

El artesanado de la distancia

Sobre Daiana Henderson, *Un foquito en medio del campo*, Rosario, Editorial Municipal de Rosario, 2013. 34 páginas.

Por Matías Moscardi

1. [Un foquito]

Un foquito en medio del campo, de Daiana Henderson (Paraná, 1988), fue publicado a fines del año pasado por la Editorial Municipal de Rosario. El libro obtuvo el primer premio en el Concurso Municipal de Poesía Felipe Aldana 2013, compartido con *Leiden y otros textos*, de José Sainz. El jurado estuvo integrado por Mirta Rosenberg, Mario Ortiz y Laura Wittner. El contexto es significativo; no lo es por una cuestión de legitimación; lo es porque estos nombres –Rosenberg, Ortiz, Wittner– abren, de alguna manera, la pregunta por la relación crítica entre la poesía argentina joven y la tradición, entre las escrituras poéticas del presente y su vínculo con los noventa. Desde la reciente aparición de la antología *30.30* –de la cual D. H. participó como antologadora, no como poeta; el dato no es menor– resuena el eco de esta pregunta cuya respuesta apuntó la misma Mirta Rosenberg: “en la poesía argentina, nunca una década demoró tanto en terminar como la de los noventa”, dice en una reseña sobre la antología publicada en la revista *Otra parte*; y agrega: “aunque da la impresión de que lentamente va llegando a su fin.” *Un foquito en medio del campo* podría ocupar, en este sentido, un punto de inflexión parecido al detalle lumínico de la imagen del título: un punto diminuto, pero enérgico, cuya condición de posibilidad recae sobre aquello que el verso deja entrar en la imagen como significado pero que, sin embargo, queda desplazado como significante; digo: hay algo suprimido ahí (en la imagen, la luz del día; en el verso, la oscuridad de la noche) cuya omisión produce eso que, en definitiva, brilla contra el fondo de cosas no dichas: un foquito. Y si ese foquito constituye el estatuto de una poética es porque ahí mismo, en esa serie de ausencias que hacen posible la presencia de un destello, puede leerse una estructura vincular determinada en relación al pasado literario. Por ejemplo: supongamos, a riesgos de simplificar en exceso o de caer en un maniqueísmo absurdo, que en la *30.30* –precisamente: ahí donde D.H. está, a la vez que no está– pudieran leerse, a gran escala, dos continuidades en relación a los noventa: una que tuviera que ver con las poéticas de Sergio Raimondi, Alejandro Rubio y Martín Gambarotta; y otra con las escrituras de Fernanda Laguna y Cecilia Pavón, asociadas al grupo de Belleza y Felicidad. Bueno, en tal caso, la poesía de D. H. no se inscribiría, me parece, en ninguna de estas dos vertientes; pero esa forma de “no inscribirse”, de alejarse, esa distancia, luego, no se produce por exclusión; eso que no encontramos de estas dos líneas en la poesía de D. H. es exactamente lo que no encontramos en el sintagma del título: la noche que hace de fondo al resplandor; es lo que no está, tampoco, en el foquito: la ausencia de luz solar que da paso a la noche; porque en la imagen del título, dichas

ausencias producen presencias, lo pasivo tiene su remanente activo: lo que lentamente va llegando a su fin es, a la vez, algo que comienza. Entonces, si esto es así, la escritura de D.H. podría leerse como una poética que, al tomar distancia, al alejarse, logra un singular efecto de síntesis, porque en su escritura podemos encontrar la sobriedad nominativa de Daniel García Helder (“Desconozco la simbología climática,/ por lo tanto: mañana tal vez encuentre/ el piso del patio mojado,/ pero tal vez no”, leemos en “Migración”: 23) cruzada con la soltura sentimental de Fernanda Laguna (“Quise llamar/ a todos por teléfono, decirles que los amo./ Necesito algo que me haga concha el corazón”, en “Vi nevar, en Rosario, y con sol”: 16), todo en un mismo punto minúsculo: un foquito.

2. [en medio del]

En *Un foquito en medio del campo* las cosas parecen estar atravesadas por trayectos, distancias; y la intensidad tiene, de esta manera, un carácter de intersticio, como si siempre hubiera un gran tramo por recorrer entre una cosa y otra. El foquito también está *en medio del campo* y de esa manera la poesía de D. H. viene cargada, desde el comienzo, con una fuerza de resquicio, como si escribir fuera producir esas distancias como una hendidura en la lengua, agrietar el orden de lo dado, pero no como forma del agite, del desenfreno rupturista, sino todo lo contrario: agrietar un orden para desglosar con levedad sus elementos, reinstalar la distancia ahí donde había proximidad como una manera de componer la singularidad de las cosas:

Remar no se trata de llegar a la isla,
es disfrutar el trayecto
—dijo Ricardo cuando nos enseñó.
Cada desplazamiento tiene su clave sensitiva.
(...)
Puedo aceptar que ya no nos queremos como antes,
pero, si insisto, es porque la distancia
fabricada entre nosotros
es tan hermosa y delicada
como ningún otro trayecto
que conozca hasta ahora.

(“Dicha”: 9)

En la poesía de D.H., precisamente, “cada desplazamiento tiene su clave sensitiva”: los vínculos amorosos, los familiares, las amistades, el afecto en general parece valer en función de esas distancias, de esos trayectos, que nunca son sinónimos de falta o vacío porque no aparecen

como negatividad, como cualidad diferencial entre cosas opuestas, sino como pura experiencia: lo que se conoce “hasta ahora” es siempre lo fabricado como distancia; el amor mismo, en declive, puede subsistir en función de su propio extrañamiento, de su propia lejanía: tal parece ser, de hecho, su singularidad. El equilibrio entre una madre y su hija también está hecho de esa distancia necesaria para que un vínculo sobreviva:

Pero es necesario que mamá aprenda.
El equilibrio se fabrica con la distancia,
si nos quedamos quietas
seguramente nos vamos a caer.
Ahora rebobino el cassette
y resulta que soy yo la que se aleja
mientras ella se queda parada,
palideciendo bajo el sol de un domingo.
Pero yo no te suelto, mamá,
yo no te suelto.

(“Equilibrio”: 18).

Y si esa palabra, *fabricar*, insiste en estos dos poemas, no lo hace como sinónimo de artificio; porque fabricar, acá, tiene una resonancia poética, parecida a esos versos con los que Dante rinde tributo al trovador provenzal Arnaut Daniel y que T. S. Eliot cita al comienzo de *La tierra baldía* como dedicatoria a Ezra Pound, “*il miglior fabbro*”, el mejor artesano. En definitiva, lo que quiero decir es que en la poesía de D. H. esas distancias, trayectos y tramos que se perciben entre las cosas, las intensidades, los afectos, son siempre *fabricados* en el sentido de que son producto de la percepción poética: porque en la escritura de D. H. la poesía es una forma de tocar con el lenguaje las cosas y los seres, de desplazar el espacio entre ellos para asignarle a cada uno la distancia que le corresponde con respecto al otro: el equilibrio.

3. [campo]

Nos habíamos acostumbrado
a ver el río de fondo de pantalla,
como un póster viejo y desteñido.
Tuve que venir a vivir al otro lado
para recuperar la emoción.

(“Había que recuperar la sed”: 7)

Con estos versos abre *Un foquito en medio del campo*. “Había que recuperar la sed” es el título del poema. Recuperar la sed será, en el transcurso del libro, reestablecer una sensibilidad que restituya los órdenes de la percepción de lo nuevo y lo viejo, de la naturaleza y la cultura, de la ciudad y el campo, de lo artesanal y lo tecnológico, para reordenar esas series paralelas: en la doble imagen del río como fondo de pantalla y su transposición como póster viejo subyace una restitución pendiente, porque lo nuevo se percibe como viejo y, al revés, lo viejo es el hábito de lo novedoso. Otra vez, la figura del desplazamiento –que en este caso aparece en forma de cruce hacia el “otro lado”, de Entre Ríos a Rosario– es lo que permite recuperar la singularidad de las cosas. Por eso resulta central: porque permite volver a calibrar la sensibilidad, la mirada, la memoria, no como instancias definidas, determinadas, sino más bien como movimientos fluviales. La sed, entonces, es un modo de la temporalidad: “Escuchame: tomate un segundo para mirar el río” (8). Así termina ese primer poema de apertura y no es azaroso, me parece, el doble alcance del verbo: ese intervalo temporal, ese segundo, no podría ser nunca una continuidad, una pausa larga: porque contemplar el río es detenerse, y el deseo no está en aquello que se *toma* (un segundo) sino en lo que está antes y después de ese segundo, en lo que transcurre, en lo que fluye, en el río mismo. Y si saltamos al otro extremo, en “Apagón” –extenso poema que cierra el libro– vemos que las cosas aparecen definidas por sus procesos: “Los cubos de hielo crujen en el vaso,/ las brasas fosforecen todavía en la parrilla;/ los dos se desintegran en un mismo proceso” (32). Esto quiere decir que las distancias fabricadas tampoco son disimilitud (“A nosotros los detalles se nos volvían/ tan grotescos que, llegando un punto,/ ya nos costaba encontrar similitudes”, leemos en “Espejo”: 21), sino pura forma: las cosas, cuando se parecen, cuando se acercan, lo hacen en función de las distancias que las componen. Eso explica, por último, que la escena del corte de luz funcione como cierre, porque en ese momento la ciudad es el campo, y la ausencia de luz, posibilidad de ver: “Todo es más hermoso bajo su luz natural” (34) leemos en la estrofa final, y entonces, casi como si se tratara de un koan búdico, de pronto comprendemos que, en un caso, la luz puede ser la luz, y en otro, alguien mirando desde el balcón una ciudad a oscuras.