

Argentina en su Poesía



Xul Solar, Pareja, 1923.

Un realismo deceptivo:

tres momentos de la poesía argentina contemporánea

Daniel Samodolich

Quisiera, en el texto que sigue, unir con una línea de puntos tres momentos de poesía argentina actual, de tres generaciones diferentes; persiguiendo, más que un panorama general, una línea significativa, la línea de un realismo de nuevo tipo, al que por comodidad o pereza de buscar un nombre más apropiado llamaré realismo deceptivo.

La palabra “deceptivo” no existe en nuestros diccionarios: la estoy tomando del inglés, donde se forma, al igual que nuestra “decepcionar”, sobre el latín *decipio*, que antepone al verbo *cipio*, (tomo, atrapo) una partícula negativa; etimológicamente, sería: no tomo, no puedo tomar, se me escapa algo. En latín, como en español antiguo, “decepción” era engaño, en el sentido de un ofrecimiento de algo que después no se da; y ese es exactamente el sentido que conserva *deception* en inglés: en castellano, en cambio, ha ido mutando hacia un sentido más figurado, el de “desilusión”, sin perder del todo, creo yo, el antiguo matiz del engaño.

En cualquier caso, esta constelación de sentidos me sirve para lo que quiero decir: estoy hablando de un realismo deceptivo en los dos sentidos de la palabra: el antiguo, porque se trata de un realismo engañoso, y el moderno, porque no alimenta ilusiones ni en la realidad como portadora de un destino benéfico, ya sea progresista o revolucionario, ni tampoco en su

propia capacidad como realismo para trasuntar el o los sentidos de la realidad. Una tercera acepción del vocablo "decepción", la que lo acerca al desencanto, la dejaré para el final.

Voy a tratar los vislumbres de este realismo deceptivo en tres momentos de tres poetas: un fragmento del largo poema *Odiseo Confinado* de Leónidas Lamborghini, nacido en Buenos Aires en 1927; un poema de Daniel García Helder (Rosario, 1961); y un fragmento de *Punctum*, de Martín Gambarotta (Buenos Aires, 1968). O sea, un poeta de setenta y algunos años con una vasta obra publicada, un joven maestro de 40 años que se ha destacado tanto a través de sus tres libros como de su labor docente, periodística y performativa, y un joven-joven, recién entrado en la treintena y ya reconocido por muchos como el más importante de la nueva generación.

Empiezo con Leónidas Lamborghini:

Padre en el Hades

Y vienes ahora tú, ¡oh, padre!,
viene tu sombra,
haciéndome señas de contento,
dichoso, alegre,
como siempre que acababas de causar
la quiebra de una fábrica,
de una empresa más.

Vienes a mi encuentro, espléndido,
con tu soberbia pinta de varón
que otra vez ha superado el trance;
vienes trajeado de empresario
con tu más fino casimir.

Vienes así, como lo hacías,
después de cada debacle:
arruinado
pero no ruinoso.

¿Por qué, no era desde la estética
que tú considerabas y absorbías
el fracaso,
cuando, eufórico, lo reivindicabas
y, celebrante, le cantabas un hermoso himno?

Y ¿cuando, enseguida, inventabas,
una nueva forma
de intentar lo que tú llamabas
una nueva aventura?

Arruinado, pero no ruinoso:
lo mismo de regios
casimires trajéado
que con el pantalón y la camisa proletarios
con que te arropabas, ya al final
de tus años,
para esperarme en la puerta
de tu marítimo retiro.

Y volvía yo como un sonámbulo
de pasear por la orilla del Océano
cuando, de pronto, allá
divisaba
tu figura magnífica.
Tu magnífica estampa, coronada
por la frente alta, espaciosa,
y el divinal mechón de pelo blanco
en medio de ella, entrelazándose
con los salobres dedos del rudo viento.

Dichoso, alegre como ahora
me hacías señas como para despertarme;
y era entonces, que la caliente,
aromática sopa,
¡ya está!, ¡ya está!
avisábasme.

Y hacia esa delicia
yo apretaba mis pasos
con todos mis sentidos en alerta,
anticipadamente paladeándola.

¡Oh, padre perdedor!
Dichoso, alegre, de haberlo sido,
como si el secreto de esa fuerza absoluta
que buscabas, fuera
perderlo todo de una vez,
perder hasta lo último
que aún nos quede.

¡Oh, padre!
¿Y no he echado
yo mismo a pique,
una y otra vez,
el poema?

En el propio infierno se aparece la sombra del padre, arruinado pero no ruinoso, feliz de sus desastres. Su figura evoca al padre real, que avisaba que la sopa estaba lista al niño que se precipitaba a la delicia alimentaria; sin saber, obviamente, que junto al alimento terreno absorbía una lección si no venenosa, por lo menos ambigua: la lección del fracaso, la estética del fracaso. Porque, justamente, de una estética se trata: "enseguida/ inventabas una *nueva forma*/ de intentar lo que tú

llamabas/ una *nueva aventura*”: la nueva forma y la nueva aventura surgen del fracaso, porque en la plenitud y el hallazgo ambas serían innecesarias. Siguiendo esa lección, el poeta ha echado mil veces a pique el poema: consciente de que esa destrucción, ese fracaso es la condición de posibilidad de su escritura. Paradoja de una forma que necesita fracasar para triunfar, la poesía de Lamborghini dibuja en ese oxímoron una patria, un suelo. Como la Ítaca de Odiseo, como la Irlanda de Joyce —ese otro expatriado, también inventor de una patria imposible—, la patria de Lamborghini no existe como cosa dada, debe ser construida en el exilio y la soledad: necesita la distancia, necesita el largo viaje con destino pero sin final para existir. Símbolo quizás de la condición humana, donde la patria —vale decir, la herencia de los padres y la comunidad con los otros— mientras quieren verificarse y atarse a un suelo se desenvuelven finalmente en la marea deceptiva del tiempo: el tiempo en el que todo es *de-cipio*, no agarro, no puedo agarrar porque se escapa.

Un párrafo especial merece la propia figura del Padre: el que debía dar la Ley, el que debía ordenar el Cosmos, es en rigor un botarate, feliz de sus desastres; la alegoría no es mi especialidad: quede para otra oportunidad, entonces, la exploración de la dimensión política del poema, su conexión con la realidad y la historia de estas patrias nuestras. Qué angustia implica para el ciudadano esta herencia es un tema que escapa al propósito de estas notas; pero para el artista, es sin duda una intemperie movilizante, la invitación a la nueva aventura, la nueva forma, y esto sí me parece pertinente.

Sigo con un poema de Daniel García Helder, incluido en su libro *El faro de Guereño* (Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 1996):

Rojo sobre el agua

Están esos ladrillos, atrás,
en el atardecer con luz de agosto,
que apilados por un hombre y una mujer,
o por un hombre, una mujer y sus hijos,
no provocan lo que el alma quisiera.
Y están esos otros puestos a secar
encima de un tablón, en hileras.
Si hubiese agua de lluvia en el lugar
de donde fueron excavados, no muy lejos,
habría esparcido sobre el agua
polvo de ladrillo.

Tenemos, o parece que tenemos, una mínima escena, algo así como una foto: unos ladrillos apilados en el atardecer de invierno, otros puestos a secar sobre un tablón, y no mucho más. ¿Qué más? En primer

lugar, se nos dice que los ladrillos han sido apilados por un hombre y una mujer, o por un hombre, una mujer y sus hijos; en segundo lugar, que no provocan lo que el alma quisiera; en tercero, que si en el lugar donde fueron excavados hubiera agua de lluvia, sobre esa agua habría polvo de ladrillo. También están las indicaciones topográficas: los ladrillos apilados están atrás, los puestos sobre el tablón, presumiblemente, delante; el lugar de donde fueron excavados, no muy lejos. Una arquitectura ciertamente precisa, en torno a cosas muy concretas (ladrillos), casi el arquetipo de la cosa, con su forma cuadrangular, su presencia seriada. Pero esta escena tan material culmina con una escena virtual: un polvo que habría sobre un agua que no hay. Hemos sido engañados, y el engaño nos reenvía a otros engaños: ¿a qué viene, por ejemplo, la precisión “por un hombre y una mujer” si inmediatamente después va a ser puesta en duda por “o por un hombre, una mujer y sus hijos”? ¿No daría lo mismo un par de hombres, o un hombre y sus hijos, sin su mujer?

Es fácil notar —aunque quizás un poco más tedioso explicar— que esa supuesta información es otra cosa, está justamente allí para plantar el “o”, la duda, lo que no sabemos del pasado de esas pilas de ladrillos: el poeta pone en juego que, lo sepamos o no, esas pilas indiferentes, que *no provocan lo que el alma quisiera*, son el fruto de una actividad humana, una voluntad, una industria misérrima, una copia degradada de la actividad del Creador fabricando el hombre a partir del barro. ¿Y qué es lo que el alma quisiera? ¿Sentir piedad por esa pobre gente? ¿Exaltarse ante la arquitectónica disposición de estos ladrillos en la tarde? Hay una especie de broma, incluso, en la presencia de la palabra *alma* en un contexto tan prosaico, material, y la broma se duplica y al mismo tiempo se sutiliza, se vuelve más lírica, al concitar la presencia de unos charcos que no están, aunque se sabe exactamente dónde estarían si estuvieran; se sabe incluso que estarían cubiertos de polvo, si estuvieran donde no están.

El polvo, como el alma, son adornos innecesarios en la escena, y al mismo tiempo son los únicos adornos que ella tiene. La posibilidad del lenguaje de conjurar a la vez que negar, de hacer un pase de magia sobre su propia capacidad de representación, no es el menor de los sucesos de este poema donde no pasa nada. La melancolía de lo que no es, y de lo que aún siendo no tendría importancia alguna, mide algo, no sabemos qué: si nuestra distancia con las cosas, si nuestra distancia con las personas, si la naturaleza elusiva de la propia herramienta con la que pensamos y hablamos de todo esto.

Vamos ahora a algunos aspectos del libro-poema de Martín Gambarotta, *Punctum* (Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 1998). Dice

en el fragmento 13: "Cielos con estrías del color/ de las etiquetas anaranjadas/ de los discos CBS". No basta, aunque es indispensable, unacocepción de lo poético que habilite a pintar el cielo de ese color tan poco poético: hace falta, además, haberlo *visto*. ¿Quién es capaz de ver ese color? O, mejor, ¿en qué condiciones puede alguien verlo? Parece necesaria cierta deriva, cierta afasia o interrupción de la percepción normal para que, entre los miles de estímulos visuales que alguien recibe, logre fijar el color de las viejas etiquetas de los discos CBS de manera tal que esté disponible a la hora de articular una metáfora.

Este tipo de atención, que pertenecería en principio al campo de la experiencia del poeta, que sería una materia, digamos, pre-poética, se combina con un tipo de imaginación visual que es específica de la construcción del poema. En otro fragmento el poema sigue las acciones de un personaje, Guasuncho, que abre una heladera, saca una cerveza, mira los noticieros de la noche, llama un remis, empieza a recorrer a bordo de ese remis un camino; tenemos, entonces, una acción que progresa, aunque en rigor no sabemos si progresa en la imaginación de Guasuncho o en un plano "real": las conjugaciones de los verbos — en potencial, en futuro— alimentan la duda. En cualquier caso, el poema todavía sigue el curso de las acciones o imaginaciones de Guasuncho cuando leemos: "El que maneja, tomando una avenida ancha/ le va a ofrecer un cigarrillo/ adivinando por el espejo retrovisor/ una parte de su cara alumbrada/ por los autos que vienen de frente". El punto de vista por un instante *abandona* a Guasuncho y se traslada al chofer del remis; para ver, por el espejo, la cara de Guasuncho, aún protagonista, pero ahora ya no mirando el camino por sí, sino visto por el chofer. Cuando un punto de vista puede despegarse así de un lado y pegarse a otro, tenemos de nuevo una suerte de afasia, pero ahora constructiva, no de la percepción; o, en todo caso, reduplicadas una en otra. Quizás el mejor ejemplo de este tipo de "despegue" sea un chino —y otra vez, y no casualmente, afásico— que empieza por ser una fantasía de un tal Confuncio, para transformarse un poco después en un actor hecho y derecho del poema que, entre otras acciones delirantes, se roba una tortuga y anda con ella de un lado para otro.

La imaginación verbal de Gambarotta funciona en el mismo carril: otro personaje, Cadáver, es a veces hombre y a veces mujer, a veces alguien vivo, apenas llamado Cadáver, otras un cadáver auténtico. En esa oscilación crece también una inquietud: el sentido no está fijo, las cosas no suceden en un plano de imaginación determinado sino que se deslizan de uno a otro, el punto de vista salta como una rana, los nombres apenas pertenecen a las cosas porque más bien las cosas parecen

pertenecer a los nombres. Como en la afasia, como en los sueños más raros recordados por los soñadores más perspicaces, los propios colores no están verdaderamente pegados a las cosas: "Hay cosas que el color moja/ y cosas que no".

El mundo que el poema evoca o construye es un mundo de reviente, picados de fútbol en domingos agónicos, discos de suburbio, restos de guerrilla, una camiseta medio desteñida de la Unión Obrera Metalúrgica, un sindicato que entre 1945 y 1975 puso muchas veces en jaque a la patronal y fue a la vez punta de lanza de la lucha antiguerrillera; nada, en resumen, políticamente correcto, nunca ni el buen sentido ni Dios están al volante, y además, ni falta que hace: no es un mundo, éste, que necesite idealización ni condena, le basta con existir como una más de las pesadillescas perspectivas del poema. Y esto es así porque el sentido mismo de ese mundo es girar sin eje. Si el Dante quería un infierno perfectamente justo, donde cada uno de los que lo había hecho sufrir ocupara su lugar exacto en el círculo correspondiente, un infierno complejo y articulado y perfecto como la provisión y la justicia divinas, tenía que escribirlo en terza rima, pensar la correspondencia de las partes, el personaje siempre al borde del desmayo que iba a recorrerlo: aquí, el mundo es el resto diurno de una pesadilla y la forma que le toca es la de este largo poema donde alternan la reflexión, el relato, la descripción. Es el texto mismo, como su punto de vista y sus personajes y su moral, el que no se deja fijar, y la singularidad verbal concurre con la imaginativa, y ambas con la forma del poema largo, para configurar esa falta de centro. "Esto sí que es bueno. Esto sí que es pandemonio/ esto sí que es mirar ceniza/ girar en un vaso de agua" : en esa ceniza reconocemos los restos de algo nuestro, una Argentina a la vez demasiado familiar y absolutamente ajena, lanzada a una deriva tan furiosa como banal.

Padres de ambiguas lecciones, el fracaso como estética, la Patria como un imposible, lo que no existe como clave de un presente inapresable, el Infierno sin justicia y sin centro: en todas partes, desposesión y ausencia, desposesión que el padre festeja como un triunfo, ausencia que es el único adorno de la presencia, caracteres que se fugan de las cosas: creo no haber forzado el material para hacer con él un dibujo, el dibujo engañoso y nada ilusionado que percibo en estas voces diversas. Permítaseme apurarme, ahora sí, a rechazar la tercer acepción de la decepción, la de desencanto. Ni la ausencia ni la desposesión son aquí materia de lamento: simplemente, son. No necesitamos que nos vendan entusiasmo ni que nos inviten a lloriquear: si desplegar las perspectivas del presente, lograr una percepción más rica

y compleja de la realidad. No hace falta que nadie se lamente del sinsentido ni explique el correcto sentido: si estos poemas se revelan como necesarios es porque *hacen* sentido; porque a las buenas intenciones y las ilusiones estéticas y políticas del pasado oponen su feroz decepción, a la vez que oponen a la cultura *light* y minimalista su virulencia política y verbal, su pericia técnica, su complejidad, su amplitud de miras. “El arte —escribió una vez Wystan Hugh Auden— no puede salvar la vida; sí puede hacer que valga la pena salvarla.”

Poema de los dones

Nadie rebaje a lágrima o reproche
esta declaración de la maestría
de Dios, que con magnífica ironía
me dio a la vez los libros y la noche.

De esta ciudad de libros hizo dueños
a unos ojos sin luz, que sólo pueden
leer en las bibliotecas de los sueños
los insensatos partafos que ceden

las albas a su afán. En vano el día
les prodiga sus libros infinitos,
arduos como los arduos manuscritos
que perecieron en Alejandria.

De hambre y de sed (narra una historia griega)
muere un rey entre fuentes y jardines,
yo fatigo sin rumbo los confines
de esta alta y honda biblioteca ciega.

Enciclopedias, atlas, el Oriente
y el Occidente, siglos, dinastías,
símbolos, cosmos y cosmogonías
brindan los muros pero inútilmente.

Lento en mi sombra, la penumbra hueca
exploro con el báculo indeciso,
yo, que me figuraba el paraíso
bajo la especie de una biblioteca.

Algo, que ciertamente no se nombra
con la palabra *azar*, rige estas cosas:
otro va recibiendo en otras borrosas
tardes los muchos libros y la sombra.

Al errar por las lentas galerías
suelo sentir con vago horror sagrado
que soy el otro, el muerto, que habrá dado
los mismos pasos en los mismos días.

¿Cuál de los dos escribe este poema
de un yo plural y de una sola sombra?
¿Que importa la palabra que me nombra
si es indiviso y uno el anatema?

Groussac o Borges, miro este querido
mundo que se deforma y que se apaga
en una pálida ceniza vaga
que se parece al sueño y al olvido.

Jorge Luis Borges

El Hacedor