

EL SECRETO MEJOR GUARDADO. ENTREVISTA A ENRIQUE BUTTI

Augusto Munaro*

NOTA DEL AUTOR

Enrique Butti, poeta, es uno de los más elusivos de su generación. Por un camino singular y distinto, sus logros ofrecen una alternativa que se muestra indiferente ante las poéticas «oficiales». En las antípodas del verso sensiblero y mercantil, su voz abre un espacio poético imperecedero, donde el tono busca la sencillez dubitativa de quien se afana en pos de una palabra sencilla y a la vez personal. Butti —como Juan Rodolfo Wilcock, Ana María Chouhy Aguirre y Horacio Armani—, seguirá siendo leído dentro de varios siglos. En una entrevista exclusiva para *Gramma*, el autor de *Caperucita roja y otros* conversa sobre la indiscutible universalidad de su propuesta lírica.

—Usted es conocido como narrador, ensayista, traductor, dramaturgo y periodista. No obstante, hay una leyenda, que lo define como un poeta secreto...

—Debe de haber un malentendido o muy aburridas resultarán tales leyendas sin héroes ni hazañas...

—¿Por qué lo dice?

—Porque no hay secreto legendario alguno. Todos somos tantas cosas secretas... Yo quise ser cantante, cineasta, quise ser bailarín hasta que descubrí que no podía dejar pasar la gran revolución de la era moderna, bailar sin necesidad de pareja, sin dar pasos establecidos; fue un salto en el abismo el que dieron nuestras generaciones para que uno pudiera bailar solo su Sambito. Al poco tiempo se descubre que los pasos del vals no son difíciles, que con buena pareja la lambada sale natural. Y así, entre troqueo y yambo, uno baja el testuz como Pound ante Whitman doblegándose a un pacto.

* Periodista egresado de la Universidad del Salvador. Escribe en los diarios argentinos: *El Día*, *Página-12*, *Clarín*, *La Gaceta de Tucumán*, *Los Andes*, *El Litoral*, *La Capital*, entre otros. Correo electrónico: augusthxx@yahoo.com.ar

Gramma, XXIII, 49 (2012), pp. 334-346.

© Universidad del Salvador. Facultad de Filosofía y Letras. Área de Letras del Instituto de Investigaciones de Filosofía y Letras. ISSN 1850-0161.

—**De modo que el vocablo secreto...**

—Secreto habría que seguir hasta tener edad para ese pacto, para reconciliarse con quien cortó la madera nueva. La iniciación literaria es, o debería ser, siempre secreta.

—**Lo dice con una entonación de absoluta certeza, o mejor aún, como un consejo para seguir, ¿verdad?**

—Tiene razón, no quisiera haber certeza ni admonición, pero la entonación es más sincera y traiciona. Lo que en verdad quiero decir es que nadie puede saber de antemano si su vocación de escritor es cierta y si es capaz de arriesgarse a (cuando directamente no se lo proponga) escribir para nadie, para la indiferencia cósmica... Nadie pide que escriba; es mejor saberlo desde el principio. (Si piden que escriba —por mandato del superyó o familiar o lo que fuera, o porque enganchó en Hollywood o donde sea, chau, ya es otra cosa). Y entonces mejor empezar y seguir en secreto, mejor en el baño que en el cuarto propio.

—**El hecho es que durante demasiados años, décadas inclusive, fue un poeta inédito. ¿La timidez tuvo algo que ver con ello?**

—Así es la cosa. Yo no he hecho más que correr como conejo tembloroso buscando esconderme de nada en especial... Y capaz que también fue un principio, digamos, existencialista. Yo crecí con la idea —común he comprobado en algunos escritores de generaciones pasadas (los del grupo Sur que llegué a conocer, por ejemplo)— de que ser un escritor no era una profesión, ni siquiera algo digno de encomio, sino más bien una suerte de estigma. Ya sabe, Kafka, y otra vez Pound y su plegaria, pidiendo a Dios, a Venus y a Mercurio que le donen una pequeña tabaquería, o cualquier profesión que no sea la de exprimirse el cerebro para escribir. Un estigma o un bautismo que conviene intentar sacarse revolcándose en el barro. También la idea de que la exposición es vergonzosa. En suma, principios muy anacrónicos, ya que los preceptos indudables de los escritores en onda son el profesionalismo y la careta pública.

—**Más allá de todo, haber publicado tarde, y de modo casi secreto, demuestra, entre otras cosas, su desinterés por figurar en alguna corriente del canon. Me refiero a que no hay, en su propuesta poética, estrategias para arrimarse a normas de moda o corrientes estéticas consagradas por algún sistema de legitimación (la Academia, ciertas revistas especializadas). Me recuerda un poco, salvando las diferencias, al caso de Juan Manuel Inchauspe, un poeta santafesino que, hasta no hace mucho, era reconocido sólo por quienes lo trataron personalmente.**

—Inchauspe era un buen poeta que tuvo un final triste. Quizás todos los finales sean tristes y sólo se nos revelan los de las personas queridas. Yo busco creer que nuestro deber es la felicidad, aunque todo sea teatro... Ahora, esos problemas de corrientes de moda y voces de mando, la verdad es que son cuestiones que no motivan mis desvelos.

—Recién en el año 2002 publicó sus textos poéticos a los 53 años, en la revista *Omero poesía*, que recogió un grupo consistente de sus poemas. ¿Cuál sería la relación ideal entre creación y tiempo de publicación?

—La relación ideal sería el desengaño, cuanto antes mejor, aunque después uno persista en el contrat tiempo.

—Se conocen pocos poemas suyos. ¿Guarda muchos inéditos?

—Algo se junta, como el polvo, como el polvo enamorado.

—En una entrevista realizada por Javier Adúriz para la misma publicación, declaró que no tuvo maestros literarios. No quiso tenerlos. ¿Cuál es la base de esa afirmación?

—No recuerdo qué habré querido decir, pero sí, los maestros vivientes que se me presentaron exigían un vasallaje que me rebeló siempre. La complicidad, que es inherente a la amistad, en un juego de poder se transforma siempre en algo alevoso. «Ay del alumno que no supera a su maestro», decía Da Vinci. Con maestros que exigen sujeción sólo cabe la fuga o el parricidio. Además, la amistad entre escritores es difícil. Está esa anécdota de Arthur Miller y Norman Mailer. Cuenta Mailer que en su juventud vivía al lado de Arthur Miller, y que Miller estaba escribiendo *Muerte de un viajante*, y él, *Los desnudos y los muertos*, sendas obras los llevarían a la fama. Y decía Mailer: «Vivíamos en una modesta casita de Brooklyn, y cuando nos encontrábamos en la entrada, junto al buzón, cambiábamos algunas palabras, y después los dos nos alejábamos pensando: “éste no llegará a ninguna parte”. Nos despreciábamos recíprocamente. Los escritores somos malos». Los viciosos de adulación, los aduladores y los adulados, son siempre traidores en potencia. Por otro lado, ya sabemos, los verdaderos maestros literarios están en la biblioteca.

—Ingresamos ahora en un terreno sinuoso. ¿Cuáles cree que son los vínculos entre la poesía y la realidad?

—La poesía es, en sí misma, una realidad, pero suele perderse la característica fundamental de su realidad. Qué paradoja; se entiende que la olviden quienes buscan arrearla hacia sus fines mercenarios, académicos, egocéntricos o lo que fuera; pero lo increíble es que pueda a menudo ser olvidada por los

mismos artistas bienintencionados y por los fruidores bienintencionados pero maleducados. Esa característica fundamental es que el arte es el único espacio de consistencia real que se nos haya dado a los seres humanos donde la libertad es absoluta, sin límites, infinita. No digo sólo libertad del gusto sino libertad en todos y en cualquier sentido que quieran dispensarle, aunque la libertad del gusto también deba ser contemplada como esencial. Que a alguien le guste el poeta ese, allá él, si ese gusto no está dictado por lo que temo que esté dictado, politiquería, facilismo, prestigio o algún otro bastardaje. En no haber hecho cuentas con la libertad del gusto, radica precisamente el error de las teorías y poéticas de gran parte del siglo xx, que intentaron constituirse y adaptarse a parámetros científicos, y que sólo sirvieron para anquilosarse en discursos esotéricos con los que siguen currando tantos catedráticos e investigadores literarios.

—**¿Siente usted que existe en el mundo un enemigo reconocible que atente y perjudique la poesía?**

—Un buen enemigo es el poeta que no respeta lengua, lenguaje y habla, seducción y comunicación, ¿no?

—**¿Se aventuraría a dar ejemplos?**

—A ver, para ejemplos nada mejor que una antología de poesía argentina actual. Acá tengo una a mano. Le apuesto que la abrimos al azar y encontramos algún buen ejemplo... Y ya ve qué casualidad, tocó justo donde estoy yo. Y no es por falsa modestia, pero lo aseguro que hay ejemplos incluso mejores. Abra de nuevo.

—**¿A la poesía se la debe encarnar más allá de la hoja escrita?, en otras palabras Butti, ¿para ser poeta debe vivirse una existencia poética?**

—Es inevitable, ¿no? Claro que hay tantas poéticas distintas... ¿Se imagina la existencia de quien elige la poética de la frivolidad, por ejemplo, o de quien elige la poética de lo incomprensible, o de ese aburrimiento que no es precisamente el hastío de Baudelaire?

—***Capercita roja y otros poemas* parece un libro en cierta forma anunciado por sus poemas anteriores, un libro que tal vez recapitula y lleva a su máxima expresión los temas y preocupaciones previos. Razón por la cual, a pesar de su exigua extensión, es muy consistente. Cada poema posee un clima propio. ¿Es un riesgo que se asocie la voz del poema a la voz del poeta? ¿Por qué?**

—Más que riesgo es una fatalidad. El estilo es una fatalidad. Es otra de las lecciones de Borges; saltó de la lírica a la parábola, de un cuento fantástico

a casi la zarzuela diría para hacerlo reír; saltó del horror a la comicidad, y si lo reconocemos a la legua no es precisamente porque lo haya querido; siempre deploró sus límites y trató de abatirlos, sin resignarse, hasta el último momento. En cambio, qué raro, es usual la admiración actual por los escritores aficionados a firmar cada línea que pergeñan, en sólo firmar en suma, como cuando de chico o adolescente uno ensaya una firma y llena páginas enteras con pruebas de esas firmas o de la firma que finalmente elige.

—**Su poética invita al lector a imbuirse tanto en personajes literarios como en autores de todas las épocas y latitudes: Kafka, Capercucita Roja, Kavafis, Catulo, Dante, la mujer de Poe (su prima, Virginia), Homero, Virgilio... A su vez, ellos tejen y revelan una lectura en clave: la suya, ¿es así?**

—El lector es el componente más fascinante del fenómeno literario. Aunque el lector sea siempre yo. Mejor dicho, por eso mismo.

—«**Aunque el lector sea siempre yo...**».

—Claro, usted, cada lector sea siempre sólo él, con todas las variables que dicta cada destino de lector.

—**Una idea suya tan interesante como personal sostiene, básicamente, que uno es autor de todo lo que lee. Siguiendo esa línea reflexiva, ¿qué tipo de libertad le ofrece la poesía?**

—Esa idea es que hay dos tipos de lectores: el que llega a los libros por los caminos de la soledad y el que llega a la soledad por la frecuentación de los libros. La soledad de uno es sólo aparente: abandona antiguas y futuras compañías por otros, mejores amigos. La soledad del primero es irreversible: no encuentra a nadie en los libros; él es el autor de todo lo que lee.

—**Un concepto algo borgeano, ¿no?**

—«Es casual y fortuito que yo sea el autor de estas páginas y tú el lector», esas cortesías adorables de Borges, sí, que a su vez provienen de Whitman.

—**Uno de los poemas más profundos y breves de esta serie es «Mal iluminado», ¿cuál es su historia?**

—La historia no importa, mejor dicho de esa historia no quiero acordarme. Su tema es el desamor y cómo hasta una foto puede ser motivo para constatar, con Macedonio, que cuando el amor se va, nada deja que no duela.

—**La hipersensibilidad...**

—Todo ser humano tiene su precio, le gusta constatar a los poderosos. Para el artista se trata de constatar que cada cual a su modo comparte alguna hipersensibilidad.

—¿Cómo fue la escritura de «Caperucita Roja despide los despojos del Lobo Feroz»? ¿Cómo se le ocurrió cruzar una fábula tan popular como la de Charles Perrault y refundirla a través de un poema tan íntimo como el suyo?

—No lo sé. Sólo recuerdo que fue un texto que nació desganado, que se escribió sin que yo le diera afecto ni confianza. Hace poco descubrí que los escritos que me empeciné en atender incluso con una suerte de despecho, de ojeriza, de mala leche, bueno, suelen ser los que se dejan leer. Así que a la larga tendría que admitir que la felicidad de la escritura, de mi escritura al menos, no condice con la del hipócrita lector.

—El poema, a su vez, se abre con una curiosa cita de Hobbes que reza: «*Rerum annihilatio*».

—Sobre el aniquilamiento, sí. A propósito de la facultad para llegar al conocimiento, Hobbes imagina que, si todo se aniquilase, si todo desapareciese y sólo un hombre sobreviviera, él conservaría las imágenes de todo lo que antes había percibido. Dice que todos sabemos por experiencia que el aniquilamiento, el olvido de lo que alguna vez pudimos imaginar, no determina la ausencia o supresión de la imaginación en sí misma.

El hombre civilizado no puede olvidar que el hombre es el lobo del hombre, es inútil que intente abatir esa verdad, porque si busca la remoción le sobrevendrá la neurosis, y si busca algún mesianismo redentor casi cantado que procurará su propia desgracia y la de la gente cercana o la de toda la sociedad que lo rodea. Y también, lo mismo para las horas de placidez o satisfacción que se nos haya dado gozar; inútil e infausto resulta escapar de ellas.

—En la etapa de corrección de sus textos, ¿qué detalles además de los ortográficos, desde luego, intenta ajustar para que sus poemas queden más precisos y afinados?

—Permanecen sólo los poemas que se empecinan en ser corregidos, que en su notoria imperfección incitan a releerlos, y con las relecturas aparecen los detalles para corregir, que pueden ser de una gama casi infinita, pero cuya quintaesencia tiene que ver con la fluidez. Cuando se interrumpe la fluidez, pues, ahí hay algo que no va, ¿no? Sólo que cada poema instaura su curso, su derrotero que puede ser de catarata o de caricia, que puede estar hecho hasta de discordancias, titubeos. Me acuerdo de aquel poema de Meleagro:

¡Repítele, entonces, Dordade, todo; vuelve a ella,
otra vez, y una tercera, díselo, vamos, corre!
¡No demores, vuela! No, espera un momento,

¿adónde vas si todavía no terminé? A lo que dije
debes agregar... o más bien... ¡qué estúpido!
No le digas nada... No, repítelo
todo, exactamente, sin olvidar nada. Pero,
¿por qué, Dorcade, te envío a ti
sí, como ves, voy contigo?

—Regresemos a su obra. Sus poemas casi siempre están en primera persona. Pero incluso cuando están en tercera (algunos versos de «Antífonas», por ejemplo), la intensidad de lo narrado tiene el tono y la intimidad de una primera persona.

—Entiendo que la piedra filosofal del arte no está ni en la Música, ni en la Poesía sino en el arte de la actuación, que el actor es el artista por antonomasia. Que el músico, el poeta, el narrador, el pintor, que todos los artistas en algún punto se miden por su capacidad o no de posesión, no importa si a la Stanislavsky, a la Artaud o la que fuere... Personalmente, como escribir en primera persona me resulta tan fácil y tan instintivo, centrar la expresión en cómo el poseo dice lo que dice, y en lo que busca hacer creer y en lo que busca ocultar, incluso cuando esa voz sea la de animales u objetos o abstracciones, entonces, a menudo me obligo a escribir en tercera persona, porque el desapego ofrece mejor recepción a las metáforas y a todos los recursos de la retórica tradicional, que por supuesto es la mejor retórica. Inútil, porque en el fondo ya estoy enviado con esa vitalidad de la transmigración constante que preconiza el gran Gironde.

—A propósito de esa primera persona y del tono de sus versos, se nota en sus poemas un lenguaje enrarecidamente ensimismado, que por momentos es narrativo y por otros, exacerbadamente lírico. ¿Podría referirse al modo que utiliza al regular ambos polos de sensibilidad?

—Bueno, una de las razones de esas dos vertientes es que, contra la resistencia en apelar al «yo poético» y contra la voluntad de conformar poemas netamente narrativos (donde, eventualmente, el «yo» sea traducido en un personaje, y el «tú» en otro), bueno, se impone la voz del personaje en cuestión, que pasa a hablar en primera persona, con el resultado de mayor concentración y abstracción. Precisamente, porque quien se confiesa no puede andar haciendo gala de florilegios, a menos de resultar un charlatán de feria... Por un exceso de celo contra una poesía narrativa, hija de Pavese y Lee Masters y Ritsos, que se me hace tan fácil, y también por un exceso de celo en acatar que la poesía lírica a través de los siglos, como dice Barthes, sólo ha repetido

dos formulaciones: «Yo te amo» y «Tengo miedo a la muerte»... y así, entre resistencia y mandato, entre esos polos que usted indicaba, ahí andamos, trastabillando, espero que en algún trópico colorinche.

—**¿Se considera un poeta elegíaco?**

—¿Llevan esas túnicas cortitas, los elegíacos...? ¿Son esos que van tañendo liras por la campiña, en esas procesiones que pinta Rubens, con bebotes perdidos en cunas de pétalos, con atrás el fauno tocando la pandereta, Baco eructando y señoras y señores bailoteando? Y, capaz que sí, que me conviene ser elegíaco, ¿no?

—**Lo que usted describe corresponde más bien a un perfil satírico de la idea clásica de un poeta elegíaco griego o latino. Yo le consultaba por el tono siempre sutil de lamento en que algunos de sus más distinguibles poemas están escritos. El tono íntimo de algo que se ha perdido: sea un sentimiento, un ser querido, la vida...**

—Usted tiene razón, pero permítame seguir prefiriendo aquel perfil satírico.

—**Hay un poema admirable suyo: «Sobre los bailes»... ¿Cuál es la relevancia que juegan los efectos musicales en sus versos?**

—El principal efecto musical en la poesía no es auditivo sino cerebral, precisamente estacionado en el hemisferio cerebral izquierdo, en la circunvolución frontal inferior entre las ramas anterior y ascendente y las ramas ascendente y posterior de la cisura lateral. Ahí la armonía, el timbre, el volumen, la resonancia tienen que ver con la precisión de las palabras, la precisión de las imágenes que despiertan esas palabras, la precisión del ritmo y del sema del torrente de lo que se está escribiendo o leyendo en relación con lo que vino antes y con lo que viene después.

A mí y a mis amigos, nos gusta mucho que nos digan y decir en voz alta los poemas más queridos. Y ahí, claro, el metro y la rima si la hubiera y la cantilena y los desbordes si los hubiera saltan para sumarse (para sumarse, no para apagar, no para suplir, al contrario, para resaltar) a aquel otro efecto cerebral.

—**De manera que cuando se recita poesía, los versos adquieren otras densidades, otra expresividad. ¿Cuán importante es en esta instancia, la inflexión del buen lector de poesía?**

—La inflexión, el tempo y los volúmenes justos, mejor dicho el volumen justo y único... Con todo eso se puede suplir, o corregir, o hacer olvidar hasta una fea voz sin oreja.

—«**Aquel poema dice que no, / que no venimos a vivir sobre la tierra, / que venimos a soñar**» se lee en «**Sobre los bailes**». **¿Ese podría ser un emblema de su poesía?**

—Esa es la glosa de un poema precolombino, que dice que las personas nacen, echan una o dos flores y mueren. Que no, que no venimos a vivir sobre la tierra, que venimos a soñar, que somos como una planta que nace, crece, da su flor, marchita y muere. Es uno de los poemas que más me han conmovido en mi vida y de alguna manera se ha convertido para mí en un símbolo, en un emblema de la existencia.

—**¿Cree usted que la religión y la poesía tienen algo en común?**

—Bueno, son dos alimentos espirituales que pueden complementarse, y en algunos casos suplantarse. Poesía o arte, filosofía, ética, mitología.

He visto ya dos generaciones con muchos chicos que crecen sin ninguno de esos dos alimentos espirituales, y las consecuencias no son felices.

—**¿Cuando escribe busca el silencio, el aislamiento?**

—Naturalmente eso es lo que uno busca, ¿no? Pero es raro constatar que también se puede recibir la gracia y escribir en medio del infierno de la promiscuidad.

—**¿Qué piensa acerca de las modalidades de circulación de la poesía actual, por ejemplo *blogs* como *Las elecciones afectivas* o *La infancia del procedimiento* y ciclos de lecturas como *Carne Argentina* o festivales como *Salida al Mar*?**

—Todo está bien, pero no se escapa de lo que en definitiva importa, que es la calidad en juego.

—**¿Calidad y originalidad pueden ser sinónimos?**

—Eso si originalidad es el vendaval que conjuga palabras justas, atinentes, abrazadas para no perderse e instalarse desenfadadas pero férreas para salvarse del ciclón *per secula seculorum*.

—**¿Cuáles son los errores que más lamenta de la mala poesía?**

—La demagogia, política, estética, sentimental, es decir, mercantil.

—**Aboquémonos a su labor como traductor. ¿Cómo y cuándo comenzó a traducir poesía?**

—Bastó contar con dos versiones distintas de un libro querido —las *Alicia* de Lewis Carroll— para entender temprano que tenía que tomar lo mejor de cada una para acercarme a un original, que cuando lo conseguí me llevó a incursionar en el inglés como algo vivo, mientras que en los estudios en el

colegio ese idioma me había resultado un criptograma o una lista inextricable de fórmulas químicas.

—**En la revista N.º 26 de *El Soplo y El Viento*, aparecida hacia fines de 1997, publicó un cuadernillo de traducciones en el que seleccionó textos de Edgar Lee Masters, Giacomo Leopardi, Fernando Pessoa, Robert Graves, Petr Mikes, Gagan Gill, entre otros... ¿cómo surgió ese emprendimiento?, ¿se trató de su primera serie de traducciones editadas?**

—Sí, un *potpourri* que no tuvo continuidad.

—**Lamentablemente...**

—No sé, porque se trata de traducciones realizadas para un uso propio, en el sentido que son ejercicios para ensayar alguna modulación más cercana a nosotros de algunos poemas queridos.

—**Por cierto, ¿qué se intenta al traducir un poema?, ¿qué criterios adopta?, ¿piensa como Heine y como Eliot que «lo esencial» va a quedar sin traslado posible?**

—No tengo una teoría de la traducción. Todo lo que aprendí traduciendo se remite a un ejercicio de lectura y escritura, que puede variar hasta diametralmente según el autor, y hasta según cada texto de ese autor traducido.

—**¿De qué modo cree que su experiencia como traductor ha estimulado particularmente su escritura?**

—Eso, traducir es un gran ejercicio de lectura y de escritura. No se termina nunca de aprender a leer y escribir.

—**Su relación con el idioma de Dante, ¿ya había nacido antes de su estadía en Roma? Me refiero a su paso por el Centro Sperimentale di Cinematografia, a fines de los años setenta.**

—Mi padre y mi madre eran italianos. Hablaban castellano, pero en las reuniones con la parentela, y especialmente entre ellos cuando querían conversar sobre algo que no convenía que escucháramos los hijos, hablaban en italiano, en dialecto comasco, tan parecido al milanés de Carlo Emilio Gadda. Inútilmente, porque los hijos entendíamos todo, quizás porque prestábamos especial atención. Cantaban también en italiano. De adolescente leí con fervor a los neorrealistas, y cuando conseguía los originales me gustaba descifrarlos.

—**¿Y Emilio Salgari, Italo Svevo?**

—Salgari fue el escritor preferido de mi infancia. Italo Svevo es un escritor que me gusta mucho. Alguna vez traduje su «Una burla riuscita», que es uno de los mejores cuentos que conozca.

—¿Qué dificultades específicas presenta traducir a Leopardi? ¿Qué tiempo le insumió? ¿Hizo alguna investigación paralela, algún trabajo de documentación o lecturas que podría destacar?

—Bueno, en principio leí su obra, incluido el *Zibaldone*, que es un libro inagotable, y en el que, en lo filosófico, se descubre que Leopardi dice lo mismo que Nietzsche, pero sin la agresividad loca de Nietzsche, hasta con triste dulzura. Leopardi es un gran pensador, de manera que la dificultad esencial radica en conservar todas sus ideas buscando seguirle en lo posible el ritmo.

—¿Cuáles serían algunas de sus cualidades rítmicas?

—Después de lo que ha dado en llamarse su «conversión literaria», a los 17 años, Leopardi deja sus ensayos filológicos y sus traducciones del griego para entregarse a la poesía. Pero más tarde, otra conversión lo alejará paulatinamente de la poesía para hacerle privilegiar la prosa. Y ese alejamiento sucede al acentuarse su «pesimismo» (pero mejor hablar de lucidez para internarse en el padecimiento universal, de ese «dolor cósmico» que sin embargo está plagado de ironía). A medida que se ahonda ese padecimiento hay un alejamiento de la poesía, precisamente, porque su música ponía en discusión la gran pregunta que, según Ungaretti, ronda a Leopardi: «¿Por qué es tan grave la infelicidad humana?».

Su prosa es riquísima y está tan llena como su poesía de recursos retóricos, así como su poesía está llena también de inexorable dolor, pero su ritmo da señales de exaltación, de suspensión, de consuelo en el sollozo. En los primeros cantos, esto es más claro debido al patriotismo, al uso de vocativos, a la influencia de Petrarca, Alfieri y los griegos. Pero con las elegías y los idilios la poética de Leopardi se enriquece y se complica; el valor de la rima, por ejemplo, que usa no sistemáticamente, sino en los momentos en que produce música sin cacofonía y en que las palabras rimadas son las palabras atinentes; en el *Zibaldone*, reflexiona sobre los versos rimados, que por más que la rima suene espontánea, él, por experiencia, ha constatado que el concepto se remite a pertenecer mitad al poeta y mitad a la rima, y a veces un tercio del concepto al poeta y dos a ella, y a menudo todo es de la sola rima. Que son bien pocas, dice, las rimas que corresponden enteramente al poeta. Y es evidente que él trata de atrapar sólo a las que le pertenezcan enteramente. Así, en el uso especial de la rima, estriba una de esas grandes cualidades rítmicas de Leopardi. Pero la principal, la que

está en sus idilios y en sus mejores momentos creativos, es el larguísimo aliento de encabalgamientos y subordinadas que casi hipnotizan (o ahogan) a quien quiera recitar esos versos en voz alta, en correspondencia con el juego de espacio (la naturaleza, los paisajes) y tiempo (en una inmersión en la que se termina naufragando en lo ilimitado). Aunque el mismo Leopardi se encarga de subvertir esta característica rítmica, y uno de sus últimos poemas breves, «A se stesso», está conformado por quiebres, frases cortas, ritmo cortante.

—Al confrontar el original en italiano y su versión en español, uno nota diferencias sintácticas y ciertas elecciones léxicas que, a primera vista, no responden al significado inmediato que indica el diccionario, me refiero al sentido literal de las palabras. ¿Hasta qué instancia la traducción es reinterpretación?

—Bueno, ahí radica un punto clave de la traducción: comprender que a menudo el escritor no ha escrito con el diccionario actual sino con un diccionario antiguo (todo inicio de una lengua es poético, insistía Shelley con un diccionario futuro).

En el caso específico de Leopardi, además, hay que considerar su lúcido conocimiento de las lenguas clásicas y latinas. En una carta confiesa que querría escribir en una confluencia, un paralelo de las cinco lenguas de las que está compuesta lo que llama la «familia de lenguas cultas»: la griega, la latina, la italiana, la francesa y la española (después suma también al rumano y al portugués que se asocia con el español). Ahora bien, de ninguna manera esa erudición lo insta a remedar los clásicos y las perezas idiomáticas, como había hecho la literatura italiana del 1700. Leopardi rechaza los galicismos tanto como los arcaísmos, y atiende entusiasmado a las voces dialectales, a la lengua popular, y destaca la facilidad que veía en el italiano para la construcción de palabras compuestas («perdigiorno», «pappalardo»...), una facilidad que no tuvo los propulsores literarios con que contó el inglés.

—Leopardi cuenta con otras versiones al español, pienso en la de Marcelo Cohen, por ejemplo. ¿Qué opina al respecto y cómo ubica sus traducciones en ese marco?

—De Cohen recuerdo una buena edición de los *Cuadernos de notas* de Henry James. En sus traducciones de Pessoa y Leopardi hay una poesía distinta de la que yo encuentro en Pessoa o en Leopardi. Porque en una traducción de poesía uno lee en principio a un lector.

—¿Cómo definiría la voz de Fernando Pessoa, otro de los poetas que ha traducido en más de una oportunidad? Parece apoyarse en ensoñaciones, en las voces de sus «despersonalizados» heterónimos.

—Lo que hablábamos antes sobre la esencia que estaría en el arte del histrionismo, de la posesión, eso evidentemente lo supo Pessoa y quiso llevarlo hasta el fondo, y eso mismo lo entroniza como el Padre Amadísimo de la poesía de nuestro tiempo.

—¿Podría mencionarnos algún fragmento de alguna de sus traducciones que más le agrade, como conclusión de esta entrevista?

—Una de las lápidas del pueblo de Spoon River se alza sobre la tumba de quien fue la Sra. Kessler, y leemos que el Sr. Kessler había estado en el ejército y recibía una pensión miserable y se la pasaba charlando por ahí o tirado leyendo las memorias del general *yankee* y presidente Grant, y que para salir adelante ella era lavandera y conocía los secretos de todo el mundo:

A través de sus cortinas y colchas y camisas y calzones.
 Porque las cosas nuevas tarde o temprano se desgastan
 y son reemplazadas por otras mejores, o no:
 la gente se enriquece o se va al tacho.
 Y los agujeros y los remiendos
 se agrandan con el tiempo
 sin que la aguja pueda seguirle el paso al deterioro,
 y hay manchas que se resisten al jabón,
 colores que destiñen a pesar de todos los esfuerzos,
 aunque al final sea siempre una la culpable
 de haber arruinado un vestido.
 Secretos de pañuelos, de manteles,
 la lavandera, Vida, los conoce a todos.
 Y yo, que estuve en todos los velorios de Spoon River
 juro que nunca vi el rostro de un muerto
 sin que me asaltara la idea
 de estar mirando algo recién lavado y planchado.