

## El teatro en la poesía: una experiencia personal (charla en el Teatro El Vitral, Buenos Aires, 27.10.95)

Cuando surgió la posibilidad de realizar este encuentro, esta conjunción entre un poeta y una sala y escuela de teatro con algunas personas reunidas para escuchar, de inmediato me asaltó una idea, alimentada por la posibilidad de que entre esas personas hubiera no sólo el público acostumbrado en encuentros de poesía sino también estudiantes o público de teatro: la idea de hablar sobre la importancia que tuvo, dentro de mi propia experiencia en la escritura de poesía, el teatro. Digo teatro en diversos sentidos, que irán surgiendo a lo largo de la charla, pero voy a empezar por uno bien concreto y simple, cuyos verdaderos alcances en cierto modo desconozco: yo estudié actuación y danza entre los años '81 y '84 aproximadamente, trabajé en algunas obras, e incluso escribí algunas allá por el '84. Después de mi elección de quedarme con la literatura, que había comenzado para mí paralelamente al teatro y la danza, tomé una nueva decisión: iba a centrarme en la poesía, y sólo habría de pasar a otro género una vez que hubiera leído y trabajado lo suficiente dentro de ella. Es decir, por ejemplo, que no descarté la posibilidad de volver a escribir teatro, y aún no la descarto en absoluto. Sin embargo, más allá del teatro como género en sí, al mirar ahora hacia atrás mi recorrido de estos años a través de la experiencia poética, noté que el teatro me había dejado, por así decirlo, una suerte de espejo en donde reflejar mi imaginario, reflexionar, escribir aunque no fuera teatro. Es de eso de lo que quiero hablar, con la idea de que quizá pueda servirle a algún lector o escritor eventual de poesía.

No son pocos los poetas y críticos que han empleado y descrito conceptos como “poesía dramática” y “poesía narrativa”, o bien “poesía con rasgos dramáticos” o “narrativos”. Hace unos días, cuando yo tenía ya pensados, a grandes rasgos, el tema y la estructura de esta charla, le sugerí a un amigo con quien estaba conversando la lectura de un ensayo de T. S. Eliot, un poeta y crítico que ha significado mucho para mí, y que en estos momentos goza de efímera fama entre el público no acostumbrado a la lectura de poesía gracias a que es personaje de una película en cartel. El amigo en cuestión me pidió que le prestara el ensayo del que le había hablado, y a raíz de eso estuve hojeando un par de libros de Eliot que hace años no leía: para mi sorpresa, encontré subrayados por mí algunos párrafos que tenían no poca vinculación con lo que estaba pensando para esta charla. Esos párrafos, descubrí ahora, guardan relación con unas breves palabras de la *Poética* de Aristóteles que constituían para mí el eje de lo que pretendo decir. Dice Aristóteles, refiriéndose a las diferencias entre epopeya y tragedia:

En efecto, con los mismos medios es posible imitar las mismas cosas unas veces narrándolas (ya convirtiéndose hasta cierto punto en otro, como hace Homero, ya como uno mismo y sin cambiar), o bien presentando a todos los imitados como operantes y actuantes (*Poética*, 1448a20 ss., trad. de V. García Yebra).

Traduzco. La epopeya es una narración, puesta en boca de un narrador que puede, o no, ceder la palabra en ciertas ocasiones a uno o más personajes para que hablen por sí mismos. En la tragedia, en cambio, no hay narrador ni narración, sino que los personajes mismos llevan a cabo las acciones y dicen sus propias palabras ante nuestra vista. Traslademos esta noción de épica a todo texto narrativo, desde cierto tipo de poemas hasta la novela, y esa noción de tragedia, en principio, a cualquier texto teatral.

Voy a tomar un pequeño ejemplo del principio de la *Iliada* para ilustrar esta distinción. Nos cuenta el yo poético, o bien el narrador (Aristóteles diría “Homero”, o “el poeta”), que los aqueos se reúnen en el ágora. Cito, fragmentariamente (trad. de L. Segalá y Estalella):

... Aquiles convocó al pueblo al ágora... Acudieron éstos y, una vez reunidos, Aquiles, el de los pies ligeros, se levantó y dijo:

“Atrida, creo que tendremos que volver atrás...” (etc., etc., termina de hablar Aquiles, vuelve el narrador).

Cuando así hubo hablado, se sentó. Levantóse entre ellos... (etc., etc.).

Ahí tenemos la voz del narrador que nos relata las acciones y la voz de un personaje que toma la palabra. Si eso fuera una obra de teatro, en cambio, nadie nos contaría que Aquiles se levantó y que es él el que va a hablar, sino que nosotros mismos lo veríamos levantarse, y a continuación escucharíamos lo que dice. Dejo de lado, para no extenderme o abrirme del tema, casos como el de una novela narrada por uno o más personajes, sin narrador en tercera persona, y también la posibilidad de un relator o voz en *off* en el caso del teatro.

Dentro de la poesía específicamente, tengo una hipótesis sobre la cual nunca descarté escribir alguna vez un ensayo: la epopeya es el género madre, dentro del cual caben todos los demás. En efecto, puede tener un narrador, que cede o no la palabra a los personajes, y éstos pueden decir, si la ocasión lo permite, incluso un poema lírico. De tal modo que todos los demás géneros pueden ser vistos como cortes parciales del género mayor.

Y bien, basándose evidentemente en esas palabras de Aristóteles que cité, Eliot se refiere así a lo que él llama “Las tres voces de la poesía”:

La primera voz es la del poeta hablando consigo mismo, o con nadie. La segunda es la voz del poeta que se dirige a un auditorio, grande o pequeño. La tercera es la voz del poeta cuando intenta crear un personaje dramático que hable en verso; la del poeta cuando no dice lo que diría en persona, sino sólo lo que puede decir dentro de los límites fijados por un personaje imaginario que se dirige a otro personaje imaginario. La distinción entre la primera voz y la segunda, entre el poeta que habla consigo mismo y el poeta que habla a los demás, lleva al problema de la comunicación poética; la distinción entre el poeta que se dirige a otras personas, sea con su propia voz o con una voz supuesta, y el poeta que inventa las palabras con que personajes imaginarios hablan entre sí, lleva al problema de la diferencia existente entre el verso dramático y el no dramático. (*Sobre la poesía y los poetas*, trad. de M. R. Bengolea, Buenos Aires, Sur, p. 89).

Aclaro que, cuando Eliot dice “poesía dramática”, alude específicamente a las obras de teatro en verso. Él mismo compuso cinco obras de ese tipo. No sólo en ese aspecto, sino también en otro que me parece más discutible, es deudor directo de Aristóteles. Me refiero a la idea de que es el poeta el que habla en su texto, directamente o a través de personajes. Personalmente, preferiría decir que el que habla es el yo poético, o el narrador, según el caso, de un texto escrito por tal poeta; es decir, no niego la presencia del autor, como harían los estructuralistas y sus seguidores, sino que pretendo evitar la excesiva confusión de la persona biográfica con la que habla en el texto.

Ahora bien, quisiera encaminar la distinción que hace Eliot hacia mis propios fines. Dejo momentáneamente de lado el recorrido que va de la segunda a la tercera voz, es decir, en mis términos, de un yo poético hablando por sí mismo a la expresión a través de otra u otras voces. Esto lo retomaré a mi modo para referirme no a la poesía dramática entendida como teatro en verso, lo que hace Eliot, sino a la poesía con rasgos dramáticos pero no específicamente teatral. Dice él que el

pasaje de la primera a la segunda voz, esto es, del poeta que habla para sí mismo al poeta que habla para otros, define el campo de la comunicación poética, es decir, de la relación entre el texto y el lector. Por mi parte, diría que allí se define el pasaje de la no poesía a la poesía, o bien, más ampliamente, de la no literatura a la literatura. ¿Qué quiero decir con esto? Pues que no son pocos los seres humanos que en algún momento de su vida, ante un hecho, sentimiento o estado determinados, aunque no siempre del todo precisos o precisables, han sentido la necesidad de escribir algo para sí mismos, y lo han hecho. Para confesarles la verdad, a un caso como ése le debo mis primeros versitos, que no podría releer hoy sin que me produjeran una depresión mucho mayor que la que en aquel momento padecía. ¿Es eso literatura? En mi caso concreto, puedo asegurarles que no es. Y creo que no son pocos los que estarían de acuerdo conmigo acerca de sus propios escritos de esta especie.

Hará unos diez o doce años, escuché contar, en casa de una tía, una anécdota por uno de sus supuestos protagonistas. Tiempo después, volví a escucharla pero atribuida a otros. A muchos les habrá pasado, quizá más de una vez, escuchar por ejemplo una anécdota atribuida a Evita y luego encontrar la misma anécdota atribuida a un general cubano. Éste ejemplo también lo doy por experiencia propia. Lo cierto es que aquella anécdota decía que tres jóvenes que se iniciaban en la poesía allá por los años sesenta estaban en un bar, y uno de ellos le preguntó a otro, que venía hablando de sus propios versos con un poco de hinchazón: ¿Pero vos para qué escribís? Respuesta: Y, por ejemplo cuando quiero decirle a una chica que la quiero, entonces le escribo un poema. Contrarrespuesta del primero: Pero para eso no necesitás escribir un poema, podés llamarla por teléfono.

Y sin embargo, a veces hemos necesitado escribir algo así, no para decirle algo a alguien, sino para decirnoslo a nosotros mismos, como si necesitáramos ponernos fuera de nosotros para abrirnos en un diálogo. Y allí puede haber un germen literario, pero nunca más que un germen. Para llegar a la literatura, es necesario un salto. Y ese salto puede darse de muchas maneras, que van buscándose a tientas. Voy a dar algunos ejemplos de procedimientos posibles, y discúlpeme si los elijo un tanto burdos a fin de ser claro.

Los primeros intentos más o menos rudimentarios suelen tender a la figuración y al oscurecimiento: no voy a decir “la amo”, voy a decir “cuando está cerca, tiembla el Obelisco”; luego, voy a decir solamente “tiembla el Obelisco”. La poesía entendida como la clave Morse, el famoso mensaje que hay que descifrar. Yo quiero decir “la amo”, pero como si digo nada más (ni nada menos, en otro sentido) que eso, no es poesía, entonces voy a pensar algo que quiera decir lo mismo pero de otra manera, de tal modo que quien lo lea o escuche entienda de inmediato lo que yo quise decir. Por supuesto, si el otro no entiende es un idiota. ¿Cómo no te das cuenta de que “tiembla el Obelisco” quiere decir que la amo? En fin, lo mejor que puedo decir con respecto a esto es que difícilmente un escritor sabe con exactitud lo que quiere decir, y que, sea lo que fuere lo que pudiera querer decir, nunca será tan claro como “la amo”. El oscurecimiento puede tender a ser cada vez mayor, y en cuanto a eso hay también alguna frase de Eliot que no recuerdo con exactitud: ese oscurecimiento, esa complejidad buscada deliberadamente, es más un signo de inexperiencia y de incapacidad que de lo contrario.

Vayamos a otro tipo de recursos, relativos éstos a las formas verbales que se emplean. A fin de borrar a la persona concreta que habla en el texto, suele pasarse a una segunda persona gramatical, como si se estableciera un diálogo con uno mismo: no voy a decir “la amo”, voy a decir “la amas” (esta forma nos trae un problema adicional a los argentinos: ¿tú o vos?). Entonces, un paso más allá,

se recurre a la tercera persona: no voy a decir “yo”, voy a decir “la ama” (retengan esta posibilidad, porque tiene que ver con los ejemplos en que pretendo centrarme: al decir “él” ya hay un principio de relato). Por último, el procedimiento más tajante a este respecto consiste en borrar por completo a la persona sujeto gramatical: voy a evitar al máximo los verbos conjugados, voy a decir “amarla”, “el amor por ella”, “amándola”.

Levantando un poco la puntería, aunque no me declaro exento de haber empleado, incluso mal, recursos del tipo de los que enumeré hasta ahora, quiero pasar a otro menos elemental (por supuesto que ninguno es elemental si uno hace un uso artístico de él), y que se relaciona con la parte de mi propia experiencia que más me interesa en general, y en particular en esta ocasión. Voy a citar otra frase de Eliot en un ensayo de juventud, que se ha vuelto muy famosa, sacada de contexto, y ha dado lugar, en mi opinión, a algunos malentendidos, lecturas demasiado literales, en las que no voy a entrar ahora directamente. Eliot era un joven poeta estadounidense que trataba de ganarse un lugar en el Londres de la segunda década del siglo. Qué mejor que criticando el “san” *Hamlet* de “san” Shakespeare. No me interesan en esta ocasión, sin embargo, los detalles de ese ensayo, sino la frase, que voy a leerles a continuación:

El único camino para expresar emoción en forma de arte es encontrando un “correlato objetivo”; en otras palabras, un conjunto de objetos, una situación, una cadena de sucesos que sean la fórmula de aquella emoción particular; de tal modo que, cuando los hechos externos, que deben terminar en experiencia sensorial, estén dados, la emoción sea evocada inmediatamente. (*The Sacred Wood*, p. 100, la traducción es mía).

Verán ustedes que Eliot no habla de sentimiento sino de algo más complejo, la emoción; ya no es “amor”, “tristeza”, sino algo más difícil de definir con una sola o unas pocas palabras, y que está presente en toda forma de arte, de un modo u otro. Creo, de cualquier manera, que su afirmación es un tanto excesiva, y que, si se toma al pie de la letra, podría confundirse con otra “clave Morse”: la emoción nunca es exactamente la misma en dos seres humanos, y si a mí *Hamlet* no me provoca la misma exacta emoción que supuestamente Shakespeare pretendía, o debería haber pretendido evocar, es sencillamente porque las emociones de Shakespeare no son las mismas que las mías (aunque a mí quizás no me disgustaría que se parecieran un tantillo). Es que la emoción y sus manifestaciones tienen que ver, fundamentalmente, con las propias experiencias vitales. De todos modos, quisiera retener la siguiente idea, traducida en vulgar: no digo la emoción, digo lo que la evoca. En otras palabras, es lo que decía por aquellos mismos años Vicente Huidobro en su “Arte poética”:

No cantéis la rosa, ¡oh poetas!  
Hacedla florecer en el poema.

Otro grosero ejemplo, esta vez del teatro, lo hará ver con nitidez: el personaje no tiene que contarnos que está triste; tiene que actuar, realizar acciones que nos demuestren que está triste, que evoken en nosotros la tristeza.

Tal vez alguno de ustedes se pregunte: muy bien, ¿y cómo se consigue eso? En tal caso, lamento desahuciarlo: no hay una fórmula. Si la hubiera, no habría arte, y ése es el consuelo. Yo les voy a contar, no mis fórmulas, que ignoro si he tenido, sino las grandes orientaciones o imágenes estructurales que me sirvieron para reflexionar, antes, durante y después de estar escribiendo.

Hace un tiempo, el hermano de un amigo, que intentaba componer canciones, me dijo que quería hablar conmigo acerca de las letras. La charla nunca se concretó, más allá de algunas palabras que intercambiamos en ese momento. Él me comentó brevemente lo que intentaba hacer. Yo le dije: ¿por qué cuando escribís, en lugar de pensar que el que habla sos vos, fulano de tal, número de documento tal y tal, que vive en la calle tal, no pensás que es un personaje que te inventás antes, o bien que inventás mientras estás escribiendo? Digamos que es una fórmula más o menos elemental, pero es un primer paso para salir del “te amo”, “estoy triste” (no sé por qué estos dos ejemplos me vienen siempre juntos).

Antes de entrar en mis propios poemas, quisiera darles un último ejemplo ajeno. Se trata de un poema de Safo, la enorme poetisa de Lesbos, que he estado traduciendo últimamente. Más allá de que hoy en día puedan parecernos algo elementales algunos de sus recursos, declaro mi profunda admiración por su capacidad de colocar cada palabra y cada elemento en su justo lugar, de modo que el conjunto, a medida que uno lo analiza en mayor detalle, evidencia una arquitectura notable. El poema que voy a leerles se conserva gracias a que el autor de *Acerca de lo sublime*, un tratado antiguo, lo cita como el ejemplo más acabado de descripción del *páthos* amoroso, la “manía erótica”, la locura de amor. Verán ustedes que este poema podría quizá sintetizarse, aunque no en su arte obviamente, en la siguiente expresión: “me vuelvo loca de celos”. Safo no dice precisamente eso, ni tampoco “quién es el idiota ese que está con vos”, por ejemplo. Construye una escena y, a partir de ella, enumera una serie de “síntomas”, por así llamarlos, que le produce al yo poético lo que ve, y nos dice de esa manera mucho más que esta pobre, aunque elogiosa descripción. Escuchemos a Safo:

Me parece que aquél es igual a los dioses,  
el hombre que se sienta frente a ti  
y cerca, mientras hablas dulcemente,  
escucha,

y también mientras ríes deseable, lo cual  
hizo saltar mi corazón dentro del pecho;  
pues si hacia ti un instante miro, hablar  
no me es posible,

mi lengua se hace trizas en silencio, y un fuego  
sutil corre debajo de mi piel,  
y con los ojos nada veo, zumban  
mis oídos,

me baja un sudor frío, y un temblor  
me agarra toda, y verde más que hierba  
estoy, que necesito ya morir  
me parece.

Además de esa serie de elementos que evocan en nosotros una emoción más o menos particular, con las pequeñas variantes con que pueda manifestarse en cada uno, verán ustedes allí la presencia de algunos elementos dramáticos; hay una escena, y por lo menos tres personajes, es decir, tres personajes explícitos dentro de una escena posiblemente mayor, como por ejemplo una fiesta.

¿Qué nos permite pensar el tener como horizonte una poesía con rasgos dramáticos? Pues que hay uno o más personajes, una situación, una acción o serie de hechos, un ámbito. En mi propio

caso, luego de haber buscado por diversos medios, y haber llegado por último al del hachazo, esto es, tachar sin piedad toda palabra o pasaje excesivamente declarativo o desnudo, la posibilidad de pensar en términos dramáticos me sirvió para conectar textos, darles una orientación más abarcadora. El proceso de escritura de mi tercer libro, *Faloria bifronte*, podría sintetizarse así: un año y medio para escribir los textos, y otro año y medio para hacharlos y darles una estructura dramática. Creo que, con todo, me excedí un tanto, entre otras cosas, en la oscuridad que recubre a esa noción de estructura que fui gestando a medida que armaba el libro. Las *personae* (ustedes saben que *persona* quería decir en latín máscara dramática, máscara que usaban los actores, y de ahí deriva nuestra palabra “persona”), es decir, no diría exactamente los personajes, sino lo que hacía las veces de algo semejante, digamos las voces que dialogaban en ese libro eran en cierto sentido arquetípicas: la hechicera dios y su contracara el profeta, un coro intermediario, el público entre el que estaba el yo poético o, si se prefiere, el personaje autor. En aquel momento me pareció que identificarlos con palabras, tipo “HECHICERA, dos puntos”, y a continuación los versos que están puestos en su boca, distraería la atención del texto mismo, pues no formaban parte de él; y por otra parte se trataba más de conjuntos de rasgos generales que de personajes en sí, y por lo tanto debían darse a entender por sus palabras y su funcionamiento dentro del libro. Como idea, muy artística, la verdad. Entonces se me ocurrió diferenciarlos mediante la tipografía, e inventé un sistema tan complejo que ni yo mismo puedo recordarlo bien, y tuve que recurrir ahora a mis propias notas para entenderlos hasta el detalle. Prueba de que, si ningún lector consiguió entenderlo tal cual yo lo había pensado, no fue precisamente por su culpa. En síntesis, y evitando mayores precisiones, diferencié tres niveles de personajes con tres cuerpos (tamaños) distintos de letras, a lo que en ciertos pasajes se agregaba la distribución espacial de los textos en la página, pensada como un espacio dramático. En esos pasajes, dibujé en la hoja un rectángulo que figuraba un escenario, y en algunos de ellos también una línea frente a ese escenario que figuraba la “orquesta” del teatro griego, un semicírculo alrededor del escenario en que se movía el coro. Les confieso que, al releer ahora aquellos versos, no lo hice sin cierta vergüenza. Sin embargo, al verlos cobrar dimensión en un espacio afín al que yo me imaginaba en el momento de dar forma a la estructura (y me refiero a lo que me sucedió, mientras lo preparábamos, al escucharlo en boca de quienes lo van a hacer ahora ante ustedes), sentí por momentos que era allí donde debían estar, en unas voces que dialogan en un espacio como éste; que eso, en fin, liberaba al texto de sus excesivas marcas gráficas y del esfuerzo que requería del lector para diferenciar claramente las distintas voces. Para mí ha sido una experiencia sumamente interesante. No pretendo que a ustedes vaya a sucederles algo similar; espero sí que al menos no les suceda algo demasiado opuesto. Lo que van a ver y escuchar, entonces, es un fragmento de la segunda parte del libro, y después vamos a retomar la charla.

[*Faloria bifronte*, fragmento de la segunda parte, con la participación de Litto Leiva como el “profeta”, Silvia Sanfiz como el “coro”, Graciela Cataldi como “gente del público” y Martín Fernández como el “yo poético” mezclado entre el público. (Ver textos aparte.)]

[Un detalle para que se hagan una idea del grado de exceso en la complejidad del sistema de señales con que articulé este libro: el “profeta” se mueve en el escenario (en el libro son los textos los que se mueven así) en el sentido de las agujas del reloj. La idea es que como se trata de una proyección hacia el futuro, el futuro como una proyección desde el presente, los textos se muevan apoyando esa dirección temporal.]

Ahora bien, ese libro significó para mí, en cierto sentido, un camino sin salida. ¿Qué iba a hacer? ¿Otro acertijo arquitectónico semejante a éste? ¿Repetir la fórmula con algunas variantes, en el más

optimista de los casos algo mejorada? Recuerdo que, después de dar por terminado *Faloria bifronte*, en diciembre de 1986, yo era plenamente consciente de esa dificultad que se me presentaba de cara al futuro. Y durante nueve meses pergeñé diversos proyectos que jamás llevé a cabo. Hasta que, en setiembre de 1987, tras esos nueve meses (número significativo para el caso, si los hay), me asaltó de pronto y escribí, sin ninguna consciencia de proyecto, este poema que voy a leerles ahora, y que se llama:

### Paraísos artificiales

Ola decías como el mar, y lo cierto es que el mar  
era turbio y brillante hasta el horizonte  
bajo un sol dorado glasé con rayos perfectos.  
Sobre ese celofán caminamos en el set  
abrazados, con brisa de ventiladores,  
y el aire era puro, acondicionado,  
y el ruido de las olas alisaba tu vestido  
de encaje de Bruselas, como saben hacerlo allá  
en otro tiempo o país  
                    donde todo existía  
y entre las bestias del fondo del mar  
que emergían a la noche (porque es de noche)  
el marinero que miraba por la borda  
se veía reflejado.

El título no es el que tenía en un principio. Surgió a medida que fue conformándose el libro que finalmente lo incluyó. Está tomado de Baudelaire. Él, con *Paraísos artificiales*, se refiere a los mundos imaginarios gestados a partir de la droga. Yo, por mi parte, lo tomé con otro sentido: el mundo como una escenografía, el paraíso de objetos que la tecnología erige a nuestro alrededor. Más allá de eso, o quizás gracias a eso, a la idea de escenografía, descubrí en ese poema que se me abría un nuevo camino. Había ciertos rasgos dramáticos: una escena, personajes, incluso una palabra que decía uno de ellos. Pero ahora había logrado una especie de síntesis: las especificaciones de lugar y la diferenciación de los personajes formaban parte del texto mismo. Con el tiempo fui asociando esta idea con la poesía épica, épica en cuanto al aspecto formal, no necesariamente en cuanto al temático. Es decir, una poesía con rasgos narrativos, un recorte, en el que hay el relato o descripción de una escena, con personajes que se mueven, realizan acciones, eventualmente hablan. Y todo eso dicho dentro del poema. Poco a poco, a lo largo de seis años, fui escribiendo este libro que finalmente titulé *Camino a Damasco*, y que está articulado, desde cada texto por separado hasta todo el conjunto, con esa misma idea, que fue perfeccionándose, según a mí me parece, con el trabajo. Creo que, en ese sentido, el texto en que mejor logré plasmar esa orientación general, y que incluso desató la estructura del libro en su conjunto y la escritura de buena parte de él durante el año '91, es este que voy a leer ahora para terminar mi intervención, y que se titula:

*On Margate Sands*

*desertum in sola miserum se cernat harena*

Nunca había entrado al cementerio de mi pueblo.  
Una pared blanca en el confín del caserío, y más allá  
un presentimiento indescriptible en donde nace el Aqueronte.  
Volver a lo que fuimos. Otra forma de destierro  
de la que volveremos raramente como fuimos.  
Volver al mismo tiempo a lo que habremos de ser,  
como nacer tres veces en un día.

Tal vez Circe

tejió nuestros destinos con cenizas y,  
mientras volaban al viento, atravesamos el arco de triunfo  
de los que triunfaron para siempre y allí están  
para que las flores los festejen. Detrás del muro blanco,  
a cada paso descubriéndonos, sacrificamos a los poetas metafísicos,  
a la hora violeta, unas palabras de asombro  
más aladas que los pájaros, y jugando a Tiresias me dijiste  
que si yo cruzaba el mar y te encontraba en la isla  
podría ser *exciting*. Itaca es el lugar  
al que todos quisiéramos volver  
para ver finalmente que después de veinte años  
ya no somos los mismos. *What does it mean?*,  
preguntó el ignoto Odiseo, cuya astucia fracasaba  
ante el brillo volátil de Afrodita  
que se tendía contra el atardecer. Literalmente  
“excitante”, no confíes en la traducción,  
dijo el augur cuando izabas las velas  
para enfrentar el horizonte.  
A quien ha sido engendrado en la llanura  
se le escurre el pensamiento entre los pelos  
como viento por sobre las espigas, siempre  
paralelo a la tierra. La proa, escribió,  
apunta hacia Itaca, pero el viento  
no es aún favorable. Tierra. Una ignota campiña  
donde encontrarse con el sueño, y una túnica blanca  
que te trae a la vigilia. ¡Tierra! ¡¡Tierra!!,  
Rodrigo de Triana decía, cuando en el confín  
del sueño apareciste. Después de haber andado tantas tierras,  
eras la arena aún tibia de la playa  
cuando el sol nos abandona y el frío comienza a amenazarnos.  
Exhausto, recostóse Odiseo en el sueño de la realidad  
y empezó a escuchar palabras alejadas  
de su boca ya por el cansancio. Y buscando él en el aire  
la respuesta que el aire persiste en negarnos,  
dijo Penny: *a penny for your thoughts*.  
Y las palabras aquellas se mezclaban  
con el chillido de las gaviotas, y en adagio  
ascendían con los ecos del órgano



hacia la cúpula de la Catedral de Canterbury,  
 y resonaban tenuemente en los vitrales,  
 adormecidos por la noche que caía,  
 y no podía levantarme, y al salir  
 quise abrazarla tres veces y otras tantas  
 se esfumó como la sombra de mi madre  
 diciéndome en las puertas de la tumba:  
 “esta es la ley de los mortales mientras viven,  
 se abrazan a un sueño creyendo que es su esposa  
 y no pueden reconocerlo al despertarse”.

.....

En un grano de arena puede haber una montaña,  
 y en un puñado de montañas una Itaca. Sin embargo,  
 si crees, ignoto, haber llegado,  
 vuelve a tu tierra y a la casa de tu madre  
 y comienza a remar, mientras ella desteje  
 la arena en que creíste  
 nacer tres veces a un tiempo.

.....

¡Proverbios! Se te adhieren a la suela  
 como aquellas arenas de Margate  
 donde dejamos nuestras huellas  
 que una ola, implacable, habrá borrado,  
 mientras nos íbamos, abandonando, a cada paso,  
 unos granos de la arena que supimos conseguir.

*A Penny for my thoughts, después de todo, wasn't cheap at all.*