

Una mitología para la 'rechota democracia' argentina: 'Carta abierta' de Alejandro Rubio

EDGARDO DOBRY

Universidad de Barcelona y Universitat Ramon Llull

Resumen

Entre finales del siglo XX y principios del XXI, en Argentina, es la poesía la que se hace cargo de expresar lo político. Este artículo sostiene que en la poesía de Alejandro Rubio, el desencanto y la inquietud colectiva se traslucen en una forma amargamente paródica de retratar el paisaje social de Buenos Aires. El lenguaje coloquial y las consignas partidistas se integran en el poema, en una tesitura lírica muy peculiar, cuya construcción es un fenómeno particularmente rioplatense.

Abstract

At the turn of the twentieth century in Argentina, it was poetry that took on the role of expressing political views and ideas. This article argues that in the poetry of Alejandro Rubio, disenchantment and collective unease are revealed in a bitterly parodic portrait of the social landscape of Buenos Aires. Colloquial language and political slogans form an integral part of the poem, in a very peculiar lyrical way, whose construction is particularly a phenomenon of the River Plate region.

Desde que fui convocado a estas jornadas londinenses me resuena en la memoria el primer verso del primer poema ('Carta abierta') de *Metal pesado* (1999) de Alejandro Rubio; dice así: 'Me recontracago en la rechota democracia'. Es un verso que se graba en la memoria y a la vez incomoda al oído: es un alejandrino, y su magnetismo consiste precisamente en aquello que lo hace un verso malo (el libro anterior de Rubio se titulaba precisamente *Música mala* (1997)): la repetición de los 're', uno en cada hemistiquio, reforzando dos *malas palabras*. Sólo un argentino podría haberlo escrito, por la utilización del 're' como superlativo y no en su uso normativo de repetición; y el 'recontra' como aumentativo; y sólo un argentino usa *choto* con valor adjetival, palabra grosera, por otra parte, que significa 'muy malo', 'de ínfima calidad'. No sólo se reproduce un habla coloquial e incluso vulgar sino que se practica un cierto grado de estricta actualidad lingüística, ya que el 're' superlativo, en expresiones como 'te re-quiero' o 'me re-gusta' son propias del habla adolescente y juvenil de las últimas décadas. De este verso

uno podría afirmar que resuelve de un plumazo la tensión originaria de la literatura del Río de la Plata, que se remonta al siglo XIX, entre escribir como se escribe y escribir como se habla; y que –como observaron Ana Mazzoni y Damián Selci (Kesselman, Mazzoni y Selci 2012)– propone, frente al sutil y elusivo arte de injuriar de Borges, un categórico y sonoro ‘arte de putear’. Quizás no esté de más señalar que ambos son herencia inequívoca del barroco español.

Pero volvamos al verso de Rubio: ¿es verdaderamente poesía, por encima del exabrupto y la sorpresa?; ¿se incorpora sin más a esa tradición que llamamos poesía lírica y que sometemos a estudio valiéndonos de una serie de saberes e instrumentos especiales y en buena parte seculares? Y además, ¿cómo puede ser que un poeta que, cuando escribió ese verso, tenía treinta y pocos años, renegara de la democracia, recuperada quince años antes y consolidada después de una salvaje dictadura militar? ¿O lo decía con intención irónica? ¿Con parecida intención irónica a la que pone en juego Nicanor Parra cuando, en su ‘Manifiesto’ (1963), a la vez que arremete contra las ‘vacas sagradas’ de la poesía chilena afirma que ‘esto lo digo con mucho respeto’?

Empecemos por estas últimas preguntas; la respuesta, o al menos parte de ella, se relaciona con ese fenómeno intransferiblemente argentino que es el peronismo y que algunos poetas de la generación de Alejandro Rubio vuelven a poner en el centro de la escena, como sucede con las referencias elusivas pero evidentes al montonerismo en *Punctum*, de Martín Gambarotta (1996), poema central de esa década. Gambarotta y Rubio se han definido como peronistas en multitud de ocasiones.¹ Peronismo implica nacionalismo, en política y en poesía, y sobre todo en la Argentina de la segunda mitad de los noventa, cuando es la poesía, bastante antes que la novela, *la que se hace cargo de la cuestión política*. Lo político no sólo como tema, como trama, sino directamente como palabra, como decir.² En 1999, cuando se publica *Metal pesado*, cuyo primer verso es ‘Me reconstruigo en la rechota democracia’, se estaba cerrando la década en la que el justicialista Carlos Menem fue presidente de la República. Rubio manifestaba así, suponemos, un malestar respecto de su propia militancia; venía a decir que sea lo que fuera el peronismo en los años noventa, el menemismo *no* era peronismo sino algo que se había travestido de tal para traicionar sus propios principios. Rubio lo iba a afirmar con claridad cinco años más tarde, en 2004, en un texto en prosa titulado *Autobiografía podrida*, en particular en el breve y muy significativo capítulo titulado ‘¿Por qué soy peronista?’:

1 La obra de Alejandro Rubio y de Martín Gambarotta ha sido objeto de importantes abordajes críticos desde la década de 1990, tanto fuera como dentro de la producción académica. Aunque algunos de esos trabajos son excelentes, e incluso imprescindibles, aquí he preferido abordar el poema de Rubio desde un ángulo no necesariamente subsumido al contexto, historia y debates argentinos. En los últimos años, esta restricción a las referencias exclusivamente nacionales de la literatura, y en particular de la poesía, ha agotado, y en cierto modo empobrecido, la lectura crítica y sus potencialidades.

2 Acerca de la trama moderna entre filosofía, poesía y política véase Jacques Rancière 1992; sobre todo, las intervenciones del propio Rancière, y las de Alain Badiou y Philippe Lacoue-Labarthe.

La conjetura de Borges: Perón y Eva, héroes de una crasa mitología. Eso es lo máximo que alcanzan los antiperonistas en su comprensión del fenómeno: la buena gente ignorante, en busca de trascendencia semirreligiosa, engañada por un siniestro demagogo. Olvidan que el pueblo peronista no es ingenuo ni crédulo, al contrario, es taimado y pícaro, y se identificó con Perón porque vio en él la versión superior de esas cualidades. Menem tenía las mismas virtudes y eso cimentó la popularidad que le permitió convertir el PJ en ariete de una política antiperonista, ya que todos los peronistas saben que no existe, no existió nunca, la ideología. El peronismo es el rizoma argentino. (Rubio 2010: 48)

Al principio de la *Autobiografía podrida*, en la descripción del barrio porteño en el que Rubio nació y vivió siempre, Villa Devoto, dice: ‘La población es pequeño-burguesa sin color y sin fisuras, generalmente radical (salvo en el 95, cuando votó a Menem en más de un 50 por ciento)’ (Rubio 2010: 14). No sé si deliberadamente o no, Rubio utiliza sinónimos cuando define las características del pueblo argentino –‘taimado’ y ‘pícaro’–, que el peronismo habría sabido captar y convertir en expresión política, como si se tratara de algo inefable que sólo puede ser repetitivamente adjetivado sin tocar demasiado su esencia (algo parecido al ‘recontracagarse’ y a la ‘rechota democracia’). Sí, en cambio, parece evidentemente deliberada la convivencia, por no decir la colisión, entre la proclamada adhesión a la cultura popular que representaría el peronismo, incomprendida por los escritores patricios como Borges, y el complejo concepto de rizoma tomado de *Mil mesetas* (1980) de Gilles Deleuze y Félix Guattari. En esa convivencia o colisión hay algo característico de ese peronismo de los noventa que, como el propio Rubio declara, ‘no es una ideología’.

¿Qué es entonces el peronismo para un poeta que, nacido en 1967, no tuvo posibilidad de vivir el peronismo histórico, fundacional, y su versión revolucionaria de los setenta puede ser como mucho un recuerdo infantil? No es una ideología; *es una mitología*, en el sentido de los sistemas míticos creados por los poetas del siglo XX para habitar en ellos o, mejor dicho, para hacer que sus poemas habiten en ellos, y de ellos obtengan su resonancia: la fantasmagórica cartografía borgeana de una ciudad con malevos en esquinas rosadas, el anglocatolicismo y la idea de sociedad cristiana de un T. S. Eliot, el comunismo nativista de un Neruda o el comunismo ilustrado de un W. H. Auden. Quizá esta estirpe deriva del utopismo democrático de Walt Whitman; en el sentido en que es Whitman el primero que, en la poesía moderna, convierte un régimen político en un mito poético.

Ahora bien, los proyectos del regreso de una sociedad basada en creencias religiosas o de la inminencia de la revolución marxista son universales o se reflejan sobre un horizonte universal; en cambio, el peronismo es, en su esencia, un ‘rizoma argentino’: exclusivamente argentino. Por eso el *recontracagarse* y la *rechota democracia* de Rubio no sólo la expresan: *son* esa mitología o esa ensoñación, la construyen en el acto mismo de enunciarla. Por eso esa palabra es directamente política (y también rizomática): porque no hace referencia a algo que exista fuera de ella sino a su acento vulgar, reduplicado y malsonante en el metro aristocrático del alejandrino. No es banal, por eso, la presencia explí-

cita del nombre de Borges en la justificación del peronismo del joven poeta: el peronismo, en los noventa, es una forma de luchar contra la sombra de Borges, es una inflexión de la angustia de la influencia, como lo demuestra el hecho de que Borges es vilipendiado e imitado en el mismo movimiento.

En otro capítulo de la *Autobiografía podrida*, titulado ‘Leónidas Lamborghini’, Rubio da dos motivos para afirmar que Lamborghini ‘es el mejor poeta argentino, mi literato faro’. La primera es que

a diferencia de los tilingos como Cortázar, sabe que la literatura de un país periférico no puede medirse con los mismos criterios de calidad que los productos europeos. Acá no hay dos mil quinientos años de civilización que sostengan las acrobacias de las vanguardias y no hay curso acelerado que valga: somos analfas [analfabetos] y bárbaros y debemos asumirlo con alegría, positivamente. (Rubio 2010: 45)

¿Cómo leer esta afirmación, dado que es evidente, en la escritura de Rubio, que no hay en él una impostación de brutalidad e ignorancia, pues no se priva de las referencias a sus múltiples lecturas, algunas de ellas tan sofisticadas como Deleuze y Guattari? ¿Ese ‘como analfas y bárbaros’ se refiere a una característica colectiva del pueblo argentino, en la que quien lo escribe no se incluye, o se trata de una enunciación irónica, que en tal caso quitaría sentido a toda la elucubración?

Veamos la segunda razón de la preferencia por Leónidas Lamborghini:

ha encontrado una figura que condensa esa posición: la deformidad. La deformidad es el recuerdo de la forma en medio de la contingencia. Dicho de otra manera: la deformidad tiene una cara hacia la forma, lo uno, y otra hacia la contingencia, la multiplicidad [...] Las consecuencias de esto para el lenguaje literario hispanoamericano son varias y abiertas: por ejemplo, se debe refundar el concepto de belleza. No decir que algo que era feo ahora es bello, sino apartar la belleza de la medida, la regularidad, la simetría, la verdad y el bien. (Rubio 2010: 45–46)

Como en el caso del peronismo, hay dos razones que, de forma más o menos evidente, se neutralizan entre sí. Lamborghini es el arquetipo de poeta argentino porque pone en escena lo nacional, lo diferencial de una nacionalidad periférica que no debiera arrogarse pretensiones vanguardistas europeizantes; pero la segunda razón es que Lamborghini haría, en su poesía, precisamente aquello que está en el corazón de todos los movimientos de vanguardia, surgidos en Europa y largamente extendidos en América, es decir el poner en crisis el concepto de belleza, reformular su tradición y su sentido, amasarla con la carroña de Baudelaire (*Carroña última forma* [2001] fue uno de los últimos libros publicados por Lamborghini) y la morgue de Gottfried Benn.

Me preguntaba antes en qué medida un hombre de 30 años podía, a finales de los años noventa, *recontracagarse en la rechota democracia*. La respuesta niega la pregunta, es decir: hace evidente que no es el poeta necesariamente quien habla en el poema de modo directo. A lo largo del poema, Rubio parece hacerse cargo de la palabra del otro, de los grupos y ONGs que menciona en su poema, ‘Madres y Esposas Por un Hogar Feliz’, ‘Esposas e Hijas Contra la Corrupción’, ‘Madres, Abuelas y Tías Pro Anulación del Maridaje Descastado’, ‘Esposas por un Freezer Mejor’, ‘Nietas a Favor del Microondas’, etcétera. Así, la caricatura mordaz de

buena parte de la clase media argentina, de esa clase media consumista y socialmente pretenciosa –como la de cualquier país del mundo, por otra parte–, que siempre fue antiperonista y a la que el poema de Rubio, veladamente, pondría del lado de quienes apoyaron los sucesivos golpes de Estado desde el que derrocó a Perón en 1955 hasta el más salvaje de todos, el de Videla y compañía, en 1976. El hecho de que se trate de ‘madres’ en casi todos los casos hace aparecer estas imaginarias agrupaciones como una degradación burguesa de la lucha heroica de las Madres de Plaza de Mayo, emblema de la resistencia a la brutalidad de la dictadura.

La poesía americana, casi desde su origen, adopta la palabra política y hace del yo un nosotros: está en Walt Whitman y en lo llamativo de que haya titulado ‘Song of Myself’ un poema que sólo es una celebración narcisista en la medida en que ese *myself* es un todos o una comunidad de hombres y mujeres conscientes de fundar la gran novedad de la democracia americana –la democracia que, en el Río de la Plata, habrá decaído hasta ser ‘rechota’ en el poema de Rubio. Neruda y sus seguidores emulan esta divisa de la fraternidad americana, convirtiéndola en la promesa de la redención revolucionaria, que se avivaría tras la revolución cubana. Pero en Rubio la palabra poética es ya de decepción, es ácidamente entregada al otro, al enemigo, a aquel contra el que la propia posición se mide. La palabra caricaturesca de ‘Carta abierta’ ya no propone la exaltación del proletariado sino el escarnio de la pequeña burguesía.

Retomemos entonces la pregunta acerca de si el mencionado verso de Rubio es aceptado como parte de la poesía lírica argentina de los últimos años. En 2010, la editorial porteña Mansalva compiló en un volumen la obra en prosa de Rubio, bajo el título de *La garchofa esmeralda*, que contiene la mencionada *Autobiografía podrida* (publicada originalmente en 2004, en Eloísa Cartonera); en 2012, otro sello prestigioso dentro del panorama porteño, Gog y Magog, publicó, bajo el título de *La enfermedad mental*, toda la poesía de Rubio: no muchos escritores que no hayan cumplido los 50 años tienen ya dos volúmenes de obra reunida. Cosa que muestra hasta qué punto los editores de esos sellos, también ellos poetas –en la poesía contemporánea no hay más consagración que el reconocimiento de los pares–, consideran a Rubio un autor central. Al final de su prólogo a *La enfermedad mental*, Ana Mazzoni –investigadora de la Universidad de Buenos Aires que ha trabajado muy seriamente sobre la poesía argentina de los años noventa– afirma que ese lugar debiera ser aún más canónico:

importa decir que el lugar que Rubio ocupa en la literatura está sin lugar a dudas entre aquellos escritores que se han preocupado por la vida de los hombres y el problema de su organización y felicidad. En la época en que nos toca vivir, ese lugar pronto deberá ser definitivamente un lugar central. (Mazzoni 2012: 9)

Es significativo que una lectura experta y lúcida como la de Mazzoni adhiera, al final, a esta reivindicación moral de la figura del poeta, cerrando el juego hacia su sentido *nacional y popular*, como si lo argentino y lo peronista de Rubio necesitaran reducirse a lo que abiertamente *no son*: una serie de consignas verificables, sustraídas a la mitología poética y pasadas a lenguaje directo, referen-

cial. En la *Autobiografía podrida* hay un capítulo central, ‘La esquizofrenia y yo’, en el que, con sarcasmo, sin duda, pero no por eso con menor rotundidad, se establece una relación entre desarreglo psíquico y poesía –en lo que, insospechadamente, Rubio forma parte de una sub-tradición argentina, junto a Pizarnik y Jacobo Fijman–; y el hecho de que el propio Rubio haya decidido titular su poesía reunida como *La enfermedad mental* aporta una clave de lectura que no podemos no tener en cuenta.

La garchofa esmeralda se cierra con un texto del mayor interés, ‘La literatura argentina es el mal’, de la que extraigo algunas afirmaciones: ‘La literatura argentina es el mal político’, ‘la literatura argentina está mal escrita’; ‘La literatura argentina trata de guerra [...] y de mierda [...]. Todos los grandes escritores argentinos son Napoleones con una escupidera en la cabeza o por cabeza, es decir, una mezcla de guerreros y coprófilos’. Y también: ‘La literatura argentina es falsificación, impostura, en definitiva, estafa’. ‘La literatura argentina le disputa a la literatura universal el verdadero lugar de la palabra literaria en relación con el poder, la voluntad, la política’. ‘¿Podemos imaginar a un gran escritor de la literatura universal, un Tolstoi, un Balzac, un Mallarmé, un Dickens (podría seguir páginas y páginas, la literatura universal es eso, un catálogo de nombres/marca) poniendo la vista un segundo sobre las páginas de la mejor literatura argentina sin apartar la cara de inmediato como abofeteado por un intenso olor excrementicio?’ (Rubio 2010: 110–11).

El procedimiento de caricaturización se aplica aquí, abiertamente, a una réplica al ‘El escritor argentino y la tradición’; en el epílogo, Rubio se refiere a este texto como ‘un ensayito literato y compadrón, porque así los escribía Borges’. Pero, una vez más, el sarcasmo es un megáfono de la idea: la mierda y la guerra. El *recontracagarse* es potenciado por lo figurativo de su literalidad: la *rechota democracia* y su hálito excrementicio.

Dije antes que el peronismo de Rubio y de Gambarotta puede entenderse como una mitología, y que el mito fue, en algunos poetas significativos del siglo XX, un horizonte imperativo. Esta proyección tiene que ver, si no me equivoco, con el devenir del tronco principal de la poesía moderna, al menos desde Baudelaire: me refiero al doble movimiento de afirmar, por un lado, la soledad intrínseca del poeta lírico y, a la vez, suturarla con la urgencia de sentirse miembro de una comunidad: la ciudad, la fe religiosa o política, la nación. Esa sutura opera siempre como un malentendido, pero como el malentendido imprescindible que abre el espacio en el que el poema se inscribe. Reaparece aquí el trauma fundacional de la compleja e indisoluble relación entre poesía, política y filosofía: aquello que no encontraba lugar en los aparatos legislativos de Platón y de Aristóteles (pues, ¿qué imita un poema lírico?; ¿a qué realidad detrás de la palabra remiten las palabras?). En este caso, una vez más, provisoriamente: imita a la vez el habla coloquial y se aboca a la construcción de una genealogía poética, por mucho que se restrinja a lo argentino, a Leónidas Lamborghini, al peronismo, a la guerra y a la mierda. El mito del porvenir, que dominó la modernidad y que hizo converger política, filosofía y poesía, ha caído; a esa caída es a lo que, en parte, denomi-

namos 'lo contemporáneo'; frente a esa caída, una parte de la poesía argentina propone el mito del movimiento social no ideológico, taimado y rizomático, el de la palabra popular y el de la 'rechota democracia'.

Carta abierta

Me recontractago en la rechota democracia,
y en consejos, concejales, reformas, estatutos
en los ediles y en las edilas, en codicilos y códigos
en el favor del público y la bocota de los publicistas,
en los flash cada dos minutos, en sanatas copetudas
más cuadradas que el cuatro y los baby faces
de la TV; y me recontractagaría,
si cupiese, en Aníbal
Ibárrola, probó procónsul, y en la divina Grace
y en el gárrulo charlar y las poses de compadre;
por comerme tal paquete
de leyes nuevas intituladas
NO MORE EDICTS salí a destiempo de la guarida
sólo para toparme en mi esquina
con el pelotón de linchamiento:
Family y Property, WWWTTT
(con carteles explicativos: Queremos Más
Tradicición), los de Cruzados por la Cruz,
los matrimonieros, los antiaborteros,
algunas compañeras, los gays de Telení
con cámara y tutti quanti, los de costumbre:
los rezeros, matriarcales; y llegué a ver pancartas
de Madres y Esposas Por Un Hogar Feliz, las de
Madres, Esposas e Hijas Contra la Corrupción, las
de Madres, Abuelas y Tías Pro Anulación del Maridaje
Descastado, y otras más que no conozco, Esposas por un Freezer
Mejor, Nietas a Favor del Microondas,
etcétera; entonces me sacudieron
con un palo grueso. Del brete me tuvo que sacar,
como es de prever, la Ley
Verdadera, la de siempre, el Officer Zaduña
—ése, vos lo tenés, el de la
14º, el negro machote
que te ahorca con el calzón, ése-
me arrancó de la masa por los pelos
porque me estaban matando, nene, me estaban dando
para que tenga, igual ahora quién me paga
los dientes rotos: ¿Ibárrola, la Grace?
Qué esperanza. Me subieron medio muerma
al celular, pero al primer chasquido
de la prensa espabilé
y a la perra con más cara de Furia
en plena oreja le grité:
jesto pasa solamente porque soy

traviesa, traviesa, traviesa, traviesa,
como las Trillicitas de las Mechitas
de Oro que ves
todas las tardes por ATeCé, las que mirás
con papá, con mamá, con tu marido, las ves,
con tus sobrinitos, tus nietitos, hasta las ves
iiiiiiiiiiicon tus propias criaturas!!!!!!!!!!!!!! (Rubio 1999: 19)

Obras citadas

- Gambarotta, Martín, 1996. *Punctum* (Buenos Aires: Libros de Tierra Firme).
- Kesselman, Violeta, Ana Mazzoni y Damián Selci (eds), 2012. *La tendencia materialista. Antología crítica de la poesía de los 90* (Buenos Aires: Paradiso).
- Lamborghini, Leónidas, 2001. *Carroña última forma* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora).
- Mazzoni, Ana, 2012. Prólogo, en *La enfermedad mental*, de Alejandro Rubio (Buenos Aires: Ediciones Gog y Magog).
- Parra, Nicanor, 1963. *Manifiesto* (Santiago de Chile: Editorial Nacimiento).
- Rancière, Jacques (ed.), 1992. *La Politique des poètes; pourquoi des poètes en temps de détresse* (Paris: Albin Michel).
- Rubio, Alejandro, 1999. *Metal pesado* (Buenos Aires: Siesta).
- , 2010. *La garchofa esmeralda* (Buenos Aires: Mansalva).
- , 2012. *La enfermedad mental (poesía reunida)*. Prólogo de Ana Mazzoni. (Buenos Aires: Gog y Magog).