

Una manía naturalista: el paisaje en *Al rayo del sol* de Fernando Callero

A Naturalistic Obsession: The Landscape in *Al rayo del sol* by Fernando Callero

Venturini, Santiago

IHUCSO-Litoral, Universidad Nacional del Litoral

CONICET

ORCID: 0000-0002-7720-797X

Recepción: 14/09/23

Aceptación: 17/10/23

Resumen: Si bien nunca pasó desapercibida, la poesía de Fernando Callero (1974-2020) comienza a recibir una atención cada vez mayor y a ser reconocida como una poética potente y singular. Este artículo lleva a cabo una reflexión sobre un aspecto particular en la configuración de esa poética: la trascendencia del paisaje, un paisaje natural pero también urbano —el de Adelina, barrio bordeado por el río Coronda en la localidad santafesina de Santo Tomé y habitado por “gente buena/de familia y trabajo”— que funciona, al mismo tiempo, como soporte y como invención de la mirada. Entre el registro, la descripción y la creación de una nueva perspectiva; en vínculo con la llamada “caligrafía objetivista” pero alejándose de ella, los poemas de Callero fundan, especialmente en *Al rayo del sol*, su poesía reunida, un espacio poético.

Palabras clave: poesía, paisaje, Litoral, Fernando Callero.

Abstract: While it was never unnoticed, the poetry of Fernando Callero (1974-2020) begins to receive increasing attention and to be recognized as a powerful and singular poetics. This article reflects on a particular aspect in the configuration of this poetics: the transcendence of the landscape, a natural but also urban landscape — that of Adelina, a neighborhood bordered by the Coronda River in the town of Santo Tomé (Santa Fe) and inhabited by “good people/from family and work” — that works, at the same time, as a support and as an invention of the look. Between the registration, the description and the creation of a new perspective; in

connection with the so-called “objectivist calligraphy” but moving away from it, Callero’s poems, especially in *Al rayo del sol*, his collected poetry, establish a poetic space.

Keywords: poetry, landscape, Litoral, Fernando Callero.

Lejos de ser leída y valorada solo en esa región más o menos imaginaria llamada Litoral, la obra de Fernando Callero constituye, sin embargo, una especie de emblema, la joya de la poesía litoraleña de las primeras décadas de este siglo. Poeta, narrador, cantante, editor, amigo y maestro de muchos de los poetas jóvenes y ya no tan jóvenes que escribieron y escriben en Santa Fe o Entre Ríos¹, la trascendencia de Callero se acrecentó a lo largo de los años, hasta su muerte en 2020. Un signo de esa trascendencia es *Al rayo del sol*, publicado por la editorial rosarina Iván Rosado en 2013, un volumen que reunió siete libros que habían salido a la luz a lo largo de los 2000 en pequeñas editoriales o ediciones de autor, más uno inédito. A esta poesía reunida le siguieron otros títulos aparecidos en sellos de la zona, pero también en editoriales de Buenos Aires, como *Etolia* (Gigante, Paraná, 2014), *Soledad Col* (Iván Rosado, Rosario, 2015), *Cacería rápida* (Caleta Olivia, Buenos Aires, 2018), *Martín Rosas: un aficionado a los barcos con show* (Abrazo ediciones, Paraná, 2019) y el reciente *Un delicado temblor se coló como un ladrón en la naturaleza* (Caleta Olivia, Buenos Aires, 2022), publicado póstumamente. Corpus al que se suman sus títulos de narrativa, como *El espíritu del joven Borja* (Bajo la Luna, Buenos Aires, 2007) *Gustavito* (De Parado, Buenos Aires, 2012), *Diarios de viaje: Bolivia-Perú-Ecuador* (Erizo editora, Rosario, 2013)

1. Tal como queda expuesto en “Casi todos los poetas fuman porro”, su prólogo a la antología *Yo soñaba con comprarme una combi. Selección de poesía santafesina contemporánea* (Callero, 2013).

y *C6/C7* (Nudista, Córdoba, 2018) o el ensayo *Una introducción a la historia de la Literatura Argentina de Ricardo Rojas* (Ediciones UNL, Santa Fe, 2019), entre otros.

Como fue señalado en un trabajo anterior (Venturini, 2022), en la poesía de Callero hay una *alegría de escribir*, alegría que no debe entenderse como un tema; esa alegría —que puede no ser constante, aunque sí predominante— es una forma o, en términos de Eagleton, un “tono”: “una modulación de la voz que expresa una actitud particular o un sentimiento. Es uno de los puntos donde los signos y las emociones se entrecruzan” (2010: 143)². Esa alegría se ve, se escucha, está en la variación, la hibridación y el contraste de sus poemas; líricos, con una textura casi neobarroca (muy presente en sus primeros libros, se atenúa a medida que los poemas se tornan más narrativos, aunque no desaparece nunca), al mismo tiempo hechos de imágenes prosaicas y de una lengua más bien coloquial en la que se engarzan palabras de un registro más culto. El contraste, como si una poesía de impulso clásico se hubiera chocado con el presente, está en la superficie del verso —en momentos crispada con transcripciones fonéticas, interjecciones, onomatopeyas o incluso palabras extranjeras— en la que el léxico o las imágenes decididamente poéticas se cruzan con palabras, giros o imágenes comunes.

Una dimensión de esa alegría se relaciona con la apertura, la orientación del poema hacia el exterior, la atención a lo que hay y lo que pasa “afuera”. Parte de ese exterior, el paisaje y el mundo natural adquieren un peso innegable en los poemas de Callero:

2. Eagleton ubica al tono junto al modo y el timbre, aunque establece matices algo difusos entre uno y otro.

salgo a cazar imágenes, a recolectar en la cabeza o en libretitas, y siempre, en el barrio donde viva, salgo a pasear por el descampado, junto ramas, semillas, o si veo un pájaro lo busco en Internet y encuentro hasta el chiflido. Eso es, la celebración de lo que hay, de la luz, de las superficies (2017 s/p).

“Celebración”, término que da cuenta del impulso vital y de comunión con lo que existe que atraviesa los libros del poeta entrerriano. Como lo señala Ana Porrúa en una esclarecedora reseña: “El paisaje está siempre en la poesía de Callero, en cada uno de los ocho libros escritos entre 1999 y 2013 que recoge *Al rayo del sol*” (2013).

Este artículo se propone, entonces, indagar el modo en que la poesía de Callero se vuelve permeable al paisaje que funciona, al mismo tiempo, como soporte y como invención de la mirada, como campo de experimentación del poema; frente al paisaje, el poema se mueve desde el aparente registro —que, por si fuera necesario aclararlo, nunca es tal, porque la mirada arma, organiza, compone— a la creación de una perspectiva nueva sobre el entorno, en el marco de una tradición poética particularmente marcada por la impronta de lo paisajístico.

Paisaje: un rodeo

Hacia el final de *El Paraná y su expresión literaria*, artículo incluido en un volumen colectivo de 1973 y reeditado recientemente como libro por la Universidad Nacional del Litoral, Adolfo Prieto indaga en la relación de lo que elige llamar “la poesía del Paraná” con el paisaje:

Menos apta que la prosa narrativa para registrar la instalación y los cambios producidos por el hombre en un espacio físico, la lírica moderna se ha decidido por la celebración de lo que se ofrece como un espectáculo ya consumado (paisaje o historia). O ha intentado, por lo contrario, destacar la vinculación de la experiencia absolutamente individual del poeta con algún elemento privilegiado del paisaje, y destacar, sobre todo, el carácter intransferible de esa experiencia” (92).

Las dos direcciones identificadas por Prieto se relacionan con dos cuestiones básicas para pensar la relación de poesía y paisaje en la tradición literaria: por un lado, la celebración del paisaje como espectáculo, es decir, su entrada en el poema como un *locus amoenus* y, más allá, como una configuración u organización única del espacio que interpela de algún modo a quien la contempla; por el otro, el carácter subjetivo de la experiencia del paisaje, el hecho de que no existe paisaje por fuera del sujeto que lo contempla y que el acto de la contemplación constituye una experiencia particular, ya codificada por una tradición. De los poetas que menciona Prieto —Leopoldo Lugones, José Pedroni, Enrique Molina, entre otros—, Juan L. Ortiz es el único que condensa ambas líneas. El lugar determinante del paisaje en la poesía ortiziana fue señalado con insistencia incluso por los primeros lectores y críticos de su obra, como queda expuesto en ese artículo pionero firmado por Alfredo Veiravé en 1965: “Estudio preliminar para una Antología de la Obra Poética de Juan L. Ortiz”. Como lo señala Edgardo Dobry: “Ortiz proyecta desde el principio una obra ceñida a un paisaje singular, único, fijo, que tiende a una progresiva fusión del sujeto que mira con el objeto mirado” (2022: 70). Por su parte, Sarlo proyecta el paisaje en la región y afirma: “Para Juan L., como para

Mastronardi y para Saer, la región tiene el carácter de lo inevitable: el lugar *desde donde* se escribe. No simplemente un lugar sobre el que se escribe” (2016: 49) —y la respuesta frente a ese carácter inevitable no será, claro está, el regionalismo sino “la voz universal de la región” (49).

Graciela Silvestri y Fernando Aliata sostienen: “para que exista un paisaje no basta que exista ‘naturaleza’; es necesario un punto de vista y un espectador; es necesario, también, un relato que dé sentido a lo que se mira y experimenta; es consustancial al paisaje, por lo tanto, la separación entre el hombre y el mundo” (2001: 10). Más adelante afirman: “la naturaleza contemplada es paisaje” (10). Casi en los mismos términos, Roxana Páez declara que “paisaje es la naturaleza tal como se aparece en una mirada” (2013: 158). Y en relación con la escritura, agrega: “no alcanza con enunciar los elementos de la naturaleza para que estos den cuenta de un paisaje, sino que es imperioso que la lengua recorra esa naturaleza y la ‘funde’ en la escritura contra ella misma, por su devenir escritura” (158-159). Pensada en los términos de una “inscripción de un paisaje en la escritura” (2013: 7), Páez rastrea la construcción de una “poética del espacio” en las obras de Juan L. Ortiz y Francisco Madariaga.

Una manía naturalista

¿Qué paisaje emerge en la poesía de Callero? ¿De qué paisaje se trata? Aunque no es el único³, el paisaje de los poemas de Callero es un paisaje común: el de Adelina —“Villa Adelina” o “Villa agrícola Adelina”, como se lee en títulos

3. En un par de poemas de *Al rayo del sol* —como “Celeste...” (2013c: 57)— aparece, como velado, el paisaje de las Islas Baleares, en especial Ibiza, escenario del viaje iniciático que relata la novela *El espíritu del joven Borja*.

de poemas—, ese barrio de la ciudad santafesina de Santo Tomé bordeado, hacia el este, por el río Coronda; un territorio urbano pero también agreste, habitado por “gente buena/de familia y trabajo” (Callero, 2015: 17). Villa Adelina es el entorno privilegiado de la poesía de Callero, el territorio que instalan y elaboran los poemas a lo largo de los libros.

Hay un título inevitable para reflexionar sobre la entrada del paisaje en la poesía de Callero: *Al rayo del sol*, publicado por Colección Chapita en 2008 —libro que dará nombre, y no es un dato irrelevante, a la poesía reunida publicada en 2013—. *Al rayo del sol* consta de dos poemas: uno más extenso, que alterna verso y prosa, y toma el título del libro, y otro más breve, “Hace mucho”, escrito en verso. Ambos ponen en su centro al paisaje. Así comienza el primero:

LAS MAÑANAS

Las antenas

Los

añosos eucaliptos

(2013c: 87).

Se ve toda la playa desierta y sucia, con la arena clara endurecida y mezclada con gris, como si le hubieran soplado ceniza, las sombrillas de palo, con sus graciosos bonetes de paja cosida y un mechón castaño, suelto, y al voleo. El mangrullo de los bañeros, otros palos grises enterrados sin sentido preciso alrededor, como un palacio vegetal abandonado en una isla. Los otros mástiles son caños en L que sostienen los alójenos, pintados de rojo, y aparecen detrás de la escalera de cemento amarillo municipal (2013c: 87).

La alternancia entre verso y prosa, constante a lo largo del poema, no solo redistribuye el ritmo sino que, por el contraste entre la linealidad de la prosa y el corte del verso, marca diferentes momentos en el panorama construido por la mirada: en ciertos tramos avanza y en otros se detiene para concentrarse en ciertos detalles. En el comienzo, el verso funciona como una fuerza de arranque, la puesta en marcha de la máquina del poema; los cuatro versos iniciales son una suerte de apuntes —interrumpidos, como lo muestra ese verso de una sola palabra—, cosas percibidas, datos registrados. La prosa aparece cuando se instala la descripción, más afín a la continuidad del discurso, y en el tiempo privilegiado por el impulso descriptivo: el presente. En un texto ya citado, Callero escribe: “Investigo mucho la superficie, las largas descripciones son el manifiesto de mi manía naturalista, de chico quería ser entomólogo, como el personaje de una novela que se la pasaba recolectando y reseñando bichos en una libreta” (2017 s/p). La descripción es un procedimiento, entonces, ligado a la naturaleza, el resultado de una voluntad de registro, de esa “manía naturalista”. Ahora bien, es fácil advertir que en este comienzo la descripción del paisaje —una playa municipal— registra, sobre todo, las huellas de lo humano sobre lo natural, sus intervenciones: las sombrillas, el mangrullo, los “alójenos”, la escalera pintada. Hay una ambición casi etnográfica en la descripción; aunque se tratará, por supuesto, mucho más que de un registro, no hay una renuncia a mostrar todo lo que hay, como lo expone uno de los versos: “esta es la viga del presente” (2013c: 89).

En la construcción del paisaje la mirada se desplaza, además, de lo natural —las garzas, los patos, una cinacina— a los otros que irrumpen en el paisaje, como un viejo:

Por el terraplén viene el viejo ese, loco,
que pelea con el perro
Se sienta en una piedra y empieza
a enterrarse la mano tembleque
con arena.

Los arcos de las garzas
son parapentes de gasa
remontando atrás de él.
(2013c: 89).

Mientras que los primeros versos registran, los tres últimos elaboran una imagen nueva; tal como anota Ana Porrúa en su lectura de la poesía de Osvaldo Aguirre: “la mirada registra, entonces, pero también compone” (2011: 139). En esta composición hay un extrañamiento de lo contemplado que transforma los elementos del paisaje en otra cosa; ese procedimiento, esencial para la poesía, cobra trascendencia en *Al rayo del sol*: los tres adolescentes que aparecen en el terraplén (“flacos cazadores de fija y honda, toda la facha arrebatada, zapatillas coloradas, buzos de tela de avión”) vistos a la distancia, se transforman: “Saltando en los rieles/ parecen notas en un pentagrama” (2013c: 90). O el sonido del tren que se acerca se mezcla en el aire con otro ruido: “Desde el cartódromo un motorcito/ le contesta con berridos de ternero” (2013c: 88); los perros que ladran a lo lejos son “invisibles castañuelas” (90) —hay que notar, de paso, que aunque el paisaje tenga una dimensión eminentemente visual, es también sonoro—.

Hacia el final del poema se lee:

Un pescado muerto, panza arriba

Lo doy vuelta con un palo.

Todo el cuerito del lomo

Es atrigrado

(...)

Una boga también muerta y panza arriba

removida todo el día

por el flujo

del agüita

Pobrecita.

(2013c: 91).

En estos versos, al igual que en todo el poema, aparece esa “degradación del paisaje en tanto idilio, virginidad y pureza” que advierte Ariel Aguirre en la relación de la llamada poesía de los 90 con el paisaje (2020: 153); una degradación que Aguirre lee, centrándose en los poetas objetivistas rosarinos como Oscar Taborda, Daniel García Helder o Martín Prieto, y siguiendo la línea de lectura de Porrúa (2011: 113-145), en relación con la política (Aguirre, 2021: 154). Esa

corrupción del paisaje está, sin dudas, presente en los poemas de Callero; sería posible hipotetizar, incluso, que ingresa a través de su contacto con la poesía de los 90, previa a la publicación de *Al rayo del sol*⁴. No obstante, hay en Callero una perspectiva diferente. En otro trabajo, Aguirre contrapone la visión del paisaje de los poetas objetivistas con la de poetas más recientes del Litoral como Cecilia Moscovich y Daiana Henderson:

Los objetivistas de los 90 influyen en la producción de un paisaje corrompido, desidealizado, con las marcas y las huellas del uso y abuso del capitalismo sobre la naturaleza. El paisaje, desde el punto de vista pictórico, es similar, pero su discursivización varía significativamente: si el objetivismo persigue la preponderación de la presentación de los objetos, la escisión del sujeto en tanto sus rasgos identitarios, la elipsis de cualquier marca subjetiva sobre la cosa, aquí hay un giro de 180 grados; todo, incluso los objetos inanimados, adquieren rasgos subjetivos, se personifican, y en esa personificación *son* en tanto *afectan* – sensitivamente– al yo. (2022: 17-18)

Así, en los versos de Callero citados más arriba, el uso de los diminutivos (“cuerito”, “agüita”) dan forma a un afecto por lo contemplado —claramente

4. En una entrevista de 2011, Callero habla del contacto con los poetas de los 90 y de la trascendencia que tuvieron en la reconfiguración de su poesía: “con Javier Guipponi empezamos a descubrir poetas, leer de pantalla todo lo nuevo, y fue como una fiebre, hablo de 2005, 2006, y a descubrir autores que nos gustaban y teníamos cierta afinidad, poetas de todos lados, de Buenos Aires fundamentalmente, conocimos a los poetas de los 90, yo hasta el 2006 no conocía a Daniel Durand, siendo que es de Concordia y es un referente clave de la poesía argentina actual. Un poeta genial. Y empecé a dialogar con esa poesía y mi poética cambió, yo tenía mucha poesía castellana en mi escritura porque trabajaba con la lengua cruda y sin mucha referencia de lectura, o lo que es peor, traducciones gallegas” (s/p). Es necesario recordar, además, que *Al rayo del sol* se publicó, como ya fue mencionado, en Colección Chapita, editorial artesanal dirigida por Daniel Durand y Matías Heer.

legible en ese otro diminutivo: “pobrecita”—, en este caso dos peces muertos. En el comienzo del poema, citado en parte anteriormente, la prosopopeya dota de vida a los elementos de la playa: las sombrillas tienen “graciosos bonetes de paja” (2013c: 87), la torre de alta tensión que aparece en el horizonte es “parecida a cualquiera de nosotros, sólo que en versión gigante y duro, con dos bracitos cortos, de robot” y “parece estar levantando un alambrado para que pasen las chicas sin rajarse el bombachudo” (87). El sol que asoma hacia el final del texto es una “cabecita de hornalla trepadora, asomada, vertical” (2013c: 92). El paisaje, además, tiene color: “la escalera de cemento amarillo municipal”, “la bici roja del pescador” (2013c: 87). Es cierto que el color constituye un elemento destacado de lo que Ana Porrúa denomina la “caligrafía objetivista”: “la mirada como gesto compositivo, el trazo, el color, el volumen y la superficie son sus marcas” (2011: 69). Sin descartar ese parentesco del poema con esta caligrafía, la dimensión cromática del paisaje, que aparece más de una vez en *Al rayo del sol*, tiene otro peso en la poesía de Callero: el color es revelación, hallazgo, signo de vida⁵.

Si bien en este poema aparecen secuencias descriptivas que ponen énfasis en el registro de lo que hay, en esa descripción no hay una elipsis del sujeto en favor de la presentación de las cosas: las cosas siguen estando ahí, pero reformuladas desde las coordenadas del yo a través de procedimientos como el extrañamiento o la personificación, un yo que no solo se vincula con lo que contempla sino que manifiesta cierto afecto por lo que ve e, incluso, lo celebra —esa celebración

5. Así, en “Palacio”, poema que abre *Casa, rancho, altillo, palacio* (2010), el color funciona como un signo de la heterogeneidad y la opulencia del paisaje, y los doce versos presentan un verdadero catálogo de tonos: “la trama encerada del verde p.m”, “el ocre de los manchones secos de la cancha”, “el azul botella de los cipreses”, el “torreón marrón escalonado del tronco”, “el fondo azul lavado del cielo” y “el magenta raro de los lapachos” (2013c: 119).

es, como lo señalamos al comienzo de este artículo, una marca de la poesía de Callero—. Ese yo es más cercado al “post-yo” del que habla Tamara Kamenszain:

una especie de post-yo que, liberado de las disquisiciones acerca de su posición en el texto, se hace presente, irrumpe alegremente, pero ya no a la manera centralista y autoritaria de aquel incuestionado yo autoral, sino en un estado de apertura tal que, salido de sí, confunde sus límites con el mundo... (2016: 11).

Ahora bien, esta perspectiva también presenta variaciones. En este sentido, es interesante contrastar dos poemas incluidos en *Al rayo del sol* que instalan como referente, desde el título, el barrio Adelina: “En la Villa agrícola Adelina”, de *Una destrucción muy fina* (2012) y “Villa Adelina”, incluido en *Tokonoma* (2013). Así comienza el primero:

Dos volquetes, una quema.
Humo negro que hiede a pasto y a plástico.
Un camino de tierra zanjado
que bordea el lado sur de los cuarteles
en la villa agrícola Adelina
(2013c: 152).

Este comienzo puede ser asimilado a esa caligrafía objetivista, en la medida en que aparece una mirada que compone a partir de superficies: formas, color, disposición. El verso registra, consigna, describe lo visible y lo que describe,

además, es conflicto, malestar social. La percepción se mueve a lo largo del espacio: pasa de unos árboles —unas tipas—, una barcaza, las torrecitas de un castillo, la foto de una chica en ropa interior. Esta caligrafía persiste a lo largo del poema, que se cierra con estos versos:

Pero este tiempo junta todo en un haz
y el espacio destruido
suelta sus cosmos pesados
en un vacío por fin real
(2013c: 153).

Esta visión álgida se contrapone con el impulso afectivo que atraviesa el otro poema, “Villa Adelina”, donde el barrio se transforma en un espacio único, casi un *locus amoenus* popular:

Acá el vientito trae una cumbia tranquila a upa
Acá el zapallo y el tomate se dan guachos en los patios de tierra
Acá los parásitos escriben partituras en el tejido de púas del ejército
Acá ese tremendo eucalipto te hace bajar un cambio para que veas allá
arriba la galaxia
[escorada de los loros
Acá la artemisa crece tierna para amargar el mate y orinar lo turbio
Acá las matas rompen la vereda y conversan como señoras demorando
la vuelta del
[mandado

Acá la gente tiene ponis y carpinchos con nombres que traen de la isla
Acá los chicos pasan en bicicletas enormes que solo pueden pilotear
parados
Acá hay un club de fútbol: “Don Salvador” con la casaca brillante como
el pasto
Acá hay un lindo trueque, en la placita, donde las mujeres renuevan el
vestuario
Acá los hombres aparecen trepados al techo de las casas y los hijos les
alcanzan el balde
[con la mezcla
Acá se saluda, hola, ¿qué tal?, buen día
(2013c: 173).

La anáfora y el modo en que cada verso se circunscribe a una imagen en particular hacen de este poema un inventario que, como es posible advertir por el último verso, no tiene un cierre, no concluye; solo se interrumpe, aunque está claro que podría continuar.

En la sucesión de imágenes, Villa Adelina aparece como un territorio fronterizo: un barrio habitado por familias en contacto con la naturaleza que se expande sobre la vida humana —el “tremendo eucalipto”, “la galaxia escorada de los loros”, la artemisa, las matas que rompen la vereda, los carpinchos y los ponis—. No es casual que lo natural esté presente más de una vez en las imágenes que elabora el poema: la naturaleza es un sustrato fundamental de la poética de Callero. Lo más determinante de “Villa Adelina” es que cada verso, de claro valor asertivo —“acá hay”—, está atravesado por el afecto, por esa celebración

ya mencionada: aunque el poema parece limitarse a enunciar lo que existe —se trata, de más está decirlo, de mucho más que eso—, lo que se elige nombrar y la formulación misma de las imágenes es un *festejo* de lo nombrado. Todo está lleno de vida, desde los parásitos que escriben partituras en el alambrado hasta las matas que conversan como señoras. Cada verso funciona como una postal que plasma imágenes comunes, acciones mínimas, gestos —los chicos que manejan parados bicicletas grandes; los padres trepados al techo; los hijos que les alcanzan el balde con mezcla—; esa atención a lo cotidiano de la vida de un barrio hace que lo común adquiera otro espesor, y la sucesión de estas instantáneas, su acumulación de un verso al otro, construye una visión del barrio saturada de ternura e insta a Villa Adelina, en este poema que se ubica entre los últimos de *Al rayo sol*, como espacio poético.

Cierre y apertura

Más allá de las cuestiones señaladas a lo largo de este artículo, el paisaje en la poesía de Callero adquiere, en libros posteriores, otros matices —aunque es posible afirmar, al mismo tiempo, que comienza a retirarse de la escena de sus poemas luego del accidente sufrido por el poeta—. Uno de esos matices puede leerse, por ejemplo, en “Una baba del diablo”, incluido en *Soledad Col* (2015):

Una baba del diablo
se me pega en la frente
y caigo dividido
de un lado todo lo malo / del otro la alegría

Por la pradera falsa
que se le forma al río
camino liviano un rato
voy recogiendo más baba
en un turbante hermoso
me conecto con el cielo
gracias a esa red blanca que vibra
(2015: 21).

El paisaje se dibuja en dos versos, con solo dos elementos: el río y la “pradera falsa” que se le superpone —la elección de ese término irónico, como la del epíteto que refuerza la ironía, nos colocan frente a un paisaje común, no idealizado pero tampoco exento de belleza—. Lo más notorio del poema es el modo en que se expresa el mimetismo del yo con la naturaleza, en este caso una baba del diablo; una comunión con lo natural que, en su hipérbole (“un turbante hermoso”), permite la expansión y posibilita una suerte de plenitud del yo. Y es que, como escribe Mark Strand: “El paisaje es un modo de encontrar otro yo; un yo más ancho, más general, y probablemente más elemental” (2015: 131).

En el caso de “Una baba del diablo”, entonces, el tratamiento del paisaje no puede separarse de una atención por el mundo natural, por el mundo de los animales y de las formas vegetales⁶. Esta atención sostenida podría ser objeto

6. En *Al rayo del sol* aparecen poemas que se acercan a los animales (“Desde las primeras horas a los pájaros” o “El perro de la obra”) o incluso asumen su voz (“I LOBI U”). Las formas vegetales, a su vez, conforman un catálogo que extiende a lo largo de esa poesía reunida. En una página de *Diarios de viaje. Bolivia-Perú-Ecuador*, Callero anota: “El sistema de los vegetales es un mundo que no deja de fascinarme. Me gustaría estudiar Biodiversidad, pero a mi edad

de un trabajo futuro, dado que constituye un aspecto más que relevante en la configuración de una obra singular que nunca pasó desapercibida pero que hoy es objeto, afortunadamente, de un interés cada vez mayor.

me da mucha fiaca, así que en algún momento investigaré por mi cuenta usando Google y las observaciones que voy haciendo en estos viajes” (2013a: 19).

Bibliografía

- Aguirre, Ariel (2020). “El agua al final del siglo: subjetividad y paisaje degradado en la poesía de los noventa”. *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, 12, pp. 149-162.
- (2022). “Poesía y Litoral. Sujetos, afectividad y paisajes”. *Heterotopías*, 5/9, pp. 1-21.
- Callero, Fernando (2011). “Mi poesía tiene que ver con la fantasía que uno va construyendo con su identidad”, Entrevista de Gonzalo Tito Acosta. *Integración*, suplemento cultural del diario El Heraldo, Concordia, 21 de octubre de 2011 [en línea]. <<https://www.autoresdeconcordia.com.ar/novedades/243>> [consulta 29 de agosto de 2023].
- (2013a). *Diarios de viaje. Bolivia, Perú, Ecuador*. Rosario: Erizo editora.
- (2013b). “Casi todos los poetas fuman porro” (prólogo). VVAA. *Yo soñaba con comprarme una combi. Selección de poesía santafesina contemporánea*. Rosario: Erizo editora.
- (2013c). *Al rayo del sol*. Rosario: Iván Rosado.
- (2015). *Soledad Col*. Rosario: Iván Rosado.
- (2016). *Cacería rápida*. Buenos Aires: Caleta Olivia.
- (2017). “Fernando Callero”. *La infancia del procedimiento* [en línea] <<http://lainfanciadelprocedimiento.blogspot.com/2007/09/fernando-callero-seleccin-de-poemas-por.html>> [consulta 25 de agosto de 2023].
- Dobry, Edgardo (2022). *Celebración. A través de la poesía americana*. Barcelona: Trampa Ediciones.
- Eagleton, Terry (2010). *Cómo leer un poema*. Trad. de Mario Jurado. Madrid: Akal.
- Kamenszain, Tamara (2016). *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Páez, Roxana. *Poéticas del espacio argentino: Juan L. Ortiz y Francisco Madariaga*. Buenos Aires: Mansalva.
- Porrúa, Ana (2011). *Caligrafía tonal*. Buenos Aires: Entropía.
- Porrúa, Ana (2013). “Advertencia y solicitud” [en línea]. Bazar Americano. <http://www.bazaramericano.com/buscador.php?cod=386&tabla=resenas&que=calle-ro> [consulta 20 de agosto de 2023].
- Prieto, Adolfo (2021). *El Paraná y su expresión literaria*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Sarlo, Beatriz (2016). *Zona Saer*. Santiago de Chile: Ediciones Diego Portales.
- Silvestri, Graciela y Aliata, Fernando (2001). *El paisaje como cifra de armonía. Relaciones entre cultura y naturaleza a través de la mirada paisajística*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Strand, Mark (2015). *Sobre nada y otros escritos*. Trad. de Juan Carlos Postigo Ríos. Madrid: Turner.
- Veiravé, Alfredo (1965). “Estudio preliminar para una Antología de la Obra Poética de Juan L. Ortiz”. *Universidad*, 63, 67-106.

Venturini, Santiago (2022). “Una poesía del Litoral: notas a partir de Fernando Callero”. *Veinte apuntes para una literatura argentina del siglo XXII*. Bernardo Orge y Nieves Battistoni eds. Rosario: Editorial municipal de Rosario; Centro de Estudios de Literatura Argentina, pp. 345-365.