

## Hic Rhodos, hic salta

Daniel Samoilovich\*

Una poética es un aparato de obsesiones y rechazos no completamente consciente ni completamente ignorado por el escritor; es una cosa que al autor le sirve para escribir y que de algún modo se modifica cada vez que escribe; algo que para él surge en parte de su experiencia (y allí incluyo sus lecturas), de su disposición anímica, de su reflexión sobre su experiencia, y en parte de su lectura más o menos sagaz de su propia obra. El temor que algunos tienen a explicitar su reflexión sobre su trabajo como si esto secara las fuentes de su inspiración me parece un poco absurdo: o implica una idea muy frágil del propio talento o una idea excesivamente romántica, que es en rigor, *también*, una idea demasiado positivista del conocimiento: si tenemos presente la noción de que el conocimiento “integral” es imposible, no puede haber miedo alguno a lo que de todos modos será una indagación provisoria y, finalmente, fallida.

Volviendo a las poéticas: una poética es algo más, aunque quizás no mucho más, que una disposición momentánea, y mucho menos que una ideología; y puede haber zonas de este sistema más o menos invertebrado que sean compartidos por una época, una generación, y aún dos poetas congeniales a través de los siglos. En cualquier caso, una cosa es una poética como sistema de preferencias y rechazos más o menos conscientes de un autor, otra cosa es una poética tal como el lector o el crítico pueden deducirla de las obras terminadas. En el primer caso se trata de un instrumento de trabajo, un trabajo cuyo producto es el poema; en el segundo, de una suerte de construcción para la cual un poema o varios, de un autor o muchos, no son puntos de llegada, sino puntos de partida. Esta diferencia puede parecer obvia, y sin embargo no lo es: permítaseme apuntar que, por otra parte, no creo que la obligación del lector —incluyendo en esta categoría al crítico— sea la de colegir de la obra de un autor exactamente los mismos impulsos y líneas de trabajo que el autor pensó para sí. Concebir en estos términos la tarea del crítico sería condenarlo a un trabajo ocioso, que el poeta bien podría ahorrarle escribiendo sus propias críticas —eventualmente podría escribirlas no *además* de los poemas, sino *en lugar* de ellos. Pero afortunadamente la cosa no es así: el poeta nunca sabe del todo lo que quiere, para averiguarlo es que escribe, y para averiguarlo mejor es que sigue escribiendo; y aún si cree saber, no sabe; y por eso, además, es interesante leer, y por eso las tensiones entre lo que el poeta piensa que piensa y lo que otros leen en él debe ser en principio bienvenida, como un avatar más de la aventura del poema.

\*Daniel Samoilovich. Nació en Buenos Aires en 1949. Ha publicado diez libros de poemas y ha sido traducido al inglés y francés. Ha sido distinguido con el Premio Julio Cortázar de la Cámara Argentina del Libro (1996), el Premio Leonardo del Museo Nacional de Bellas Artes (1998) y el Premio Teatro del Mundo de la Universidad de Buenos Aires (2003). Desde 1986 dirige en Buenos Aires el periódico trimestral *Diario de Poesía*, de aparición ininterrumpida desde entonces, con 66 ediciones al presente.

Hechas estas precisiones —o divagaciones— acerca de qué es para mí una poética, quisiera anotar algunos ingredientes de mi poética tal como yo me la represento, tal como yo creo verla funcionar; insistiendo en que se trata de un aparato bastante inorgánico, de una serie de artículos de fe provisionales —y espero que no del todo aburridos, o decepcionantes en relación al aparatoso prólogo que los precedió—.

Empecemos por el principio: a diferencia de este mismo texto, un poema debe empezar *in media res*, debe arrancar, no comenzar; debe arrancarse a sí mismo de la nada convencido de que quiere existir, y aún de que es necesario que exista; esto último es evidentemente una barbaridad, un error, un pecado originario en sentido literal, en el sentido de que sin esta petulancia pecaminosa y original el poema no podría existir. En el principio no puede haber una “puesta en situación”, porque eso sería entrar en un terreno de explicaciones, y entrar en un terreno de explicaciones es entrar en un terreno de disculpas; en el principio debe haber cólera —como la cólera de Aquiles— o desesperación o capricho o iluminación; aburrimiento puede haber, siempre que uno esté verdaderamente aburrido, o sea harto incluso del aburrimiento; y conviene, además, que algo se mueva, ya sea en la gramática, ya sea en la escena.

Esta necesidad de un comienzo abrupto es en realidad consecuencia de una preferencia más general, que es la preferencia por andar a los saltos: ni en su nacimiento ni en su desarrollo el poema puede dar todas las conexiones, no tiene por qué buscar y hasta debería evitar la ilación lógica, completa, de sus maniobras; debe buscar sus conclusiones, más que sus premisas; no debe enamorarse de su propia complejidad, ni de su propia marcha; más bien, debería ejercerlas: ser complejo, andar, reírse pero no de sus propios chistes, y llorar sin condolerse de sus propias lágrimas.

Creo que un poema no es una reflexión, es una acción; no es un pensamiento, aunque puede dar lugar a muchos pensamientos; o mejor: creo que sólo podrá suscitar ideas en la medida en que no sea una mera idea, suscitar sentimientos en la medida en que no sea la expresión completa y cruda de un sentimiento. ¿Por qué? Tengo la sospecha de que esto está ligado al origen de la poesía como canto, como expresión métricamente construida y públicamente ejecutada; es posible que este origen condicione toda su existencia, incluso hasta nuestra época; la constricción formal del verso vedaría entonces a la poesía el desarrollo razonado y completo, y sería, casi seguramente *es*, su meollo artístico, incluso cuando los metros regulares han cedido paso al verso libre. Y ya que estamos: la capacidad del verso libre de recrear en nuevas condiciones una relación entre el impulso rítmico y la lengua real, hablada, me parece clave en la posibilidad de escribir poesía hoy; y los saltos —también podríamos llamarlos, más técnicamente, elipsis— son, por más que el verso sea hoy menos constrictivo que ayer, un resto, un señalamiento de la especificidad musical de la poesía. Toda anécdota, descripción, reflexión, razonamiento, deben subsumirse en esa música: no debería haber, sin embargo, delectación en lo musical, a riesgo de caer en la expresión banal o amanerada. En mi experiencia, la chispa salta cuando la exigencia métrica está de un lado y la persecución de *otra cosa* está en el otro: y una de mis persecuciones predilectas es, de hecho, la de los límites de lo que la poesía puede cantar sin dejar de ser poesía. Esta experimentación tal vez sea un capricho, pero no es una veleidad: el interés no es sorprender a otros, sino escuchar yo mismo como suena un giro, una articulación, una palabra que no parecían posibles de meter “en poesía”. Por ejemplo: me interesan las articulaciones muy fuertes o

muy débiles, la frase sintácticamente compleja o la desarticulada totalmente en función artística; y detesto tanto la expresión media, regular, “literaria”, con su ordenada sucesión de sujeto y predicado, sustantivos invariablemente adjetivados, etc., como la manía pseudo-novedosa (ya horriblemente anticuada, de hecho) de acumular frases sustantivas, escapando de los verbos conjugados como del demonio: es, me parece, un modo fácil de crear desorden o impersonalidad.

Una fábula latina cuenta que un domador exhibía en el foro romano a un viejo oso, que fracasaba constantemente en sus propósitos: ni subía hasta la cima la escalera, ni bailaba, ni saltaba sobre la cuerda que a una altura ciertamente moderada interponía su dueño ante él; y cada uno de estos fracasos era acompañado por aclaraciones del domador: “En Rodas, este oso sí que subía; en Rodas, bailaba; en Rodas, saltaba el triple de esta altura”, y así, hasta que, harta, la concurrencia le espetó: “Hic Rhodos, hic salta”. “Aquí esta Rodas, baila aquí” (o bien “salta aquí”: otra vez los saltos) sería una apetecible divisa poética: el poema no vale por la experiencia que eventualmente evoca, el poema *es* una experiencia. Aún si el trabajo de su construcción pasa por la lidia con algo que el poeta ha vivido, su valor no se cifra en lo impactante o especial de la experiencia conjurada, sino en la maniobra del conjuro; por eso, ciertamente hay que estar muy atento a los avatares de esa maniobra, a todos los planos que intervienen en ella, a la resistencia que la memoria y la desmemoria, las palabras y la indecibilidad, el ritmo y la retórica, le oponen.

Pongámoslo así: algo vivido, un hecho, un paisaje, se presentan como objeto del poema; muy probablemente sea algo que no fue en su momento experimentado como “poético”; si lo hubiera sido, muy probablemente también hubiera cristalizado como anécdota, y se hubiera tornado de inmediato en artísticamente estéril; más bien, fue percibido en los costados de la experiencia consciente, o fue percibido en el centro de la experiencia pero brutalmente, como enigma, como lo indecible mismo. Y retornó un día y otro día más como un fantasma a pedir un sitio, a pedir palabras; y no descansó hasta que las tuvo; de aquí, del hecho de que el poema deja de ser fantasma para ser cuerpo en el trabajo de la escritura y la memoria, se deduce que esos planos, el de la escritura y la memoria, deberían entrar de algún modo en su composición. Me interesa la conciencia de que estoy escribiendo cuando escribo, no necesariamente para mencionar el hecho, sino simplemente para tenerlo presente: las consecuencias de esto han sido diversas: a veces, ninguna, por lo menos ninguna aparente; otras veces, una lluvia, al ser escrita, me pareció que eran acentos cayendo sobre las palabras desprotegidas; otra vez, la conciencia de estar escribiendo y recordando me impedía lanzarme sin más al recuerdo, mantenía extrañamente abierta la relación entre el tiempo pasado y el presente, en un rejuego donde la pasada imposibilidad de hincarle el diente a una ciudad se reduplicaba en la presente imposibilidad de retornar al pasado: retorno que, como se sabe, hasta a los dioses está vedado.

Eventualmente esta conciencia de escribir es parte de una tensión crítica más amplia, de una disposición a la ironía respecto de mí y mis intenciones: me interesa mantener en algún lado titilando, aún en medio de un trance de cualquier naturaleza, la idea de mi propia mortalidad, de mis limitaciones: tener siempre al borde de la mesa un pequeño demonio burlón, es bueno para mí. Detesto, sin embargo, las encarnaciones triviales de ese demonio; cuando molesta, lo espanto con la mano; pero no quisiera que se vaya para siempre. “Si te la creíste, perdiste”, dice un aforismo de mi compatriota y colega Leónidas Lamborghini. Tampoco está mal para el escudo de un escritor.

**COLÓN**

El Almirante cuenta en su diario  
que para no asustar a los marinos  
en el cuaderno de bitácora anotaba  
cada noche algunas leguas menos  
de las que recorría. El truco asombra  
por su ingenuidad, no parece seguro  
que la tripulación midiera en leguas,  
y no en días, su espanto ante el océano.  
Más probable parece que el propio Almirante  
retrocediera de noche lo andado en el día  
como si una negra fantasma le dijera  
volvé a casa, paloma, volvé a casa,  
no hay Asia ahí, ni Indias ni Cipango,  
sino un infierno o paraíso  
que va a disolverse apenas lo toques.  
Dejá que sueñe esa tierra un siglo más:  
otros cien años más, quedate en casa.

**A UN POETA PERUANO**

Te tomaste el trabajo de juntar  
cada sustantivo con un adjetivo  
adecuado, poético: «lánguido follaje»,  
«veredas solitarias» y hablando  
de los chicos «jilgueros traviesos».  
No quedó nada opaco, nada inútil,  
nada que se resista a la interpretación.  
Si Dios hubiera fabricado el mundo  
con tu sistema, hubiera demorado  
más del doble y el resultado no valdría  
ni la mitad.  
Y sin embargo, de tus versos malos  
algo me queda en la cabeza:  
el modo de crujir, machacar  
el tiempo real cuando caminan.

**LA SOMBRA DE MI MANO DERECHA**

es una mano izquierda, lo que escribo  
alguien lo escribe desde dentro del papel,  
la punta de su lápiz contra el mío.  
Me gustaría saber qué piensa ése.  
Me gustaría saber cómo es que suenan  
esos versos que corren al revés  
rumbo al Oeste de un mundo inclinado.