

Ensayo, humorismo y guerra civil

Martín Baigorria
Universidad Nacional de San Martín
Universidad Pedagógica Nacional
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Argentina
martin.rodriquezbaigorria@gmail.com

Resumen:

Aquello que Rubio escribe desde el inicio sería un ensayo fragmentario, una meditación sobre una guerra hecha a través de modulaciones que parecen negarse entre sí: el tono paródico y las referencias clásicas, el grotesco y la reflexión histórica, cañerías que desbordan y juristas en llamas (2012: 190-191). Nos gustaría pensar las controversias que esta poesía nos plantea a partir de dicha comicidad, entendida como un singular dispositivo lingüístico.

Palabras clave: poesía argentina actual; ensayo; sátira; humorismo; guerras civiles

Essay, humor and civil war

Abstract:

What Rubio writes from the outset would be a fragmentary essay on a war, a meditation made through very different modulations that seem to contradict each other: the parodic tone and classical references, the grotesque and historical reflection, overflowing pipes and jurists in flames (2012: 190-191). We would like to consider the controversies raised by this poetry, starting with the comic element, understood as a unique linguistic device.

Keywords: contemporary Argentine poetry; essay; satire; humorism; civil wars

Fecha de recepción: 5/ 09/ 2024

Fecha de aceptación: 01/ 11/ 2024

1

Los escritos de Alejandro Rubio suelen imantar temáticas dispares. Pensemos, por ejemplo, en “La literatura argentina es el mal”. Ese título ¿no se ríe de varias tradiciones –sea esta la línea del malditismo a lo Bataille o la propia tradición rioplatense, esa que va de Sarmiento a *Contorno*? De ahí surge este ensayo que lleva al extremo los recursos de la farsa: “Lo primero que piensa un autor argentino cuando escribe es cómo demoler al adversario que eligió. Las banderías políticas y literarias se cruzan, se funden, se confunden, y crean el mal político/literario de la literatura argentina” (2010: 110). El tono de esta diatriba nos propone tomarnos esa maldición con una mezcla de alegría y estoicismo; los escritores argentinos son así y nada podrá cambiarlos. Pero esa burla dirigida a la cultura nacional y sus designios guerreros quizás no afecte su tesis de fondo. Ya que este discurso también puede ser leído como un autorretrato. El propio Rubio sería un escritor obsesionado con el mal literario local, esa lucha de poder que en sus libros suele presentarse como una contienda generalizada:

El mundo es escenario de una guerra
radical, racial, brutal e ilegal;
Palas no vela la Atenas ideal,
[...]
Lo negado y puesto en el sumidero
los caños reventó [...]
(2012: 190).

En la poesía de Rubio habría entonces un ensayo fragmentario, una meditación sobre una guerra hecha a través de modulaciones que parecen negarse entre sí: las referencias clásicas y el tono paródico, la reflexión histórica y el grotesco, cañerías que desbordan y juristas en llamas.... ¿Guerra civil también al nivel de las formas? Tal vez... pero en todo caso, la controversia que su poesía nos plantea surge de un humorismo muy activo; este es un aspecto clave de la energía que recorre sus textos.

2

Sin entrar en definiciones excluyentes, vale recordar una diferencia entre comicidad y humor.¹ Mientras el primero se asociaría a un efecto inmediato, a la manera del chiste, el humorismo posee un lado más reflexivo:

¹ A lo largo de este trabajo usamos los términos “humorismo” y “comicidad” como sinónimos, salvo que se indique lo contrario. En este sentido, nos parece que la vinculación entre humor y reflexión es



Un café irlandés levanta el ánimo
pero el fernet con coca es mejor, crea una agradable
circulación de fluidos en los cuerpos a carnear y exponer
sobre planchas de metal a dos metros del suelo
(2012: 269)²

¿Cuál sería la mejor disposición fisiológica de una población a un paso de entrar al patíbulo? Tres tipos de humorismo se despliegan casi a la vez: la ocurrencia barrial y la ironía van acompañados de una imagen más violenta, quizás no casualmente ligada al escenario conjetural de una guerra civil. Esto nos muestra cómo en la poesía de Rubio distintos contrastes operan a nivel sintagmático (García Helder 1997). Aquí se nota particularmente dentro de un mismo verso, cuando de pronto pasamos de la “agradable circulación de fluidos” a “los cuerpos a carnear”. La ironía sería entonces un aspecto bastante reconocible en sus poemas, pero quizás no el más determinante, ya que ellos son también elocuentes, más de una vez explicitan un juicio o posicionamiento, sino presentan alguna imagen cruenta o escatológica. El gesto irónico supone además una “comunidad de lectura”, un mismo horizonte cultural a través del cual se despliega el juego con los implícitos y los desvíos semánticos (Hutcheon 1994). Y si bien en la poesía de Rubio estos fenómenos surgen a menudo, no podríamos afirmar que sea su principal designio; en todo caso sus textos buscan poner en crisis dichas “comunidades”.

Sabemos por otro lado que Rubio se rio de la parodia,³ justamente como lugar común del discurso crítico, pero valdría la pena preguntarse si esa burla anula su presencia en algunos de sus textos. ¿No es Rubio también un paródico, como su maestro Leónidas Lamborghini? *Samuel Horribly* (2009), uno de sus libros más raros, quizás pueda leerse como una parodia de la poesía norteamericana (en sus variantes modernistas u objetivistas). Estos poemas parecen una broma y a la vez podrían ser algo distinto... La inversión consistiría en tomar la lengua inglesa, *lingua franca* también representante de un modelo cultural, para utilizarla como lengua de saldo:

Pity you and me
and no both are in bed
so much space between
us and

apropiada en el caso de Rubio. Sobre las diferencias entre ambas categorías y las dificultades de una teoría del humor en los estudios literarios, Fernández Sánchez (1988: 213-228).

² Poema incluido en el libro *Rosario* (2005).

³ “¡Parodia! ¡Parodia! retumbaba en mi cabeza / como el trueno de Yavé, parodia epistolar, / parodia de discursos políticos de izquierda y derecha / [...] / parodia erótica, parodia policial / parodia de ciencia ficción [...]” (2012: 143).

the flight of a fly
(2012: 242).

El inglés se convierte en un idioma menor; ya no es sofisticado y se deja llevar por la entonación banal o el ripio. Sin embargo, surgen estrategias también reconocibles en otros de sus libros:

Middle class rise up
like a sun, shiny light,
moronic under bed, sad,
cry, poor boy, little
ugly poor boy
(2012: 242).

Mientras los dos primeros versos son locuciones estereotípicas—lugares comunes que bien podrían pertenecer a un discurso de campaña o a una canción de pop comercial—, los versos siguientes introducen otros giros que sabotean la imagen de la clase media. En el ínterin se trastoca el sentido de la apelación, pasando de la redención a la burla en una misma frase. La imagen estereotipada se convierte en ironía mediante ese desplazamiento. Y no deja de ser curioso que este efecto más sutil se produzca de manera retroactiva, a partir de una caricatura agramatical (“moronic under bed”).

Otras escrituras paródicas pueden hallarse en “La canción de Bedoya”, donde el modelo es el neo-barroco⁴ y *Foucault* (2006). Dentro de la obra de Rubio, quizás este sea el libro que apunta con más insistencia a deformar el tono ensayístico.⁵ A través de la cita, las ideas del pensador Michel Foucault son transformadas en un hipnótico fraseo manierista. Quedaría el imperio de la ambigüedad semántica: cada cita puede o no tener sentido dentro del poema o dentro de la serie que conforma el libro. Pero también es interesante notar cómo la deformación paródica alcanza al proverbio —cuyas formas son emuladas en los primeros tres versos—. En este caso no se daría una intertextualidad explícita, ni tampoco podríamos afirmar la existencia de un modelo previo. Todo apuntaría más bien a rescatar el imaginario del campo y el tono del saber popular: “Sabe el peludo en su hoyo /

⁴“la partera canta y canta: «canta» / en hilillos y filamentos de explosiones de / sangre y neuronas reventadas / [...] / canta en los filamentos órficos de otros filamentos, fila - / mentos, fi- / lamentos de madres que agitan/ una banderilla transparente en la plaza de/ toros [...]” (Carrera 2014 [1982]: 375).

⁵ El libro se halla compuesto según un criterio homólogo. Cada poema tiene tres partes. La primera evoca la forma del proverbio, la segunda suele ser una imagen iniciada a partir de una frase preposicional y la tercera es una cita de *Las palabras y las cosas*. Ver el prólogo de Ana Mazzoni a *La enfermedad mental* (2012).



si el cascarón es más grueso que el huevo” (2012: 202); “Ni tierra ni pan ni justicia:/ son campanas de palo los cencerros de las vacas” (212); “La verga del toro no acepta / látex por antinatural y frío” (206).

Entonces vemos que es también la supuesta sobriedad de las formas objetivistas la que queda en entredicho. Esto se comprueba en la segunda sección de estos poemas; ahí una estructura preposicional absorbe imágenes heteróclitas, capaces de combinar referencias históricas, exotismo, escenas lúmpenes, etc. Lo que nos interesa aquí es resaltar cómo los elementos de la poética objetiva –en particular esa que va desde Girri y Giannuzzi hasta García Helder– son utilizados para producir otro tipo de textualidad. La compacidad transformada en una forma vacía donde cualquier cosa puede entrar, la reflexión devenida cita aleatoria, la condensación visual convertida en absurdo, e incluso las aliteraciones perturbando las medidas asonancias: la poesía de Rubio no guarda contemplaciones a la hora de tomar sus “modelos”, aquellos vinculados a su formación de escritor, para impugnar sus aspectos idiosincráticos.

3

Por eso lo más importante quizás sea resaltar que, tanto en *Samuel Horribly* como en *Foucault*, el experimento paródico tiene connotaciones polémicas, sirve como herramienta de ataque, entrando directamente en tensión con el neo-barroco, la teoría francesa, distintas variantes del objetivismo o incluso con el idioma inglés como modelo cultural. Esto sin embargo nos lleva a notar también que la parodia, entendida como deformación textual basada en un modelo previo, no es el procedimiento dominante dentro de su poesía, sino que más bien surge en ocasiones puntuales. Hagamos entonces un paréntesis y prestemos atención a algunos estudios recientes sobre el lenguaje satírico; si bien ellos no aluden a la poesía latinoamericana o argentina, estas reflexiones aportan otras claves de lectura.

El primer movimiento consiste en alejarse de algunas concepciones previas: antes que un género hecho propiamente dicho, la sátira sería más bien una modalidad discursiva “pre-genérica”, una práctica o incluso una “sensibilidad” no limitada a una tradición o un conjunto de reglas dadas. Este discurso tampoco se hallaría asociado únicamente a la crítica de los vicios y el deseo de reforma moral, sino que la sátira apunta a cuestionar las normas sociales o distintos paradigmas culturales. El escritor satírico busca discutir con los lenguajes y representaciones de su época; su principal designio es la desmitificación, mostrar aquello que se halla tras las apariencias de la convivencia social: las morales ambiguas, el dinero, las pulsiones y necesidades, etc. (Greenberg 2019). No sería difícil comprobar cómo, juntas o

de manera separada, muchas de estas preocupaciones pueden hallarse en la poesía de Rubio. Pero también a nivel estilístico esta escritura combinaría dos orientaciones distintas: aquella sátira de carácter formalista (atenta a la precisión técnica, representada por la tradición latina) y la sátira menipea, donde predomina la mezcla de lo alto y lo bajo, el feísmo y el excurso imaginario (Musgrave 2014).⁶

Según la síntesis propuesta por Knight (2004), el primer objetivo del lenguaje satírico es polémico, involucra un cuestionamiento o impugnación dirigida a su contexto histórico. En segundo lugar, sus recursos principales son la ironía y la parodia, aunque también ellas interactúan con la exageración y la caricatura. Entramos en el ámbito de la sátira menipea cuando estas estrategias empujan sus temas y personajes más allá de los límites del realismo, decantando hacia el grotesco y todas aquellas figuraciones reñidas con las formas bellas (Greenberg 2019). Por último, este tipo de lenguaje no se limita al plano referencial sino que opera muchas veces a través de la imitación deformante de distintos géneros discursivos, retóricas y locuciones. El embate satírico va así dirigido contra una gran variedad de textos y usos lingüísticos ya que, tal como afirma Knight, otro de sus objetivos es poner en crisis los límites que compartimentan nuestros modos de expresión.

Pero en el caso de Rubio ¿de dónde viene esa vena satírica? En términos literarios las influencias serían múltiples y ya han sido mencionadas en otras oportunidades (los Lamborghini, Nicanor Parra, etc.), aunque también deberíamos incluir en esa lista a Arturo Jauretche, Jorge Abelardo Ramos y John W. Cooke. En tiempos de proscripción sus textos recurren más de una vez a la caricatura o el sarcasmo, con un humor que apunta a la desmitificación de las narrativas oficiales. No deja de ser llamativo el interés de Rubio por esos ensayistas: además de las coincidencias ideológicas hay también una lectura muy activa capaz de descubrir una sinergia entre humorismo y discurso polémico. Sería deseable no dissociar ambas corrientes; ya que lo interesante es ver cómo Rubio capta una actitud característica del peronismo para explorar sus posibilidades mediante distintas perspectivas “anti-literarias”.⁷

4

La sátira puede adquirir la forma de un ataque, incluso aunque el personaje del poema no sea el verdadero objeto de ataque. Siguiendo con otro momento de *Rosario* (2005), este

⁶ En el libro de Musgrave, *Grotesque Anatomies...* (2014), puede hallarse un examen de las interpretaciones hechas por Northrop Frye y Mijaíl Bajtin sobre la sátira menipea.

⁷ Rubio se refiere a esta perspectiva en el escrito “Antiintelectualismo” (2014: 76-79).

podría ser el caso de “El negocito”. El personaje principal es una mujer encargada de un prostíbulo. Ya el principio del poema marca una distancia entre el tópico realista y sus convenciones expresivas:

El tema ofrece ángulos inauditos,
oportunidad para las declamaciones más radicales
de una punta a la otra: cantos
al mal profundo para maquillar
la candidez propia o profusos lamentos
por el desamor paternal que arroja
a las papusas de fango
al fango. [...]
(2012: 265)

Como suele suceder en esta poesía, la cuestión del realismo no es ajena a una reflexión sobre dicho género.⁸ En “El negocito” vemos intervenir a la ironía sobre una amalgama de registros discursivos –las “declamaciones”, los “cantos / al mal profundo”; todo ellos ligados a la explotación sentimental de los temas realistas–. El remate paródico llega con “[...] el desamor paternal que arroja / a las papusas de fango / al fango [...]”. Surge ahí de pronto un sintagma del lunfardo con su sonoridad peculiar y el pleonismo que connota la reproducción del sufrimiento cotidiano, con su carga de absurdo y reiteración. La cita de “Flor de fango” (1917), un tango de Pascual Contursi,⁹ nos permite ver cómo Rubio usa una locución popular: en lugar de atenerse a sus connotaciones melodramáticas, el uso paródico del léxico se pone a discutir con dicho imaginario. Pero mientras esta crítica termina de desplegarse, la negatividad sintagmática re-aparece con ese pie quebrado que interrumpe la enumeración de lugares comunes para presentar su propia versión de la vida en el prostíbulo. O más aún al final del poema, cuando la policía rompe la puerta y saca de los pelos a la madama, con el fin de exhibirla ante las cámaras de televisión. Ese pasaje de una escena a otra involucra una elaborada construcción formal. Primero, el lector se ve sumergido en una oración de 26 versos de arte mayor; dentro de esa frase encontramos una enumeración que detalla una serie de escenas yuxtapuestas, dispuestas in media res. Los términos de esa enumeración se construyen a partir de una misma estructura sintáctica: un complemento preposicional que en su interior lleva una frase subordinada, estructura que se reitera y varía mediante la incorporación de distintos personajes:

⁸ “La indiferencia / también es un método. / Se puede deslizar / la mirada sobre los árboles, las mesas, el mozo / de saco arrugado, el fluorescente / roto, la mujer que esquiva un charco, el coche / en doble fila, bañando todo / en el mismo tinte opaco [...]” (2012: 51).

⁹ “El amor de tu madre te faltó./ Fuiste papusa del fango/ y las delicias de un tango/ te arrastraron del bulín”. “Flor de fango”. Letra de Pascual Contursi. Música de Augusto A. Gentile.



[...]en las horas
de espera en la pequeña cocina,
tomando sedantes naturales, de plástica
con el mono apenas aburrido, un poco
avergonzado sobre el estado general del campo,
sus subas y bajas [...]
(2012: 265).

Las escenas entrecortadas, los encabalgamientos y la sintaxis exigen al lector una receptividad particular a los detalles de ambiente, los comentarios y cambios de personajes. Concentración que luego terminará sacudida por otro pie quebrado, donde la voz narrativa anuncia la llegada de la policía. El lector es obligado a salir del estado meditativo al cual el poema parecía llevarlo con todas sus fuerzas; también la realidad de la intimidad prostibularia está sometida a otras relaciones de poder. Y tampoco la lectura, por sensible que sea a dicha realidad, puede controlar esas instancias. Aunque es cierto: quizás esta no sea una “guerra civil”. Pero la manera en que “El negocito” trenza sus discursos y escenas apunta a mostrar una comunidad atravesada por un conflicto en el cual se cruzan las clases populares, los sectores dominantes, el aparato de Estado con sus fuerzas represivas, los medios de comunicación y esa entidad llamada “público” o “espectadores” aquí presentada como: “[...] el ego de los que en cualquier circunstancia / están del lado del bien” (2012: 266). Solo en ese último verso comprendemos que el objeto de la sátira no era quizás esa madama, sino la mirada de una sociedad siempre dispuesta al auto-engaño. Queda así intervenido el realismo de los medios de comunicación, ya que ahora se nos presenta con toda su impronta falaz a aquella mirada que la propia representación televisiva ponía en guardianes de la moralidad. Pero ¿no se sugiere además un paralelismo entre la sensibilidad atenta del lector, llevada de un extremo a otro de la realidad, y esa sociedad sorprendida e impresionable? Las dos miradas caerían en la trampa de la representación: en un caso mediante la técnica del poema y en el segundo a través de los esfuerzos mancomunados del Estado y la prensa. Si bien “El negocito” no lo afirma, quizás para Rubio haya un punto de contacto entre ambos “egos”, como si una perspectiva fuera el reverso de la otra.

5

Por otra parte, una lectura retrospectiva también permitiría afirmar que el vínculo entre realismo y absurdo no se limita a los libros experimentales sino que ya estaba latente en el título de su primera plaqueta, *Personajes hablándole a la pared* (1996). O luego en *Música mala* (1997):

[...]. Para salvarlo
del tedio vecinal yo mismo edificué
un bunker en el living; sentados atrás
de la metra soviética miramos todo el día
televisión por cable
(2012: 57).

Esta escena realista con su giro inverosímil y su referencia al imaginario bélico, ¿no puede leerse como una variante de la sátira menipea? Dicho enfoque nos permitiría captar desde otra perspectiva algunos pasajes a los que ya aludimos: la conjetura patibularia en “Providencia” o el exotismo que aparece en *Foucault* son momentos que van un paso más allá del marco realista y que en el caso de Rubio sirven para generar imágenes o escenas que introducen el juego con lo bizarro y el sin sentido:

En Nomepiyé lo bello se convierte en feo y viceversa. [...] es imposible distinguir el asco que da la encía azul de esa vieja del deseo por las tetas largas y caídas, de loba que amamanta próceres grecorromanos en el bosque umbrío. Pero de lo que se trata es de distribuir billetes falsos entre los afiliados al plan Trabajar y Reventar, mayoría en la zona. [...] Sostenemos apodócticamente: no hay nada como la clase baja. La clase baja es lo bello, Patricia Bullrich es lo feo. No puede haber nada más armonioso que cualquiera de estos negros mugrientos metiéndole un choclo en el culo a la Pati y después comiéndose una hamburguesa con huevo, lechuga y tomate [...]. (2012 [2003]: 166).

Ahí vemos desplegadas las marcas de la sensibilidad menipea; desde el nombre de ese pueblo, con sus acentos miméticos y escatológicos, la yuxtaposición de imágenes clásicas y grotescas, la deformación del lenguaje oficial, hasta la fusión de registros discursivos (ensayo, fábula, etc.). Y también puede notarse que, para Rubio, la “felicidad del pueblo” no se halla reñida con el odio a las clases altas u otros sentimientos similares. Estas inversiones podrían vincularse a una definición planteada en otro de sus ensayos: el peronismo es el “gran burlador”, ve alteridad irreconciliable allí donde manda la identidad y unidad religiosa en un mar de diferencias.¹⁰ La presencia de ese primer vector es bastante clara dentro de sus textos. Pero ¿qué sucedería con esa segunda perspectiva? Tal como vimos en “El negocito” o el pasaje recién citado, ella no se daría tanto a nivel temático sino en el plano formal; cada poema de Rubio funcionaría como una “unidad” que busca absorber la mayor cantidad de tensiones al nivel de la escritura.

¹⁰ “La última temporada teatral” (2012b: 74-75).

6

Parodiada, sugerida o tematizada, diríamos entonces “guerra civil” y no solamente “conflicto”, ya que se alude a una lucha que va más allá del reconocimiento del otro. Claro que habría que escuchar esa palabra, “guerra”, tal como la hubiera usado Rubio en sus textos, a la vez analítica y estridente, como si esos dos extremos pudieran reunirse mediante una imagen:

Cien manitos estampadas en cartulinas
y cien cabezas clavadas en picas
son el emblema de las buenas familias
criadas en el corazón oculto del país
(2012: 363).

No puede dejar de notarse cómo Rubio mira esas “cien manitos” estampadas en la cartulina de un jardín de infantes; ellas bien pueden encarnar la memoria emotiva de un álbum familiar sin dejar de connotar un ritual de adoctrinamiento –particularmente a partir de esa anáfora que pone en serie huellas infantiles y cabezas cortadas-. Tendríamos así un “emblema” que destruye su propio estatuto simbólico, con una memoria oficial atravesada por traumas y negaciones. Dentro de estas últimas se descubre a sí misma la subjetividad del poema: “pero de qué madera estamos hechos / si un grito nos acobarda al mediodía / [...] / para qué gastar pues en natividades” (2012: 363). No deja de ser llamativo que este uso del “nosotros” no busque generar complicidad, sino que aparezca presentado como si se lo hubiera atrapado *in fraganti*. Quien contempla lleno de ironía el “corazón oculto del país” se descubre atemorizado frente a dicho orden. La sátira impacta ahora no solo en los personajes y lectores, sino también en el centro moral de la enunciación.

Pero aquí también cabría detenerse en algunos giros que se asoman a lo largo de este recorrido: “papasas de fango”, los “idos y los niños”, “natividades”, o la imagen de esas “cabezas clavadas en picas” (2012: 265, 363, 362). Junto a sus matices cómicos o cruentos, estos sintagmas introducen una concepción particular del idioma capaz de combinar distintos registros lingüísticos, diversas conexiones entre el pasado y el presente. Por eso quizás no sea casual que en el contexto de cada poema muchos de esos giros posean una semántica temporal propia: “papasas de fango” y “natividades” apuntan al tiempo de la reproducción social, los “idos y los niños” es una alusión irónica al momento de la utopía, las “cabezas clavadas en picas” remite a la imposición violenta de un orden político.

Guerra civil entonces, porque los libros de Rubio hablan de un conflicto secular en el interior de la lengua argentina, incluyendo allí la memoria de distintas generaciones. Una

escena del pasado puede convertirse así en una especie de ensayo sobre el vínculo entre la historia y el lenguaje, como en “Pascua del 17”:¹¹

En la pared desnuda de la celda
que conserva el frío como si de conservar
muertos se tratara, crece el musgo que en un siglo,
siempre suponiendo que preclaras previsiones municipales
no la derriben, tapaná incluso la leyenda
NOS LEVANTAREMOS DE NUEVO aunque ahora
cuando en el patio restalla la fusilería
parece grabada en algo más duro que la piedra
y la memoria, en la capa geológica más profunda
de un planeta llamado a dominar la galaxia.
(2012: 323)

No deja de ser significativo que Rubio evite mencionar las dos identidades en pugna, presentándolas como un conflicto surgido dentro de *una* misma comunidad histórica. El tema es el fallido levantamiento independentista que tuvo lugar en Irlanda a principios del siglo XX y desembocó en el fusilamiento de sus principales líderes; a eso alude el título del poema, que evoca también una célebre composición de W. B. Yeats (“*Easter, 1916*”). La complejidad sintáctica de esa primera imagen permite intuir cuáles son las fuerzas en conflicto, cómo unas se imponen sobre otras, sin mostrar directamente lo que acontece en el patio de esa cárcel. Los verbos en futuro ponen en tensión dos prognosis, entre el “musgo” destinado a tapar esa inscripción y aquel otro material capaz de resguardarla, “[...] más duro que la piedra / y la memoria [...]” (2012: 323).

Esta sería una curiosa forma de aludir a la “cuestión nacional” dándole algunas vueltas a las secuencias temporales y espaciales más conocidas. Podríamos señalar un primer desplazamiento que, en vez de ir directamente a la periferia latinoamericana, elige un lugar periférico dentro de la metrópoli. Pero como sugerimos antes, también hay una muy paradójica e implícita modulación vinculada al tiempo, ya que el poema pareciera aludir a un pasado sin demorarse en sus marcas históricas, prefiriendo la perspectiva del presente temporal: “[...] aunque ahora / cuando en el patio restalla la fusilería” (2012: 323).

Esta última alternativa podría verse como una limitación de Rubio frente a la caracterización de escenas alejadas en el tiempo, pero lo cierto es que ella aparece resuelta mediante distintos giros humorísticos. Así sucederá cuando se dice “cada sueño de libertad es ahogado en sangre”: ahí pareciera surgir una sentencia que podría ser el disparador de un ensayo no ajeno a la nota dramática u otras de ese tenor, ya que el poema es una meditación sobre el destino sufrido por esas ambiciones políticas. Aunque también el

¹¹ El poema pertenece al libro *Sobrantes* (2010).

dictum podría leerse al revés, en clave irónica, casi de comedia, en la medida en que no pasa de ser un sueño alojado en “almas tímidas”. La “huella” de esa rebelión ya no está solamente grabada en un “planeta llamado a dominar la galaxia”, sino que ahora la vemos convivir con las frustraciones del matrimonio (2012: 323).

Pero ¿cómo se ha podido pasar de una cosa a la otra? Quizás la caricatura de Yeats nos dé algunas pistas al respecto, cuando ella discute aquel “monumento de palabras / aproximativo, infiel”, demasiado lejano a esa consigna anotada en la pared de una celda. Sería otro aspecto de la guerra civil, tal como la entiende Rubio: entre el realismo y el discurso lírico, o más precisamente, entre las posibilidades del realismo y una escritura cuyos símbolos toman distancia de la experiencia social. Ya que sobre dichas limitaciones se sobreimprime una lectura ideológica, la “cháchara ulterior” en torno al “monumento de palabras” que da otra versión de los hechos. Estos discursos terminan licuando el impacto de la revuelta en esas “almas tímidas”, aludidas en tiempo presente.¹²

“Pascua del 17” pareciera reflexionar así sobre cómo el canon poético influye sobre las posibilidades del idioma y la memoria colectiva: cómo un símbolo se cristaliza y termina borrando la experiencia de la cual surgió; cuál sería el rol de la interpretación en esas circunstancias. Además de ser temas oportunos en un homenaje a la obra de Rubio, hacemos estos señalamientos porque no pueden dejar de notarse todas las aristas que este poema recorre en un breve espacio. Dichas preocupaciones eligen sin embargo énfasis muy lejanos a lo que ellas podrían sugerir: el drama histórico o la imagen misteriosa de ese “planeta” no se dejan llevar por el patetismo o la melancolía, sino que prefieren alternar con el sarcasmo, la tensión entre planos temporales, o una polémica con la tradición.¹³

7

Se podría pensar entonces que la palabra “guerra” pone en juego demasiadas connotaciones. Pero aun así, quizás el tema de la “guerra civil” pueda funcionar como figura aproximativa. En la poesía de Rubio ella no emerge de manera casual y su tratamiento evidencia una reflexión atenta a sus diversos alcances, en tanto hecho histórico o figura latente, nunca del todo desplegada. ¿Y no es esa doble condición el enigma en torno al cual gira su escritura?

¹² El final del poema alude al rol de la violencia estatal dentro de esas lecturas: “dado que las tropas desfilan por la ciudad tomada” (2012: 323). Sobre esta cuestión, “La última temporada teatral” (2012b: 74).

¹³ Respecto de esto último, vale agregar que esa discusión de Rubio con la lírica tiene un punto culminante en su reseña sobre la poesía de Juan Gelman (2012a), intervención que también podría ser leída como un ensayo sobre estos temas.

Si esa guerra tuvo lugar, se trata de discutir el lenguaje de los vencedores. Si ella no aconteció, esta poesía recorre su imaginario, sus distintas latencias, y busca examinar cómo repercute en la subjetividad del presente. Porque se trata de hablar de esa disyunción, de darle una forma al nivel del lenguaje, sin caer en el círculo previsible de la autoconmiseración o la denuncia.

Guerra perdida y/o guerra latente. Frente a esa coexistencia absurda Rubio elige la sensibilidad satírica y, en este sentido, un mérito singular de esta poesía es cómo ella combina perspectivas que en el peronismo circulan a la manera de hilos invisibles: la crítica del ensayo nacional por un lado, los hermanos Lamborghini por el otro, y en el medio la mirada realista de la lengua con sus espejos deformes. Este último eje adquiere mayor nitidez a posteriori, precisamente a partir de Rubio. De hecho, su gesto clave quizás haya sido la insistencia en esa perspectiva, un énfasis formalista mediante el cual logró apropiarse de las otras vertientes, reescribiendo en simultáneo una corriente de pensamiento y una poética experimental. A través de esos movimientos, el lenguaje de la sátira pone de nuevo en marcha un ingenio peculiar, una mordacidad que deja fuera de combate al adversario. Y ahí también cada lector encontrará su propio límite. Ya que la poesía de Rubio busca recordarle algo de su hipocresía, el hecho de que su ser se halla atado a los nudos cristalizados de la lengua, formas recurrentes que le permiten convivir con la disyunción antes mencionada, la guerra civil con sus latencias y negaciones.

Y entonces alguien podrá atisbar otros hechos que llevan a su alrededor los fantasmas del enfrentamiento colectivo –en el '55, o más tarde en el camino que va desde la resistencia hasta la lucha revolucionaria–. Pero sin olvidar dichas instancias, otra manera de aludir a esas tensiones surge cuando se habla del caso argentino en términos de “empate hegemónico”; escena donde los sectores populares y una elite cada vez más concentrada libran una disputa en torno al rol del Estado y sus políticas públicas. Todas esas discusiones marcan el clima de polarización de los años recientes. Aunque también podemos preguntarnos qué hubiera dicho Rubio sobre esa imagen pendular. ¿Puede hablarse de un “empate”? Estos son otros motivos para seguir leyendo su poesía.

Bibliografía

- Carrera, Arturo (2014). *Vigilámbulo. Poesía reunida. Volumen III*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- Fernández Sánchez, Carmen (1988), “Sobre el concepto de humor en literatura”. *Estudios humanísticos. Filología* 10: 213-228.

García Helder, Daniel (2012) [1997]. "Ensayo de lectura de *Música mala*" [posfacio en la edición original del libro publicada por VOX]. Rubio, Alejandro, *La enfermedad mental – Poesía reunida–*, Buenos Aires, Gog y Magog: 23-36.

Greenberg, Jonathan (2019). *The Cambridge Introduction to Satire*. Cambridge, Cambridge University Press.

Hutcheon, Linda (1994). *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. Londres, Routledge.

Knight, Charles (2004). *The Literature of Satire*. Cambridge, Cambridge University Press.

Musgrave, David (2014). *Grotesque anatomies: Menippean satire since the renaissance*. Cambridge, Cambridge Scholars Publisher.

Rubio, Alejandro (2010). *La garchofa esmeralda*. Buenos Aires, Mansalva.

Rubio, Alejandro (2012). *La enfermedad mental*. Buenos Aires, Ediciones de Gog y Magog.

Rubio, Alejandro (2012a). "Juan Gelman reunido", en *Los Inrockuptibles*. Disponible en: <https://medium.com/los-inrockuptibles/juan-gelman-reunido-3815ff1a9415>. Último ingreso: 20/08/2024.

Rubio, Alejandro (2012b). "La última temporada teatral". *Mancilla* 3: 72-75.

Rubio, Alejandro (2014). "Antiintelectualismo". *Mancilla* 7: 76-79.

Martín Baigorria se dedica a la crítica literaria y la docencia. Su tema de trabajo es la poesía contemporánea hispanohablante. En la actualidad se desempeña como investigador de CONICET y Profesor Adjunto en la Universidad Pedagógica Nacional (UNIPE). Publica artículos en revistas especializadas y ha colaborado en distintos medios de comunicación con ensayos, reseñas y entrevistas. Ha recibido becas del CONICET y el DAAD.