



La poeta menor

Nora Avaro¹

Universidad Nacional de Rosario

Resumen: En el horizonte de la poesía objetivista argentina, también llamada “caligrafía objetivista” o “criterio de objetividad”, la poesía de Gabriela Saccone teje sus acuerdos y diferencias. Desde su primer libro de 2000 *Medio cumpleaños* hasta los, hasta el momento inéditos, *Cuaderno de la angustia y otros poemas*, *Diario de la dacha* y *Del pasillo*, Saccone traza sus constantes líricas en las que prevalecen, paradigmáticas, tres series de motivos: la serie de la casa, la de la naturaleza y la de los poetas potentes. En lo que sigue se analizará el funcionamiento de esas series y sus vínculos con dos tradiciones estéticas canónicas: la del realismo y la del romanticismo.

Palabras claves: Saccone, poesía, objetivismo, realismo, romanticismo

Abstract: In the horizon of Argentine objectivist poetry, also called “objectivist calligraphy” or “objectivity criteria,” the poetry of Gabriela Saccone sews its pacts and dissents. Since her first book, *Half Birthday*, published in 2000, through the yet unpublished volumes *Anxiety Notebook and Other Poems*, *Diary of the Dacha* and *Of the Corridor*, Saccone sketches the constants of her lyrics, in which three paradigmatic series of themes prevail: the series of the house, the series of nature, and the series of the potent poets. What follows is an analysis of how those series function and their connections with two canonical aesthetic traditions: realism and romanticism.

Key words: Saccone, poetry, objectivism, realism, romanticism.

¹ **Nora Avaro** nació en Rufino (Santa Fe) en 1961. Da clases de Literatura Argentina en la Universidad Nacional de Rosario. Publicó, en colaboración con Analía Capdevila, el libro *Denuncialistas. Literatura y polémica en los años 50*.

Quizá como en todas las aulas argentinas, en las de la escuela Juan José Castelli n° 70 de Arroyito, en Rosario, a finales de los años sesenta, la maestra escribía en el pizarrón la palabra *Desenvolvimiento* y en el acto titulaba la mañana. Ningún niño supo entonces, ni ningún adulto correspondiente a cualquiera de aquellos niños sabe hoy, qué significaba, qué desenvolvía esa palabra larga, hexasílabo, ralentada en la copia por la manuscritura infantil y los rulos de la D mayúscula. Ahí, debajo de *Desenvolvimiento*, venían todo tipo de temas del rubro amplio y elemental de lo que podría catalogarse, a tono con aquella época, “las ciencias humanas”.

Gabriela Saccone iba a tercer grado cuando yo iba a cuarto de la Castelli, teníamos una amiga en común que no hizo la transitiva de acercarnos, éramos apenas conocidas, las leales de la otra y, terminada la primaria, no volvimos a vernos, ni siquiera de lejos. De lejos, en el recreo o en la calle, por el valle del viaducto Avellaneda o por la avenida Alberdi, Gabriela llevaba su guardapolvo a tablas finas sujetado muy por debajo de la cintura. Como no pasaba el cinto por las presillas, las tablas se alteraban y alteraban en el acto el formateo sarmientino. Para mí, que ignoraba a igual nivel raso que Gabriela ya fuera poeta y hasta qué punto llegaría a serlo, la cuestión del cinto era una muy lograda meta de audacia.

Gabriela me escribe en estos días que, hasta donde la memoria le alcanza, en los poemas de la infancia ya tenía problemas para titular:

La palabra “título” me da una sensación mala, como la palabra ‘desenvolvimiento’. Pienso, ahora, que tal vez por eso, pocas veces puse uno, alguno que aparecía claro, o para aclarar algo oscuro. Título, *Desenvolvimiento* (con el esfuerzo de la manuscritura del rulo de la ‘D’ mayúscula incluido), escuela Castelli, avenida Alberdi, niñez.

En el año 2000 Gabriela Saccone obtuvo el segundo premio del concurso de poesía Felipe Aldana de la Editorial Municipal de Rosario con su libro *Poemas*. En diciembre de ese mismo año, la editorial lo publicó bajo el título *Medio*

Cumpleaños. Los editores le pidieron a Gabriela que redujera un poco el vastísimo arco genérico de su *Poemas* y ella entonces, que había fantaseado con ganar el primer premio en metálico –la cifra justa para solventar entera la fiesta de cumpleaños de 15 de Sara, su hija mayor–, decidió en consecuencia con su segundo puesto y la mitad del monto: concretó un título de ocasión, operativo y literal. Como la colección original, la que Gabriela presentó al concurso rosarino, tampoco los poemas de *Medio cumpleaños* están titulados. Los editores frenaron sus exigencias en tapa y portada y, ante la falta y como se estila, armaron el índice final con cada uno de los primeros versos. Requerida a compendiar, a indiciar o a introducir, a *desenvolver*, como se espera, tono y materia de su poemario en dos, tres o cuatro palabras, Gabriela fue aleatoria pero precisa y clavó la circunstancia doméstica en la pauta editorial. La foto de tapa del libro, una superficie cuarteada, como de cal o tierra seca, es de Sara Taborda, la quinceañera.

Medio cumpleaños es un gran título, tan hermético como acogedor, pero ¿qué significa?, ¿a dónde nos lleva?, ¿qué poesía inaugura?, ¿está bien hacerle las mismas preguntas que a *Desenvolvimiento*?

En principio los asuntos pueden ordenarse en algunas series, algunas de varios poemas, otras de un único pero central poema. El carácter narrativo de casi todas las piezas del libro le da a las series parte de su espesor temporal, aunque sus términos sean a veces dominantes y a veces esporádicos y accesorios. Ahí están, arborescentes y por orden de aparición, la serie de la naturaleza, la serie de la casa, la de la angustia, la de la bañera, la de la ventana, la de los poetas potentes, la de los viajes y senderos, la del censista, la del sueño y el insomnio, la de la Luna. Cada una de estas series se vincula con las demás, y un poema puede, y de hecho así ocurre, concernir varias series, de modo tal que la unidad mínima del libro, y de toda la poesía de Saccone, no es el poema, como decir el poema o los poemas que tienen bañera, robles o vecinas, sino el motivo que los enlaza transversalmente y los anuda en un paradigma riguroso. Por esta razón, una antología temática sería difícil aquí: si cada poema serializa los asuntos en una concentración extraordinaria del conjunto mayor, resulta casi imposible seleccionar. Y aunque *Medio cumpleaños*, como primer libro, sea

justamente una selección de los escritos de toda la vida (Gabriela tiene 39 años cuando se publica), resulta una pieza íntegra, diagramática, no un acopiado lineal.

La geometría de los poemas, en los que bien puede distinguirse desde acá la materia autobiográfica, no se traza en rectilíneas. Saccone, que escribe desde niña, bien podría operar en progresos estilísticos y diegéticos. Y no, aunque practique la prosa, y aunque la narración sea su plataforma temporal, ella es sobre todo una poeta: la elipse, el círculo, son sus figuras; la órbita y los ecos, su vibración. De ahí que cierta teoría de conjunto sea clave en esta poética, y de modo tal que los posibles diagramas de Venn y, sobre todo, las intersecciones de esos diagramas, distingan sus series y sus mitemas.

Las series de Saccone no desfilan motivos, componen formal y materialmente los poemas y tensan su conector subjetivo: el yo poético ejecutado en imagen. “¿Qué más aburrido que el yo hablando de sí mismo? / Y sin embargo no hago otra cosa” (*Del pasillo*). El yo poético es voz, punto de vista, persona gramatical –que a veces modula perfectamente en tercera– y figura de la poeta menor con sus rasgos irónicos y menores, tal como se verá aparecen en la serie de la bañera y en la de los poetas potentes. Pero sobre todo es cuerpo, el sino materialista de una lírica de la percepción que le mete física a los tropos: “Mi cuerpo hace instantes/ se sentó a escribir lo que veía”.

Hay cantidad de ejemplos. La angustia, en el *Cuaderno* que le corresponde, toma solidez en: “la cabeza no para de bullir/ allá arriba, en su techo”. En el “Diario de la dacha”, axones y dendritas hablan del amor. En “Acerca de la fabricación de los pensamientos” (ya ese título) la poeta menor espera escuchar unas campanadas y que “el sonido metálico llene el pabellón de la oreja, el tímpano, y los huesecillos del oído disparen sobre aquel centro nervioso ocupando el cerebro entero”. En *Medio cumpleaños* “el impulso de entomóloga” busca el alma del muerto en “la sangre, seca como harina”; y en el mismo libro, “la luz del cielo”

igual a presión será incrustada
y avanzará por tus venas
hasta el plexo solar. Verás

a través de la carne tu corazón dormir.

En 1999, un año antes de la publicación de *Medio cumpleaños*, Martín Prieto abre su libro *La fragancia de una planta de maíz* con esta declaración: “para mí la luna es un lugar”, y con Leonardo Favio agrega:

Desautorizando cualquier aproximación al satélite a través de un sentido figurado, la luna es, para Favio, exactamente un lugar: un espacio ocupado o que puede ser ocupado por un cuerpo cualquiera.

A esta gestión literal que propone Prieto en la “Teoría” de sus poemas, Saccone le agrega, en el caso de su propia Luna, *la acción metafórica pero materialista* de comerla –justo ahí, en mi subrayado, creo que hay que empezar a idear cualquier comentario sobre su obra–. “Voy a comerme la Luna”, escribe Saccone en *Medio Cumpleaños*. Con esa mayúscula material y astronómica, anti-celestial, anti-romántica, que hace la diferencia: al tiempo que afirma actitud y grados de concreción, pone a funcionar la tarea figurativa. Porque aunque la figuración, en la poesía de Saccone, emplace símbolos y connotaciones, sabe retener, en una misma frecuencia física, objeto e imagen. La Luna de Saccone, en “tensión metafórica de la literalidad”, según la formulación feliz de Sergio Cueto, es, a un mismo tiempo, ícono y materia.²

Hacer cosas con palabras

Aunque en parte menos narrativo, el libro inédito *Cuaderno de la angustia y otros poemas* retoma algunas series de *Medio cumpleaños*: la de la casa, la de los poetas potentes, la de las vecinas, la de la naturaleza, pero todas bajo el imperio de la serie de la angustia. Esta dominante arroja importantes diferencias con el primer libro, ya que el yo poético y la poeta menor comprimen todo terreno en una inflexión anonadada que le debe bastante a la línea Pizarnick de la poesía argentina, con su lista afligida de imposibles expresivos; una vía insólita hasta el momento en la obra sustantiva de Saccone, pero que, debido al tono de su tema, parece no poder dejar de visitar (“Lo que existe, afuera,/ animado y no./ Adentro, también animado, yo”). De todos modos, Saccone camina al filo de los trillados abismos del lenguaje y la realidad y, con la ironía justa, conjuga los

² Sergio Cueto, “La nieve de Celan” en *Badebec*, www.badebec.org, n° 1, setiembre de 2011.

objetos del *Cuaderno* con su talante poético de coyuntura y su natural élan narrativo. Por caso, un encendedor, en un fragmento del poema VI:

Miro de este encendedor rojo
su forma, su color, su pestillo.
Bajo el cabezal plateado, una piedra
permite el chispazo,
pero este rojo, alargado, objeto de mi atención,
es también
el aire de mis pulmones,
la vez que dejaste de fumar,
las veces que fumamos juntos,
nosotros dos, antes,
encendidos, terminados,
las vestales,
lo poco que queda en el vaso.

Luego... me fui al carajo.

Me voy a fumar un cigarrillo,
ahora mismo.

El encendedor. El objeto de la “caligrafía objetivista”, según la designó Ana Porrúa y la calibró Daniel García Helder en un cambio de poéticas datado en la década del 80.³ La suya propia, la de Oscar Taborda, la de Martín Prieto –“los muchachos”, los llama Gabriela–.

De lo indeterminado a lo determinado –enumera Helder– de lo abstracto a lo concreto, de lo general a lo particular, del adjetivo al sustantivo, del nombre común al nombre propio, del sujeto al objeto (para volver del objeto al sujeto), del sentido figurado al propio, de lo ficticio a lo acreditado por los referentes, de lo universal a lo municipal, de lo atemporal a la coyuntura, etc.⁴

En ese coladero de todo eso volátil hacia todo esto otro macizo se reconocen sin esfuerzos muchos rasgos de la poesía de Saccone, y muchas de sus preferencias, pero hay en ellos un despego que la resguarda de la ortodoxia objetivista y la distingue de los poetas de su amistad y zona. Son tres pasos de distancia en las tres estrofas citadas.

³ Ana Porrúa, *Caligrafía tonal*, Buenos Aires, Entropía, 2011.

⁴ “Daniel García Helder. Episodios de una formación”, reportaje de Osvaldo Aguirre en *Punto de vista*, n° 77, diciembre de 2003.

Primero está, como en la poesía de “los muchachos”, el objeto y la mirada (Porrúa, en su libro citado, lo dice claramente: “la mirada como gesto compositivo”): “Miro este encendedor rojo” y etc., con un encabalgamiento tan perfecto allí “que permite el chispazo”. Pero segundo está todo lo que hay en el objeto además de su color, su forma, su función. El verso que marca este agregado, “es también”, es el más breve en un poema de métrica irregular: tiene tres sílabas más la cuarta que suma el final agudo, sobre medidas que llegan hasta las diecisiete con igual suma en el verso más largo, justo el que dice el objeto de la atención (“pero este rojo, alargado, objeto de mi atención”), y son todas de una aproximada media octosilábica. Luego de este verso corto viene la enumeración de lo que hay en un encendedor, además del encendedor propiamente dicho. La lista se inicia en una figuración transitiva y contrastante pero bien concreta: del encendedor al aire de los pulmones, no al humo que sería la transición más indicada: al aire, lo que le falta al fumador de larga data. La larga data viene después, el encendedor “es también” ciertos recuerdos de la fumadora, pero no un recuerdo abstracto que abstrae en una ideal del fumar el sinfín de veces que se fumó un cigarrillo proustiano, sino “la vez que dejaste de fumar” y “las veces que fumamos juntos”. La elegía de la vez y de las veces abre la enumeración hacia el símbolo atemporal de “las vestales”, sacerdotisas que cuidan el fuego de Vesta, diosa romana del hogar. Como es notorio, hasta la llama antigua de Roma llega la poesía de Saccone si parte de un encendedor. Pero hay más, porque el poema da un tercer, último y brusco giro hacia el acto, y el acto cancela el ciclo que va del objeto denotativo (el encendedor) a la connotación figurada (el aire, la vez, las veces, las vestales), en un ajuste déictico del enunciado adverbial “ahora mismo” que mete acción al habla poética: “Luego... me fui al carajo./ /Me voy a fumar un cigarrillo/ ahora mismo”.

El exabrupto como modo de finiquitar al poema lanzado a la figuración ya estaba en *Medio cumpleaños*:

El mundo a través de un mechón de pelos
se mueve, luego descansa y otra vez
de allá para acá, de acá para allá.
Es un pulmón que inspira y expira
sobre nosotros. Indefinidamente así.
Entran las ramas de roble

con sus hojas dibujadas sobre el cielo,
la claridad y sombra de esas hojas
y ahora el viento allá
distribuye la luz como una burla
entre las cosas y yo. El mar.
Y la cabeza es agua más sombras,
más hojas de roble verdes y amarillas.
Pero yo no quiero bailar este ritmo.
Chau me voy.

Aquí está el observatorio de la serie de la ventana tan propio de Saccone, luego lo trataremos en detalle, pero bajo el marco alterno “mechón de pelos” que desencaja la visión y rompe, en dos momentos, el esquema perspectivista del paisaje. El primer momento, por proximidad, de forma tal que el mechón adosa el mundo a la mirada en la disgregación de pocos elementos, ramas y hojas de roble bajo los efectos de las sombras y la luz y, fuera de cuadro, tan fuera de cuadro como lo marca un punto y seguido en la sílaba séptima del verso que rompe la sinalefa, el mar. En el segundo momento la grieta se da como burla: un importante hiato zumbón entre las cosas y el yo que define, como se marcará en el poema de la dacha, la conexión espástica con la naturaleza propia de la serie homónima. Pero además, en el vaivén respiratorio de la metáfora, el mundo imperial avanza sobre el observador, más específicamente sobre su cabeza (porque hay siempre en Saccone la intención evidente de darle un cuerpo, una física *literal* a las ideas, a los recuerdos, a las emociones). Esa delantera de cuño simbolista que podría armonizar yo y mundo se interrumpe de pronto, igual que en el poema anterior, en una performática de la lengua: “Chau, me voy”. Como si esta poesía se dejara llevar en sus enviones subjetivos hasta un punto en que, para detenerlos y marcar otro ritmo (“Pero yo no quiero bailar este ritmo”), necesitara meter un poco de acción: el verso último es de nuevo el más breve de todos, tres sílabas más la cuarta que suma el final agudo, en una media de diez, lo que le da, como corresponde, nervio métrico al exabrupto. Escribe Saccone en “Acerca de la fabricación de los pensamientos”:

Posiblemente el fracaso sea el camino para caer en la cuenta definitiva de que no estoy ni quiero estar sujeta a las cosas que veo: ni a los

arbustos, candados, estrellas, torres, calles, piedras, en pos de un mundo invisible que desea ser bien cantado.

Los poetas potentes

La serie dominante en *Medio cumpleaños* es la de los poetas potentes – aunque la poesía de Saccone torna irónico este rótulo–. Un solo poema responde de lleno en su asunto a esta serie, pero la serie parece dominar espacio y visión, ajustar la tendencia lírica del yo, y componer, por contraste a “la voluntad y el genio” de los potentes, una imagen menor de la poeta cuyo acato se vuelve sarcástico.

La serie de los poetas potentes se vincula, en los diagramas de Venn, con la serie de la bañera, de la ventana, de la casa y de la naturaleza (en la subserie de los árboles: plátanos y saúco) y da inicio a la serie de la angustia que tendrá su plenitud en el *Cuaderno inédito* posterior. Allí la serie de los poetas potentes y la serie de la angustia cumplen en sordina su dialéctica suave:

Si quiero escribir
que el cielo cambió de color
porque en la noche la luna
decidió que era bueno
encontrar una sombra, y allá fue,
¿voy a poder?

En su libro *Poesía civil*, de 2001, Sergio Raimondi postuló divergencias entre el poeta civil, el poeta órfico y el poeta menor. El primero paga, en cada corte de verso, su gravamen político y económico; el segundo recibe, en sus “postulados etéreos”, una lección materialista y funcional; el último, el menor, descargado tanto de coyunturas históricas como de abismos metafísicos, atiende pormenores domésticos. En el libro de Raimondi prima el primero, el poeta potente y civil y en tercera persona, en una delantera hacia el par clásico poesía y capitalismo; el poeta menor, en tanto, está confinado a la parcialidad de la casa.⁵ Aunque con otro tipo de soldadura, Saccone en *Medio cumpleaños* ya había planteado estas cuestiones muy a su modo:

⁵ Para ilustrar las tres poetas-tipo de Raimondi, en *Poesía civil* están, entre casi todos los poemas del libro, “Poética y revolución industrial”, para el primero; “El plomero visita la casa del poeta órfico y le da una lección”, para el segundo; y “El poeta menor ante el nacimiento de su hijo”, para el tercero.

Sé de poetas que sueñan
con el tiempo que pierdo en lágrimas
sentada al borde de la bañera.
¡Si yo pudiera, si lo tuviera!
dicen, seguros de la voluntad y el genio
disfrazando de piedad el reproche
y olvidando al que enseñó:
“pensad dulcemente en los mortales”.
Con Cronos sueñan, el tirano;
si lo poseyeran, frente a una ventana
donde las copas de los plátanos chocan
en un brindis seco y verde,
rápidos se pondrían a escribir
de algo tan ajeno como la fortuna.
Queridos míos, les pido perdón
por quedarme largos ratos
en el baño –lágrimas corriendo–
o soñando con la sombra del sáuco
para ser hechizada por las voz
de la serpiente, o extraviada
ante las carnes y las frutas
del supermercado.

En el poema de los poetas hay otros ilustres además de los potentes. Está el muy alemán Hölderlin en “pensad dulcemente en los mortales” verso de “A los jóvenes poetas”. Saccone saca de allí además de la cita textual entrecomillada, la actitud vocativa: donde Hölderlin inicia sus imperativos consejos con “Hermanos” (“Detestad el arrebató y la frialdad./ Guardaos de aleccionar y describir.”) Saccone se disculpa con “Queridos míos, les pido perdón”. La voz del súper poeta órfico mengua e invierte dominios: del púlpito lírico a la bañera. La maniobra es reveladora y de largo alcance, y hasta el punto en que podría afirmarse que aquí está el centro de gravedad del ideario estético de Saccone.

El poema dispone tono y figuración del yo al afianzar la imagen de la poeta menor y su ambiente; traza así una línea temporal muy contrastante con la de los poetas potentes, y de modo tal que esa diferencia objetiva trae rayana una subjetiva. Se trata del vínculo doméstico que, aun con todos sus hiatos y viradas, la poeta menor establece en las series de la casa, la naturaleza y la ventana. El “brindis seco y verde” de los plátanos, que los poetas potentes y civiles ignoran para escribir “de algo tan ajeno como la fortuna”, señala la distancia ideológica,

económica y estética entre el tiempo productivo del trabajo y el improductivo del llanto –“lágrimas corriendo”–. Sergio Raimondi también punteó estos dos tiempos, pero sobre un fondo órfico y romántico, en “Glosa a ‘Ode to nightingale’ de John Keats”, donde confronta la labor y el ronquido de un jardinero con la indolencia y el sueño del poeta. Y, en el mismo campo semántico, otro poema de *Medio cumpleaños* señala “la voluntad y el genio” de los poetas potentes en “la voluntad enferma” de la poeta menor (“¡Voluntad enferma!/ No puedo despegar los codos de la mesa/ y olvido la política, la botánica lo que sea”); y de tal forma que los versos de Saccone refutan, en la minoridad del lamento, el método mayor, positivo y laborioso de Raimondi, su altivo estatus de “investigación” (“cada poema implicaba en general muchísimas lecturas –afirma Raimondi sobre *Poesía civil*–toma de notas, charlas inclusive con este y con aquel, visitas repetidas a determinados lugares...”⁶).

Pero hay más, porque la serie de la naturaleza estira en el poema de los potentes, notable en el enlace diagramático, su trazo textual, interliterario antes que referencial; y con tal eficacia que, aun cuando el impulso artístico de la poeta menor se esmera en otro rumbo, no deja de propiciar tanto por resistencia como por analogía aspectos del “paisaje ideal” de los grandes románticos que, según lo dijo Albert Beguin en *El alma romántica y el sueño*, “será el que evoque a su vez nuestros estados de alma subjetivos, que nos revelan el infinito tras las cosas, y una visión objetiva, vuelta hacia el mundo finito y atenta a las formas”. Así, frente a los miméticos plátanos locales, naturales por naturaleza, está “la sombra del saúco”, extraño, extranjero, libresco, menos una especie de la hermosa sub serie de los árboles que una completa tradición lírica. Con el saúco, el hechizo y la serpiente, un alemán más endosa el poema de Saccone: E. T. A. Hoffman, maestro del fantástico moderno, hizo descansar a Anselmo, el estudiante de su célebre relato “El puchero de oro”, a la sombra de un saúco locuaz en su primera fascinación con Serpentina. Pero ese gran curso del hechizo merece ser ajustado a las cláusulas Saccone, es decir: como el genio de los poetas potentes que en definitiva surte jactancia; como en

⁶ “No hay mundo de un lado y versos de otro”, reportaje de Osvaldo Aguirre, *Diario de Poesía* n° 72, de mayo/agosto de 2006.

la merma de Hölderlin, cuyo magisterio termina en la bañera; el extravío romántico se salda en el supermercado. Este declive brusco es irónico –y también en el sentido que le dio Friedrich Schlegel, como unión momentánea de contrarios–, pero nunca caricatural. Señala bien la caída del cosmos al suelo, del símbolo al objeto, de la magia a la mercadería y, para decirlo con una imagen intacta de *Medio cumpleaños*, del colibrí al gusano volador. De la noble figura a la figura vulgar:

“Mami, mami, vení a ver un colibrí”.
¡Apurados pies, denme el tiempo
a inflar pulmones,
incorporarme y ajustar los gestos
de quien corre hacia las flores
y soporta el eterno aletear de un gusano volador!

Porque en Saccone, mucho antes del sueño romántico, es decir, a buena distancia de la asimilación del proceso onírico con la creación poética propio de los románticos, viene el insomnio. Y en lugar del sueño romántico viene el sueño de piedra. Dos poemas de *Medio cumpleaños* indican el desfiladero hacia la nitidez desde la vaguedad, hacia la solidez desde la ligereza. Aparecen enfrentados en las páginas 36 y 37 del libro, cumpliendo en contigüidad su propia serie en la serie de la naturaleza y en la serie de la casa, respectivamente. En el primero (que está en los fiordos noruegos como otros poemas, alterando la mimesis, están y no están en Rusia) no hay simbología ni metafísica onírica, tal como la estudió el citado Beguin, no hay tampoco ninguna fase de revelación interior que armonice con el exterior, por lo tanto: ni alma subjetiva, ni paisaje espiritual. Y aunque en la poesía de Saccone casi no hay sueños (computé unos tres o cuatro), si se sueña, como en este caso, es para desentonar con el dogma recóndito de sus cultores, es para arruinar la levedad ideal y toda su vaporosa cadena simbólica a fuerza de cuerpo y precisión (“Aunque en sueños corra detrás de un hijo/ que se ahoga, o descubra en el patio/ patas, cabeza y cola de un animal/ que como maldición descuartizaron”). Una sola figura y la más transparente, el símil, hay en el poema breve del sueño, de métrica menor, casi sin imágenes, sobre el que manda la imagen de la piedra.

Yo estaba de espaldas.
Rocas grandes y más
en los fiordos noruegos.
Mi cuerpo tan liviano
como el de una nena
y éramos en el sueño de piedra,
el cielo y yo
en medio del silencio.

Y aunque en esa comparación del cuarto y quinto verso el cuerpo del yo soñado se aliviane, no llega a la ingravidez onírica, y sólo puede ser cotejado con otro cuerpo dentro de la órbita de las figuras retóricas en sus perímetros materiales, rocosos en este caso. Sin embargo y dicho todo lo cual, la pieza funciona a su máximo bajo el designio paisajista tal como lo pintó el romanticismo, en ese estelar vínculo entre el yo, el sueño y la naturaleza. (Un detalle: como los personajes de los cuadros de Caspar D. Friedrich, el de Saccone está de espaldas. El yo soñado de espaldas al yo que sueña cumple aquí la morfología lingüística del sujeto en la diferencia enunciado/enunciación y también ilustra la doble vista propia de los pintores románticos, según bien la describió Rafael Argullol en su libro *La atracción del abismo*.)

En el segundo poema de la serie del sueño y del insomnio están la serie de la casa, la de los vecinos y la de la Luna mayúscula –muy exenta aquí esta última de ejecutar la liturgia del nocturno romántico–:

Los ruidos de esta noche
prefiero engullir a soportarlos,
así del escalofriante caño de escape
saco un bocado de motor
que chasquea en la boca.
Entre la lengua y el paladar
fuegos artificiales, o si no
las carcajadas condimentadas con puteadas
del vecino a su hija muda.
Yo prefiero beberme las sirenas
a esos cócteles de camiones
que se arrastran por todo el aparato
sin parar en el estómago
sino allá en los intestinos.
Quiero dormir, somníferos,
voy a comerme la Luna.

En el poema resuenan un poeta tan universal como argentino, el nicaragüense Rubén Darío, y tres poetas argentinos a secas, Leopoldo Lugones, Alfonsina Storni y Jorge Luis Borges. El primero porque en uno de sus “Nocturnos” de *Cantos de vida y esperanza*, de 1905, le puso oído y tenacidad al insomnio:

Los que auscultasteis el corazón de la noche,
los que por el insomnio tenaz habéis oído
el cerrar de una puerta, el resonar de un coche
lejano, un eco vago, un ligero ruido...”

El segundo porque comparó en *Lunario sentimental*, de 1909, a la luna con un queso y la volvió así rápidamente comestible:

Echaos a comerla,
Y así mi estro os consagre;
O bebedla en vinagre
Cual Cleopatra a su perla.

La tercera porque en el “Quiero dormir” de Saccone hay el exacto metro y acento de “Voy a dormir”, título del último poema de Storni de 1938, y porque me gusta traer aquí su carácter de poeta, ¡de poetisa!, menor, encuadrada por los otros tres poetas potentes (el vocativo de Alfonsina “Voy a dormir, nodriza mía” tiene también su eco prosopopéyico e irónico, aunque con otros acentos, en el de Gabriela: “Quiero dormir, somníferos”). El cuarto porque escribió el poema materialista argentino sobre el insomnio del que proviene la variación lugoniano-digestiva de Saccone. Unas estrofas del poema de Borges, de 1936, incluido en el libro *El otro, el mismo* de 1964:

De fierro,
de encorvados tirantes de enorme fierro tiene que ser la noche,
para que no la revienten y la desfonden
las muchas cosas que mis abarrotados ojos han visto,
las duras cosas que insoportablemente la pueblan.
(...)
En vano quiero distraerme de mi cuerpo
y del desvelo de un espejo incesante
que lo prodiga y que lo acecha
y de la casa que repite sus patios
y del mundo que sigue hasta un despedazado arrabal
de callejones donde el viento se cansa y de barro torpe.

En vano espero
las desintegraciones y los símbolos que preceden el sueño.

Para Borges aquí, en la estela del *Lunario* pero sin un ápice de su humor, está ya finiquitada la exaltación romántica de la noche y el nocturno genérico. El yo insomne tiene un cuerpo, más que un alma, y la noche “de fierro” tiene cosas, “duras cosas”, objetivistas cosas, (“the ‘thing’”, como escribió Ezra Pound), todas inalterables al trabajo desintegrador del símbolo onírico.

El insomnio es, por lo tanto, anti-lírico y, también, inflacionario: aumenta la energía referencial de las cosas y, si metaforiza, lo hace por potenciación de la mimesis, por hipérbole. Los ruidos de la noche, por ejemplo, pasados de decibeles en la ultra irritación del insomne, adquieren masa y no cualquier masa, una que, en la labor del desvelo, pueda incorporarse al yo, o mejor, al cuerpo del yo, *literalmente*: pueda comerse, beberse, digerirse: “un bocado de motor”, “cócteles de camiones”, escribe Saccone; y en *Del pasillo*, en esa variación de *El silenciero* de Antonio Di Benedetto que es la poeta menor del pasillo, compara: “el zumbido tan denso como un cuerpo”.

Cuerpos, de eso se trata en el insomnio. A diferencia del ensueño o el sueño, regiones dilectas del simbolismo que opera oblicuo por alusiones y correspondencias sensibles, el insomnio acciona directamente la materia, sus tamaños, su peso, su vibración. Al mundo material que el insomnio enfatiza le corresponde un yo poético bien físico, “en vano quiero distraerme de mi cuerpo”, escribe Borges, y Saccone carga aún más allá la campaña materialista y le da al cuerpo órganos y funciones: “sin parar en el estómago/ sino allá en los intestinos”. Por eso, esta poesía acepta la propuesta de Lugones en todos sus efectos estéticos e históricos y, yendo a lo concreto, volviendo literal toda figura en la vía de la figuración (que los símbolos tomen cuerpo, sería su divisa), se engulle, junto con la Luna, la utilería lunar y –en el mismo bocado, tributando siempre a su “estro” menor, sin misionarla ni alardear jamás– una genealogía literaria.

La casa y la ventana

La serie de la ventana, como la serie de la bañera, presupone la serie de la casa pero no se reduce a ella, y guarda con la serie de la naturaleza lazos primordiales. La serie de la casa tiene sus contenidos topográficos en la cortada, el pasillo, el balcón y la dacha según se trate de uno u otro libro de Saccone, de uno u otro poema de Saccone, de una u otra mudanza de Gabriela Saccone, y se amplía, en su fuerza centrífuga, a la serie de los vecinos (la casa de al lado, la esquina, la vereda, el lugar de trabajo), a la serie de los viajes y senderos (“como este largo sendero hacia la nada/ como este largo largo sendero/ busco eso que vuelva las cosas a su lugar”), y a la de la naturaleza (la intemperie y el paisaje, el río, la montaña). La dacha y el poema de la dacha son, en este sentido, tributarios de la serie de los viajes y senderos, además de de la serie de la naturaleza, como pronto se describirá. Porque aun cuando vacacionen figurativamente al pasado o geográficamente a Diamante (“No veo la hora de llegar a Diamante”) mucho de estos poemas llevan, como la tortuga (“esta tortuga que come fruta/ a mis pies”), su signo inmobiliario y doméstico a cuestras (“no hay cisma /entre ella misma y sus lares” escribió, sobre la tortuga, Mirta Rosenberg en “Bestiario íntimo”). En *Del pasillo*:

¿Y la mujer que no paseó?
Lo mío era doméstico. Olvidé Ovidio”.

Así, ante la ambulatoria típica de los objetivistas rosarinos – sobre todo la de Oscar Taborda–, grandes caminadores que deben detenerse para tomar un punto de vista y entrar en detalle, “entrar en detalle” es el sello objetivista, Saccone, en su culminación recoleta y altamente irónica, mira en *Del pasillo* la costa del Paraná por una webcam desde la casa. Taborda, que en su relato “Francia” de 2003 intentó agotar la avenida rosarina homónima bajo el modelo de George Perec, escribió:

Por lo que yo pensé: ah, cómo me gustaría hacer algo parecido, sentarme acá, sentarme allá, con una libreta y un lápiz... o mejor no, caminar, caminar, ¡eso mismo!.. Soy bueno en eso de caminar: en vez

de inmovilidad y repetición, caminata, paso redoblado, caminar, caminar...⁷

Por el contrario, por quedarse dentro, en Saccone la mirada “como gesto compositivo” sólo compone desde la serie de la ventana y todos sus sucedáneos (de la webcam a “un mechón de pelo”), y este punto de miras, otra vez, instala un desvío considerable del “criterio de objetividad”, como lo llama Martín Prieto.⁸

Un poema de *Medio cumpleaños* dice estas vistas y sus efectos:

Con las manos frías entre las rodillas
sigo sentada frente a la ventana
viendo pasar las nubes hacia el norte.
Los yuyos crecidos salvajemente
del otro lado de la casa
se sacuden: sobre sus flores una abeja
quiere posarse y vuela en círculos
acompañando el movimiento de los tallos.
No me importan la abeja
ni los yuyos y sus flores.
Lo que toco está lleno de polvo
las telarañas se pegan a mis dedos.

Desde el interior hacia el exterior, muy evidente aquí. Como si la poeta menor fuera el personaje de *Mujer asomada a la ventana* de 1822 de Friedrich (pintor favorito de Saccone, además), en otra de las facetas de “la contemplación de la contemplación” que, según la fórmula del citado Rafael Argullol, quiebra la mimesis realista en una mediación sublime, dramática, y muchas veces trágica, entre la pintura y el paisaje –“en el Romanticismo el paisaje se hace trágico”, escribe Argullol–. La inclusión del personaje que observa, siempre de espaldas en Friedrich (el monje, una mujer, dos hombres, dos hermanas, el viajero), pone al espectador del cuadro “ante dos planos sucesivos” y, en esa estructura plástica, bajo el prestigio absoluto de la subjetividad, el sueño y la imaginación:

En el paisaje la contemplación romántica de la Naturaleza sólo secundariamente es una contemplación del exterior: la mirada fundamental, aquella que pone en juego y otorga su confianza a la fuerza de la Imaginación, es hacia el interior, hacia el inconsciente (...) Una ruina, una montaña, un atardecer o un huracán deben evocar y,

⁷ En línea en: www.beatrizviterbo.com.ar/zunino/zz_part.php?id=207&sec=Ineditos Saccone en Del pasillo alude a este relato del “hombre que paseó”, como “la utopía de un ciudadano”: “una avenida en detalle minucioso, metáfora del recorrido invertido de una vida”.

⁸ En su *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus, 2006.

por tanto, reflejar plásticamente, no fenómenos orográficos o climatológicos, sino estados de subjetividad.

Pero Saccone nunca llega a esos estrados solipsistas y abarcadores. Aunque se sienta convocada a ellos y por momentos adopte sus poses iconográficas, su mediatísimo tono menor se lo impide (“No me importan”); y frena el patetismo romántico que, sin lugar a dudas, acecha su poesía, a fuerza de bañeras y telarañas. De hecho, como se muestra en este poema, la visión de los yuyos altos exteriores y el polvo interior da a la casa un ambiente y, casi en consecuencia, al yo poético un estado (y viceversa, claro está), pero aun así, la vista a través de la ventana, la vista de la poeta que ve a través de la ventana, como lo dice el poema de la página posterior que hace serie con este en un relato corto sobre las nubes que van al norte, no establece correspondencia precisa ni mucho menos epifánica:

Las nubes siguen hacia el norte, pero
merecerían cargar aunque más no fuera
unas cuantas gotas de sangre.

Aunque en principio se ponga alguna confianza en él, y en verdad se pone mucha, el paisaje siempre se emancipa y resulta insuficiente al momento de expresar tanto el yo como el nexo con el mundo (el universo, dirían los románticos).

De todos modos, tal como vengo especulando en series y órbitas, el yo de la poeta menor remoja sus fueros en una insistencia significativa. Hay un poema en *Medio cumpleaños* que toma tanto materiales como ámbitos propios de una línea realista de la poesía argentina, tal como la moduló la obra de D. G. Helder en su misión sustantiva y “documental”, y que bien podría funcionar como ejemplo de la inclinación de Saccone hacia esa poética. Se trata de la decadencia de las vistas urbanas industriales, sobre todo las fluviales, que ahora podría pensarse en el arreglo temporal de la “ruina romántica”, aunque los mecanismos de representación difieran considerablemente –ver, por ejemplo, el poema de Helder “A unas obras junto al río Paraná”, de *El guadal* (1994)–.

Escribe Ana Porrúa en su libro citado: “En ‘Tomas para un documental’, decía, el paisaje de la ruina lleva la máscara de un pasado perdido, el del mundo del trabajo” y más adelante “no hay prácticamente sujetos y el poeta se retira de una manera ostensible”. Un fragmento de ese largo poema de Helder se publicó en la revista *Punto de vista* n° 57, de abril de 1997, acá un par de versos:

barcos fondeados, barcos de poco calado y más barcos
semihundidos, la chatarra flotante como ejemplo de negatividad.

Cito este encabalgado del capítulo II de “Tomas para un documental” donde se ejemplifican los rasgos que marca Porrúa; en el capítulo VI, en cambio, que se abre con “vi”, y “vi” se repite en la enumeración territorial como en un aleph del Riachuelo porteño, la construcción de subjetividad parece diferente, sobre todo por la inclusión programática y gramatical del yo observador. Con todo, Saccone tiene su propia toma subjetiva para un documental:

Que en mí queden unidos
a lo que debería ser un crepúsculo
tres hombres entre los yuyos hurgando
montículos de basura
a quién le importa.
El puente roto sobre el Saladillo
y más gente para el transbordo
en la explanada del Swift.
El que vende choripanes como hostias
se apoya en la baranda y escupe
al paso de los que él llama
una manga de hijos de puta,
el cielo ambarino vacila sobre el agua
y hasta ese paquebote a medio hundir
parece hundido del todo.

Hay que atender en este poema al primer verso, “Que en mí queden unidos”, una introducción rarísima para la materia que viene. Porque ya no se trata sólo de ver, detallar y confiar, y también desconfiar, cierto, en que la enumeración como técnica aventajada haga su sumatoria coyuntural, municipal (y no eterna y universal al modo del romanticismo, o del aleph de la calle Garay o, incluso, en su versión paródica, del poema planetario de Carlos Argentino Daneri); se trata, de nuevo, de la unión, pero también del hiato, del paisaje *en* el yo. La misma vista, casi las mismas cosas en el aura rosarina del Saladillo que en

la del Riachuelo, barcos semihundidos y paquebotes a medio hundir en la misma juntura histórica y, sin embargo, el documental de Saccone mete su diferencia, su ventana menor “en mí” tan contrario paradigmáticamente al “vi” que convoca en su acento. Pero también, hay una falsa resta de importancia, “a quién le importa” dice el verso más breve del poema que trae un viso interrogativo retórico impuesto por su contenido social –“a quién le importa”, es decir, no le importa a nadie pero, en verdad, debería importarle cívicamente a todos–, y es muy diferente al “No me importa” del poema de las nubes, epítome de la traza para-romántica. Como si Saccone, al adoptar determinados ambientes y personajes, al hacerlo con tanta maestría, tramitara en el acto su emplazamiento civil. La serie del censista en *Medio cumpleaños*, donde se abandona casi por completo la traza del yo, y por lo tanto la figuración de la poeta menor, y se adopta plenamente la tercera persona y todos sus efectos narrativos, ajusta ese matiz social sobre fondo doméstico que me gusta remarcar ahora. De muestra, un poema de la serie:

Apoderado, tutor, representante natural.
Todos en la mira del censista
que exige documentos
o fotocopias debidamente legalizadas
al que avanza con arrugas y lunares
bajo una transparencia estampada.
Llegar a un club mugroso
a que un tipo giacomottiano dude de su existencia.
Este cobra por un muerto.
¡No apoye el culo en la silla! ¡Muéstreme
el certificado policial de supervivencia!

La fase Windows de la serie de la casa (ahora en la topografía de la cortada), y de la serie de la ventana (también la de la infancia, la de la vejez, la de la naturaleza, la de los vecinos y la de los poetas potentes) están en *Del pasillo*, libro de “prosas poéticas”, según las clasifica la propia Gabriela, en el que, para rigorear el género, los poemas por períodos se alargan a la línea de la prosa, y viceversa: la prosa se acorta a la línea del verso. El recurso pone en gráfica la ley crucial de la tradición objetivista de cuño saeriano: el arte poético de narrar; de hecho, Martín Prieto supo distinguir en *40 watts*, la novela en verso de Oscar

Taborda de 1993, la concreción final de un deseo al tiempo poético y narrativo de Juan José Saer. Pero también, sin salir de estas jurisdicciones, el libro grafica en sus blancos y en sus llenos las militadas incidencias de los buenos atributos de la prosa en la poesía.

En *Del pasillo*, la poeta menor barre, baldea, fuma, toma el colectivo, se cruza con las mujeres que trabajan en la cuadra, hace estadísticas de saludos, ordena sus papeles de poeta menor (piensa que tiene que quemarlos), mira por internet la playa del Club Náutico Avellaneda en vivo:

Me pregunté a qué loco podría interesarle tener la vista puesta en una playa donde difícilmente se ve el puente a Victoria, u otra cosa que no sea la masa de agua y la línea de islas por todas las horas del día. Y descubrí que a mí me interesaba y me puse a mirar en distintos momentos la imagen de la playa, gente moviéndose y nadando. Zambulléndose en el río. Esto pudo haber sido algo por comenzar, contaría por ejemplo cuántas mujeres se mojan sólo los pies en el río, cuántas ponen su silla playera petisa de cara al sol, cuántas de espalda, y cuántas se meten en el agua hasta que sólo la cabeza queda afuera, allá, pegadas a las boyas. Cuántos hombres se meten cautamente para zambullirse después de un golpe como pidiendo pasar inadvertidos y salpican sin cuidado al de al lado que mira con desprecio el cuerpo que cayó al agua, y cuántos se paran a charlar con las de las sillas. Cuántas niñas, cuántos niños, cuántos flacos, cuántos gordos, cuántos calvos, cuántas rubias, cuántas morochas, cuántas eligen la parte profunda, cuántas la parte playa, cuántas usan ojotas, cuántas andan descalzas, cuántas zapatillas, cuántas usan auriculares, cuántas leen, cuántas miran el horizonte, cuántas, cuántos. Cuando esté sola y cuando esté en el espacio tiempo que pretendo, continuaré mi estadística para producir un mundo semejante a lo visto y concluir que el cosmos puede simplificarse en un pedazo de playa de una ciudad del cono sur a la vera de uno de los ríos más anchos del mundo.

Una ventana tecnológica que se abre desde el interior de la casa hacia la costa, qué más puede pedir “la que no paseó”, la doméstica poeta menor con jactancias realistas. Allí, aunque el cuadro deje fuera de campo porciones tan idiosincrásicas de la costa rosarina, y casi que porque las deja afuera, parece posible y sustentable enumerar un mundo: registrar las especies, sus variedades, contarlas y, al cabo, tomar muestras y hacer estadísticas.

La clasificación playera de Saccone nada le envidia a la que el remoto y apócrifo Fran Kuhn, aliado imprevisto del rector John Wilkins, hizo de los animales. E

incluso en su sintaxis rítmica *in crescendo* hacia el ínfimo, infinito rasgo distintivo: desde “mujeres que se mojan sólo los pies” hasta “hombres [que] se meten cautamente para zambullirse después de un golpe como pidiendo pasar inadvertidos y salpican sin cuidado al de al lado...” etc. resuenan, en consonancia, los “lechones” y después los animales “dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello”, que Borges enumeró en su ensayo clásico sobre el idioma analítico.

¿Es la enumeración de sus cosas y detalles, sus colores y matices, los atributos de sus personajes y los tintes de su atmósfera, el recurso triunfante para escribir el relato y el poema de un paisaje técnicamente encuadrado?, ¿es triunfante “para producir un mundo semejante a lo visto”?, ¿es triunfante aun “para simplificarlo”? La respuesta la da la propia Saccone y en el acto cifra el status de la crucial serie de la naturaleza en su poesía:

La naturaleza no puede ser sólo esto, lo sé, sé que no lo es, ni quiero que así sea, lo que sí es: inactividad que pesa como un balde lleno de plomo desde la cabeza a los tobillos abrazada a una naturaleza que es la verdadera ballena.

La naturaleza no es sólo la directa enumeración realista (y a veces civil) de sus elementos, tampoco es la mediada “evocación” de su aura. Es un fabuloso peso figurativo sobre el cuerpo. Objetivismo del sujeto y subjetivismo de las cosas desplazados lo necesario aquí por la muy positivista ley de gravedad que, a su vez, mide la imagen “inactiva” de la poeta menor, en peso de plomo y tamaño de ballena, y la muestra de nuevo diversa a los hiperactivos poetas potentes. Pero hay más, hay contacto topológico y material: la abstracta inactividad se concreta en todo el cuerpo “desde la cabeza a los tobillos” y “abrazar” la metáfora de la naturaleza (“la verdadera ballena”) vuelta cuento infantil:

Los domingos, cuando se acerca el lunes como la ballena de Pinocho, imagino qué voy a hacer allá adentro, se me ocurre que voy a estar sola y encerrada en la oficina, con la radio prendida, mis cigarrillos, un mate cocido y algo en qué continuar. El tema es el algo.

La indolencia y la tarea, el tiempo improductivo y el productivo, el quieto y el ambulatorio, el doméstico y el civil, el que se pierde en llanto y el que se

gana en información, en saber, en tema, en obra, en “algo”, todos los tópicos de la serie de la bañera y la serie de los poetas potentes encuadrados en las series de la casa y de la ventana. Allí, en la conjunción capital entre paisaje y poesía, compone su fábula y su imagen la poeta menor.

La dacha

Gabriela Saccone alquiló una casa de campo en Arroyo Seco en los eneros consecutivos de los años 2000, 2001 y 2002, allí escribió su “Diario de la dacha”. En este poema largo, de casi setenta versos en siete estrofas, cuantioso para las medidas habituales de Saccone, también prevalecen la serie de la naturaleza y la serie de la casa por sobre las series de las vecinas, de la infancia y de la angustia, también presentes.⁹

Aunque el “Diario de la dacha” no tiene fechas sucede, como todo diario, en el presente, pero un presente raro que viene desde Rusia, de la Rusia de los zares, cuando lo zares daban a sus cortesanos parcelas y residencias en los alrededores de San Petersburgo para que dominguearan toda la semana al aire libre –dice acá, también la etimología, que “dacha” viene del verbo ruso “*dat*” (dar)–; o de la Rusia de Chéjov cuando la aristocracia perdía su dacha de cerezos; o de la Rusia soviética, cuando la dacha vacacional era signo del bienestar económico del proletariado pero la gozaban los burócratas. De todos modos, si no rusa, inglesa o húngara trashumante, la casa de verano tiene aire –y hasta viento– de anacronismo y extranjería, los que bajan del título del poema que la nombra y la dispone en su presente: “Diario de la dacha”.

La escritura del diario, que depende en todo de la enumeración, ese recurso carísimo a Saccone y a sus compañeros realistas, no se contenta para hacerse género con el registro de un solo día, aunque el presente puntual sea el tiempo que la conforma. El diario de la dacha crea una estación vasta para el ritmo de su paisaje como si su ciclo correspondiera no a algunos días o a algún día exacto del verano –los lapsos datados del descanso en la dacha–, sino a todos los veranos o a un ancho verano inclusivo (¿por eso el “Diario de la dacha”

⁹ El poema está en línea desde noviembre de 2011 en:
www.bazaramericano.com/articulo.php?cod=15

no tiene fechas?). Esa extensión de tiempo pleno, y básicamente inútil, desmantela la rutina llana del vistazo diario que aquí, en la dacha, se llama color local, para revitalizarse en crestas raras de extranjería, una suerte de crispación que en la atmósfera nítida de la dacha se figura en la tormenta inminente, “viene la piedra”, “se viene el agua”.

Por el calor se alzaron los pastos alisados
con su carga de tierra seca, pero pasa la iguana
y los chicos atrás y vuelven a ser flecos planchados.
Otra vez, torpes, espásticos, se crispan como los dedos
de una mano, en un muerto que resucita. La acequia
espera sonar igual a un río torrentoso, pero el cielo
se puso verde, viene la piedra.
Se acerca un aleteo, un vuelo rápido, decidido para
sobre un alambre de púas. Los pájaros se avisan:
Primero un trino, un director mostrando cómo
debe sonar lo que se viene, después una orquesta lo imita
y arremete en un apasionado canto. Un benteveo en lo alto
de una rama, un árbol, en la mismísima punta,
se lanza hacia el vacío planeando. Se viene el agua.
Sobre el gris se recorta la casa con su tanque
de agua y sus espigas, dando un aire inglés al campo arroyence.

No se trata entonces de lo que permanece verano tras verano en el verano de la dacha (la casa, el río, el campo, el clima benigno, los árboles que prueban, como los cerezos en Chéjov, la existencia de un linaje), y que constituiría en la repetición y el lazo un souvenir distintivo del descanso costumbrista de la familia –porque ahí están los chicos armando una familia en la tumba de la calandria o en la caza de la iguana– sino, por el contrario, de un divorcio intrínseco al paisaje, de una distancia extrema e inconcebible. Una distancia de estepa rusa en el presente de Arroyo Seco que, trazada en la instantánea de la visión poética, altera en desconcierto el litoral célebre –que Saccone observa desde el horizonte de Juan L. Ortiz, y junto a los poetas de su zona y generación– pero con el que, aunque lo intente, no logra comulgar.

En otro poema de *Medio cumpleaños*, también de la serie de la naturaleza, se está en el río de la zona, pero por sobre él se congela otro, el Kama, y, con este, también otro tiempo. Una imagen anacrónica, antípoda y de nuevo rusa se

superpone al territorio autóctono y extravía, en un giro referencial, paisaje y personajes:

Las pequeñas avispas quedan suspendidas
como si colgaran de hilos invisibles
y nosotros a la sombra de este árbol
jugamos a que el tiempo no pasa,
a que el río es congelado y aquel barco
de innumerables mástiles es el convoy
de nuestras vidas.
¿Qué haríamos vos y yo juntos
cuando estemos juntos?
Tal vez lleguemos hasta el bosque seco
que se corta sobre el horizonte
y en la otra orilla descubramos que el río
no es el Kama ni los barcos
transportan moribundos.

El verso más corto del poema, “de nuestras vidas”, es de cinco sílabas y opera la culminación de la imagen que los dos cortes de versos anteriores ya motivaron (“a que el río es congelado y aquel barco/ de innumerables mástiles es el convoy/ de nuestras vidas”). La vocación sintáctica de la prosa, propia de esta poesía, se trastorna en un encabalgamiento suave para, como en el poema de la dacha, tramar prosódicamente el cuento ruso del paisaje.

Porque el poema de la dacha arguye su distinción no en el encastre oportuno de los elementos de la serie de la naturaleza (perros, pájaros, caballos, avispas, moscas, pastos) sino en un sentimiento anómalo en el que no hay maridaje ni sosiego posible. La visión de la dacha devuelve al poema raros recelos, un “temblor general” allí donde se espera que impere el aura doméstica de los veranos: mares extranjeros por ríos patrios, fobia a los vientos, pánico, otra vecina de la serie de las vecinas (“una vecina me llevaba a los velorios del barrio”), caballos que silban y que hablan (“Los caballos, de repente, se ponen a silbar”); y un aire inglés en el campo arroyence.

“La muerte igual efecto”. Porque el efecto crispado de los dedos de los muertos que resucitan, como escribe el poema de la dacha, no es un término más de las comparaciones del paisaje sino su real fuerza extraña. Se trata del intervalo espástico que impera en el territorio de la dacha –bien extendido y detallado en versos de métrica libre, como es constante en Saccone, pero donde

priman los de arte mayor— que, antes de configurar, si así fuera, su traza en contemplación autóctona, ofrece, en la visión poética, su instante de extranjería. Como antes en el poema del Kama, ahora en el ámbito de la dacha, el encabalgamiento de versos ejecuta la crispación de la perspectiva; y subraya, en la prosopopeya, la falta de naturalidad de la naturaleza. (“Otra vez, torpes, espásticos, se crisan como los dedos/ de una mano, en un muerto que resucita. La acequia/ espera sonar igual a un río torrentoso, pero el cielo/ se puso verde, viene la piedra.”)

De nuevo, una distancia de dimensiones rusa suspende armonías en la atmósfera de la dacha, distancia que no hace lugar, como ordenaría algún simbolismo místico, al misterio o, a su contrario complementario, la epifanía, sino a la bien concreta “nada”: “Nada cae del árbol: la idea como un fruto,/ el detalle que abra el abanico, no cae nada”.

A la voz imperativa de la dacha “Que hable del amor, que hable del dolor, que hable” se le suma, en módica contestación, el yo de la dacha: “Mejor no hablo, mejor canto.” El yo de la dacha, una vez más, no es el eje del panorama en el poema de la dacha, o mejor: no está en el origen del lazo armónico entre el alma romántica y el paisaje, el interior profundo y el amplio exterior, que dotaría al segundo de las aparentes ventajas expresivas del primero. Nada de esto sucede en la dacha, y, según antes notamos, aunque en muchos de los poemas de Saccone el yo, el personaje del yo poético, parece componer el espacio, el espacio preserva su indiferencia y, muchas veces, su dominación. Este poema de *Medio cumpleaños*, también de la serie de la casa, de la naturaleza, de las hormigas:

La tarde se acerca y busca
en el silencio vaciar aquello de mí
que ronda por la casa.
Un nudo de palabras que espero como la suerte
y que eligen terminar entre las piedras
siendo carga de hormigas.

La visión del poema de la dacha no se resuelve en comunión, no hace cursillo vinculante, y reniega de las correspondencias, del “bosque de los símbolos”. En

cambio, mete distancias ahí donde se esperan armonías, y refuerza sus torsiones y desequilibrios: si “el viento empuja los pastos” entonces “los pensamientos frenan”. El paisaje trastorna entonces su identidad, juega en el poema de la dacha su idiosincrasia (la dacha rusa en la costa santafesina) de modo tal que hasta su principal, mitológico componente merma su persistencia (“El río no lo es, ni tampoco sé lo que es”) y anuncia, en el itálico giro final, un “nuevo todo”, o mejor, un mundo todo de nuevo: “*Cambiar el punto de vista. / No miremos el río. / Volvamos al campo.*”

Noviembre de 2013

Obras de Gabriela Saccone tratadas aquí:

Medio cumpleaños, Rosario, Editorial Municipal de Rosario, 2000.

“Acerca de la fabricación de los pensamientos” en *Transatlántico*, número 2, CCPE/AECID, Rosario, primavera de 2007, en línea: <http://ccpe.org.ar/acerca-de-la-fabricacion-de-los-pensamientos-por-gabriela-saccone/?c=4>

La dacha, en línea desde noviembre-diciembre de 2011 en: <http://www.bazaramericano.com/articulo.php?cod=15> (en prensa en editorial vox).

Cuaderno de la angustia y otros poemas (en prensa en editorial vox).

Del pasillo (en prensa en editorial vox).