tanto aprieta
 el pie como el zapato a quien lo lleva.
 (2003, p.47)

La constricción que significa la forma para el poema funciona, en Saavedra, como posibilidad de fuga. Así lo sugiere una expresión con la que el músico norteamericano Morton Feldman se refería a su propia

estrategia compositiva, “La técnica Houdini”, que titula una sección de *La voz inútil* y es referida en un poema de *Alrededor de una jaula* como seña propia:

ponerse grillos
e intentar escaparse.
(1995, p.43)

286

Ya se trate de mesósticos, como los del libro sobre John Cage, de sonetos, como los que contiene (a veces encubiertos) *La voz inútil*, o del riguroso decasílabo que se impone en el monólogo sin exaltaciones de *El velador*, la forma del poema es propuesta como un *a priori* que el poeta debe sortear. Y lo hace a partir de una inventiva germinada desde el interior de dicho armazón formal, antes que mediante su transgresión, para que este se convierta, así, en caja de resonancia. Lo que resuena es una experiencia extinguida cuyos ecos piden asilo en el lenguaje. Así parece entenderlo Saavedra, cuando afirma, en un breve ensayo titulado *¿Quién habla en el poema?*, que “el poema es la huella de la voz que se manifiesta en el hecho de la poesía, el eco más o menos distante de aquel suceso”. Y más adelante: “La poesía es un don del mundo que encuentra en la lengua un refugio provisional pero cierto” (SAAVEDRA, 2016, p.25).

Aún en los casos en que los poemas no responden a pautas previas de versificación, prevalece en su escritura un impulso hacia metros endecasilábicos. Este se realiza de manera plena en los sonetos, pero también actúa en los poemas de métrica aparentemente irregular, entre los que es posible encontrar, además de endecasílabos propiamente dichos (en ocasiones escandidos en dos líneas), versos como el pentasílabo, el heptasílabo (así como su duplicación, el alejandrino) y el eneasílabo, los cuales, debido a sus distribuciones acentuales, responden al mismo designio rítmico del verso del Siglo de Oro por antonomasia. Baste un ejemplo de la ubicuidad de este metro en poemas de apariencia irregular:

Y un corazón es menos
que un tomate: la sangre
no lo habita, lo transcurre.
(2009, p.26)

Este poema, incluido en *Del tomate*, consiste en dos heptasílabos y un octosílabo, pero también puede leerse como dos endecasílabos distribuidos en tres líneas: “Y un corazón es menos que un tomate” y “la sangre no lo habita, lo transcurre”.

Una excepción a la impregnación de los ritmos endecasilábicos la constituye *El velador*, escrito en su totalidad en decasílabos, en los que prevalece la división en dos hemistiquios pentasílabos con cesura:

Quieta es el agua de la desgracia:
ayer mi madre murió de pronto.
(1998, p.17)

287

Este modelo compone un esquema rítmico que es efectivo para el designio tonal del libro y su efecto tragicómico ya que, como señala el crítico Jorge Monteleone, “permite crear una falsa armonía musical en el poema, que se quiebra constantemente en el nivel conceptual” (MONTELEONE, 1999).

Ahora bien, antes que como programa, la elección de pautas métricas parece imponérsele al poeta en tanto música adquirida, como en el caso de los sonetos, pero también como contrastación de una experiencia. Es decir, como un modo de testear y atestar, a través de un dispositivo exterior y anterior a su voluntad, la materia caótica y amorfa que sirve de impulso al poema. La medida de este distanciamiento transforma lo confesional en una forma de testimonio y permite sopesarlo. Salvo por la primera persona que en *Caracol* se alterna con la neutralidad del pronombre indefinido (“Alguien reescribe lo que un cinco de diciembre garabateó a ciegas”, SAAVEDRA, 1989, p. 11) y del sujeto poético que habla en *El velador*, la escritura de Saavedra tiende a eludir el yo, a subsumirlo en un proceso de abstracción que busca quitar el componente subjetivo de la experiencia y desnudarla como experiencia poética a secas, sin por eso perder de vista la radical singularidad que comporta su instanciación.

Una poética de la difracción

En una “Antología de la joven poesía argentina” que preparó el poeta Arturo Carrera bajo el título *Monstruos*, Saavedra responde a la solicitud de un *ars* poética con estas palabras: “Tchuan Tzú tuvo la delicadeza de escribirla por nosotros varios siglos atrás: ‘Entrar en la jaula sin que los pájaros canten’” (CARRERA, 2001, p.164).

La sentencia del sabio chino ya aparecía en un poema de *Alrededor de una jaula*:

Entrar en la Jaula sin que
 los pájarOs canten
 –pedía CHuan Tzú–
 cuidaNdo que

ninguna Cosa diga
 su nombre Antes de
 la lleGada
 del vErano.

(SAAVEDRA, 1998, p.51)

Dicha expresión designa a la vez una concepción de la poesía y un procedimiento poético. Se trata de traducir una experiencia esquiva, de rodearla con sigilo sin ponerla en evidencia, de aproximarse a ella con cautela, con un lenguaje en puntas de pie que evite todo énfasis o señalamiento, bajo la sospecha de que nombrar la cosa equivaldría a aniquilarla o, en todo caso, a sustraer su poeticidad. De ahí que la operación del poema no pueda ser sino negativa, aunque se trate de una negatividad relativa, sostenida por una poética de la difracción. En ella, las palabras parecen evitarse a sí mismas, correrse, girar en torsiones que desvían el sentido para salvarlo de la univocidad. Buscan, diferidamente, un modo solapado de decir sin decir, aun cuando lo que se refiera sea algo prosaico en apariencia, como puede ser una manzana, el cigarrillo o el insomnio. En el poema “Breve coma”, el poeta explora la potencia de la metáfora para referirse al miembro masculino sin nombrarlo directamente:

Ni músculo ni miembro de ninguna
crucial virilidad;

¿punta de flecha

o enclítico fulgor del apetito?

Sufijo accidental,

vociferando

la súbita firmeza de un instinto:

badajo de campanas terrenales,

las vísperas tañendo,

da en maitines

la espuma subsidiaria de la raza.

Holgado por metódica abstinencia,

después del ejercicio

–en cumplimiento

de atávicos contratos–

se resuelve:

de acento innecesario de lo mismo,

en mínima celdilla,

en breve coma,

escuálido colgajo entre bolsitas.

(2003, p.74)

Como se ve, las fintas y los desvíos a los que se ve compelido el poema para referirse de soslayo a su objeto ocasionan una suerte de inflamación semántica (deudora, acaso, del fraseo de José Gorostiza), una subversión de la lógica habitual, una fisura, un extrañamiento del lenguaje que procura evitar su cristalización. Intento que, reflexiona el autor,

está siempre gravemente amenazado por la inteligencia, los supuestos saberes, el sentido común y, en general, por cierta *pulsión racional*, si se me permite el oxímoron, que pugna en el poeta por hacerse oír y que tiende a asfixiar la voz pura y perfectamente gratuita del acontecimiento poético en beneficio de una voz supuestamente pertinente, eficaz o edificante. (SAAVEDRA, 2016, p.26)

Cómico de la lengua

Irónica, perpleja, incómoda, la risa se cuela entre los versos de Saavedra. Lo señala Leónidas Lamborghini en su lectura en clave

paródica de *El velador*. Según el autor de *El riseñor*, el libro “es una parodia que a ratos se distancia de sí misma para parodiarse a sí misma” (SAAVEDRA, 1998, p.9) y que se desliga de la sátira, la caricatura y el grotesco para afirmarse en su carácter de puro juego. Sobre un trasfondo desolador que se apodera del poema hacia el anonadamiento del final (“no queda nada. Nada que flote / sobre el agüita de la desgracia”, 1998, p. 66), Saavedra consigue tramar un monólogo humorístico con una premisa en principio nada cómica: la imposibilidad de un hijo de condolerse en el velorio de su madre.

290

No siento nada cuando la toco,
mientras se pudre, tan silenciosa,
sin una queja, desde su muerte;
no pienso en nada, ni se me ocurre
qué le diría si, de improviso,
se despojara de su mortaja
y me dijera: “Fue catalepsia”.
Y está tan fea con ese rictus
que la desgracia, con su agua quieta,
puso en su rostro como una firma
que, me avergüenza pero lo siento,
no me conmueve. Por el contrario,
siento que nunca podría quererla
si reviviera con esa cara.

(1998, p.23)

El poema es capaz de una variedad de registros, una convivencia de tonos sobre la cual efectúa un juego de contrastes que lo coloca, según Lamborghini,

en el difícil intersticio entre lo serio y la carcajada, entre lo lírico y lo dramático, entre lo popular y lo culto, entre lo elegíaco y lo festivo, entre la delicuescencia y la solidez, entre la parodia fina y la grosera. (SAAVEDRA, 1998, p.11)

La risa estalla en las disparatadas ocurrencias que riegan los libros infantiles, *Pancitas argentinas* (Alfaguara, 2000), *Cenicienta no escarmienta* (Alfaguara, 2003) y *Mi animal imposible* (Alfaguara, 2012).

Se trata, allí, de un humor cercano al *nonsense* que practicaron Lewis Carroll, Edward Lear o la propia María Elena Walsh, donde también hay lugar para la parodia de cuentos clásicos, al modo de los *Cuentos en verso para niños perversos* de Roald Dahl.

Hansel y Gretel viven felices
 en una casa con mil lombrices
 que hablan bajito o están calladas
 mientras se comen una empanada.

La casa es toda de chocolate,
 menos el techo, que es de tomate.
 Queda en el barrio de Villa Urquiza,
 donde florecen las longanizas.
 (SAAVEDRA, 2003, p.17)

Colocar la voz

Bajo los ropajes de un humor pródigo en claroscuros, la poesía de Saavedra exhibe un impulso lírico, que se manifiesta en la celebración del instante, concebido en “su espesor de urgencia, de actualidad fugaz e irreplicable, de temblor único” (SAAVEDRA, 2016, p.25). En un comentario a un poema de Leopoldo Lugones incluido en una antología recientemente editada, Saavedra cita a Giacomo Leopardi, para dar cuenta a continuación de su propia concepción de la lírica:

“La poesía es un ímpetu que no puede durar mucho”.
 [...] Tal vez el efecto de verdad que provoca la sentencia de Leopardi resida en que la poesía no es en realidad un género que se despliega de manera continua de uno a otro extremo de un texto sino un esguince, un fugaz e inconstante ejercicio del espíritu que aparece en el devenir de la escritura con la intermitencia de un grillo en el flujo de la noche. (LUGONES, 2016, p.135)

Como en Juan L. Ortiz, en Hugo Padeletti o Arnaldo Calveyra, en los versos de Saavedra parece habitar la sospecha de que la poesía, cuando consigue asomarse a su horizonte lírico, se aproxima al canto. Vale decir, a una forma de colocar la voz que responde a la experiencia siempre inédita del mundo sin otro propósito que vibrar en sintonía con

ella, con el sigilo de quien procura no extinguir con su aliento la débil llama que la ilumina. Un tríptico parece referirse al ademán íntimo del poema en ese intento:

Como un hijo
que, en un solo
gajo,
se abre
sin temor
a la luz diáfana
de un sol
ya extinguido.

(CALDIROLA y SAAVEDRA, 2016, p. 43)

292



Foto: Daniel Caldirola

La breve antología que presentamos a continuación busca dar una muestra significativa de las diferentes regiones en las que se aventura la poesía de Guillermo Saavedra, con su personal fraseo y sentido de la musicalidad. Se privilegiaron, en todos los casos, los poemas que, desgajados del racimo que constituye cada libro, pudieran valerse por sí mismos, brillar a la luz de sus propias semillas.



Breve Antología Guillermo Saavedra

293



Foto: Sebastián Quintana

CARACOL (Cinco de diciembre), 1989

Alguien reescribe lo que un cinco de diciembre garabateó a ciegas mientras oía ladrar a un perro y un auto shesheaba sobre el asfalto mojado por la lluvia. Eran las dos de la mañana. Ahora no.

(...)

¿Quién era aquella que hoy sólo puede ser ramsamsam?

¿Cómo alcanzó la improbable consistencia que alguien se obstina hoy en confundir con la felicidad, o sus riberas?

Ella, a partir de esa noche decembrina, apenas vislumbrada en los intersticios de una pasión administrativa.

Y en los pliegues, la pantorrilla blanca o uno de sus bucles persiste en la faena de traerla entera, intermitente, intacta.

294

(...)

Después de todo, ¿el golpeteo tenaz del agua en los cristales, el crujir de las tablas del piso bajo el peso de un cuerpo y el silbato impuntual de un tren nocturno no confirieron, mucho más tarde, la creencia de que existía una historia, algo anterior a tu no ser tan aplicado, ramsamsam; y, sobre todo, una ciudad donde habríamos o hubiéramos sido tan, en fin, todo eso?

(...)

Ella. Deletreada. Descuartizada en miles de papeles. Masticada en el viento impregnado de rastros crematorios. Atrincherada en su vieja lengua de profetas. Ella. Más acá de diciembre. Segregando canciones infantiles. Vuelve. Como un rumor. O un plazo de sí misma. A revocar el tiempo.

Alcanza la escalera y algo se dispara hacia adentro

EL VELADOR, 1998

Quieta es el agua de la desgracia:
ayer mi madre murió de pronto,
sin que en el aire de las orillas
o en la resaca de cada ola
hubiera señas de que venía,
como una trucha cortando el tiempo,
el viento norte de las parquitas
para llevarse de un manotazo
su cuerpo vivo, mientras comía.
¿La trabajaba, calladamente,
el diente lerdo de La Golosa,
sin que ninguno —tan ocupados
en las corrientes y las mareas,
los episodios de cada día—
la sospechara rumbo a la caja
que es travesura de último envase?

295

En la intemperie, en la intemperie

Yo la contemplo, mientras se pone
amarillenta como la cera,
y cuando toco la carne fría
viene el recuerdo, como un relente
de aquellas tardes en el verano:
me acomodaba bajo la sábana
entre sus piernas mal depiladas
y me llegaba, como un silbido,
la voz opaca de aquel capricho:
volver al nido donde otra tarde
o alguna noche, quién lo supiera,

una azarosa reunión de flujos
me hizo, de carne, sufrida huella;
quería meterme por la puntita
de mi capricho, dejando afuera
toda la carne que no cabía,
porque la vida dilata el tramo
de la desgracia que llaman cuerpo
y no podía meterme entero,
como yo hubiera querido hacerlo,
bebiendo antes el noble jugo
del que llegaban, de su entropierna,
reminiscencias del apetito
que mi papito satisfacía
de tarde en tarde, quizá en la noche
en que hizo un eco de su apellido.
¿Sufre mi madre tan embalada,
como un regalo para el olvido?

ALREDEDOR DE UNA JAULA. Tentativas sobre Cage, 1995

Como se **J**untan
 en la **O**la más breve
 la causa de las **H**oras y su
 ause**N**cia,

en la **C**ornisa
 trab**A**ja
 el hon**G**o del
 sil**E**ncio.

297

Cortar una naran**J**a es casi como
 cortarlo t**O**do. Un
 crimen **H**orrible
 y también **N**ecesario:

la á**C**ida
 templ**A**nza de
 los **G**ajos,
 sus s**E**millas.

Una vali**J**a con un
 doble f**O**ndo. La
 técnica **H**oudini
 con que Morto**N** Feldman

no se **C**ansaba
 de complic**A**erlo todo:
 ponerse **G**rillos
 e intentar **E**scaparse.

LA VOZ INÚTIL, 2003**LA CAUSA DEL ALCOHOL**

Para Tony Hope

Abandoné el alcohol pero no su causa

Marguerite Duras

298

No se llega a beber lo suficiente
para alcanzar bebiendo la grandeza.
Es por eso que el hombre descabeza
una botella, y otra, enteramente.

Blancas bebidas, rojas, complacientes
mezclas: ofrecen todas una pieza
donde esconder la carne y su pobreza
bebiendo todo, siempre, eternamente.

Sólo se deja al fin por los estragos
que el cuerpo acusa o temen los parientes,
pero es la treta, el guiño o el amago

de un etílico afán condescendiente;
es apenas la mueca de una pausa:
se abandona el alcohol, nunca su causa.

AYUNOS

Bach no
creía
en Dios
del modo
en que
suele
pensarse
la fe.
Escuchando,
al menos,
sus Variaciones
Goldberg
—como Ella dice,
el cristal
de la luz
se expone
en ellas
en un solo
plano
de felicidad—,
se sospecha
que Bach
prefirió
los beneficios
de la duda,
una tranquila
incertidumbre
al cabo de
la cual
siempre

encontró la
prueba
de una existencia
divina.
Despojado
de la carga
de alimentarse
diariamente
de una imposible
certeza,
pudo escribir,
en el aire
ligero
de su
polifonías,
la clara
y sencilla
alegría
de sospechar
que Aquel
está presente
de modo
discontinuo.
Y es esa
intermitencia
la que confiere
a los hiatos
de su ausencia
la voz de una
necesidad
que permanece
y que llamamos
música.

AGUA

¿Hay agua ahí?
En el país
sueñan con ver el mar
su escalonada joya
única
su camisón abierto
sus enaguas.

¿Hay agua?
Pero hay que conformarse
con pensarlo
lejos
sordo
inconcebible
ajeno.

Agua agua ¿hay? ¿agua?
En la extensión chaparra del país
hay demasiada
pero está quieta
muerta
cachacienta
sudor de tierra que se cansa
sin alcanzar la orilla.

Quiero ir al agua ¿Puedo ir al agua?
Es caldo envenenado
es lastre que no lava
es barro es hez
es jugo de letrinas
espesa letanía
que no drena
es falsa agua.

Agua quiero agua ¿me dan agua?

Se filtra entre las piedras
percude la mugrosa cal
de las fachadas
no riega no circula
infecta las heridas
desconcha la madera
se empaca
se hace
zanja.

¿Hay agua ya? ¿Hay fría? ¿Agua?

Empapa los depósitos
de telas
de papeles
de alimentos
se instala entre los zócalos
se empasta en los humores:
un sedimento verde
una hemorragia
seca
perdida en el bolsillo
del pantalón de un jubilado.

¿Habrá? ¿Vendrá? ¿Tendremos agua?

En el pulpejo del pulgar
de una enfermera
es una ampolla añeja
que al reventar
gotea silenciosa
mojando y remojando
un solo punto muerto
del hospital más pobre
del barrio de las latas.

¿Agua? ¿Agüita? ¿Agua?

Oxida, afloja, humea:

como un rencor enano

se enquista en las baldosas

se mete en los cajones

se encharca se hace

costra

podriéndole los huesos

al tenor

a la chinita suave

del poema campero

podriéndole los pechos.

303

¿Agua? ¿Tenemos ya? ¿Volvió el agua?

Enfermedad del aire,

error de alguna nube ciega,

sopor del Paraná, fétida espuma

del Uruguay, charquito hediondo

del Pilcomayo muermo:

en la pasmosa cuenca entera

ni una gota para calmar la sed

ni bautizar el culo de una monja

apenas

agua que no has de beber

y que no corre:

es lerda

es terca

espesa

sucia

enferma

agua estancada.

DEL TOMATE, 2009

Auténtico modelo de embalaje,
 contiene solución a este problema:
 cómo guardar la luz en noche roja.



304

Dibujo: Eduardo Stupia

Si lo pensaras quieto, en la siesta
 de un patio, él diría: “parezco lleno
 de mí pero estoy hecho de nada”.



Dibujo: Eduardo Stupia

Un tomate descansa
sobre la loza blanca: el centro
del Japón era una fruta.



305

Dibujo: Eduardo Stupia

TREINTA Y TRES TRISTES TRÍPTICOS, 2016

El asombro de ser en la deriva,
 o en el detalle ínfimo
 de algo que,
 en el temblor,
 se crece y se destierra.
 Como un vástago
 que acunó la distancia.

306

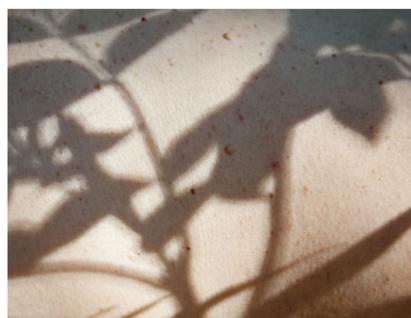


Foto: Daniel Caldirola

El luto siempre esconde una ironía:
 dolerse para afuera es imposible,
 la lágrima es la piedra de un escándalo
 que la filosofía se atreve
 a sugerirnos:
 parece que salimos
 y sin embargo adentro,
 al fondo de nosotros vamos yendo.



Foto: Daniel Caldirola

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CALDIROLA, Daniel; SAAVEDRA, Guillermo. *Treinta y tres tristes trípticos*. Buenos Aires: Paradiso, 2015.

CARRERA, Arturo (comp.). *Monstruos: Antología de la joven poesía argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

HEER, Liliana; SAAVEDRA, Guillermo. *Diario de viaje de Pretty Jane*. Buenos Aires: Paradiso, 2016.

LUGONES, Leopoldo; comentarios de Sergio Raimondi et al.; prólogo de Graciela Montaldo. Buenos Aires: EUFyL, 2016.

MONTELEONE, Jorge (17 de febrero de 1999). *Orfandad esencial de la palabra*. La Nación. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/214964-orfandad-esencial-de-la-palabra>

MUCCI, Cristina. Los 7 locos [097locos]. (13 de mayo de 2012). Guillermo Saavedra en Los siete locos [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=NYqXf-28gfc>

SAAVEDRA, Guillermo. *Caracol (Cinco de diciembre)*. Buenos Aires: Ediciones Último Reino, 1989.

_____. *Alrededor de una jaula. Tentativas sobre Cage*. Buenos Aires: La Marca, 1995.

_____. *El velador*. Rosario-Buenos Aires: Bajo la luna nueva, 1998.

_____. *Pancitas argentinas*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara: 2000.

_____. *Cenicienta no escarmienta*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2003.

_____. *La voz inútil*. Buenos Aires: Bajo la luna, 2003.

_____. *Del tomate*. Valencia: Pre-Textos, 2009.

_____. *Mi animal imposible: historias estrafalarias y canciones ordinarias*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, 2012.

_____. (2016, marzo-abril). ¿Quién habla en el poema? Revista Crítica. Recuperado de <http://revistacritica.com/wp-content/uploads/2016/03/Critical69.compressed.pdf>