

Destellos y apariciones: la escritura del recuerdo en *Sólo contra Dios no hay veneno* de Francisco Madariaga

Silvio Mattoni*
CONICET/UNC
silviomattoni@yahoo.com.ar

Resumen: Como lo establece una convención del género de las memorias personales, el libro de Francisco Madariaga indica sus fechas debajo del título: 1927-1993. Pero su particularidad es que en esa indicación y en la primera frase se trata de recuerdos del nacimiento. De igual modo, el primer relato está fechado a los catorce días de vida del memorialista. Lo oído se transforma en visión, se cuenta como algo percibido, sensible. En una profusa mixtura de imágenes recordadas y cuentos escuchados que engendran otras imágenes, las memorias del poeta parecieran trazar no el origen de una subjetividad, sino su acción intermitente de remontarse hacia múltiples afluentes, su ascensión fragmentaria hasta las obsesiones de una obra que distarían de ser temas individuales. Nuestro trabajo se propone analizar estos modos de la rememoración fragmentaria, sus plasticidades y su carácter inconcluso, que enlazan un yo autobiográfico con toda una población de nombres y con diversas revelaciones de lugares que se convierten retrospectivamente en signos recuperables.

Palabras clave: Autobiografía – Estética – Escritura – Memoria

Abstract: Since it is established by a convention of the genre of personal memories, Francisco Madariaga's book indicates his dates under the title: 1927-1993. But his particularity is that in this indication and in the first phrase there is a question of his birth's remembers. And the first statement is dated to fourteen days of the poet's life. The heard transforms in vision, is counted as something perceived, sensitive. In a profuse mixture of remembered images and listened stories that generate other images, the memories of the poet seemed to plan not the origin of a subjectivity, but her intermittent action to go back toward multiple tributaries, her fragmentary ascension up to the obsessions of a work that would be far from being individual topics. Our communication proposes to analyze these manners of the fragmentary reminiscence, her plasticities and his incomplete character, which they connect an autobiographical Me, with the population of names and with diverse revelations of places that turn retrospectively into recoverable signs.

Keywords: Autobiography – Aesthetics – Writing – Memory

* **Silvio Mattoni** nació en Córdoba, en 1969. Es Profesor de Estética en la Universidad Nacional de Córdoba e Investigador Adjunto del CONICET. Publicó una docena de libros de poemas, entre ellos *El descuido* (2007), *La chica del volcán* (2010) y *La canción de los héroes* (2012), y los ensayos *Koré* (2000), *El cuenco de plata* (2003), *El presente* (2008), *Bataille. Una introducción* (2011) y *Camino de agua* (2013).

“¡y yo ya no tengo talento, oh gloria, queda mi cuento
disuelto en el sexo de la luminosidad!”

“Mediodía en un remate de hacienda”,
Francisco Madariaga, *Llegada de un jaguar a la tranquera y otros poemas*.

Debajo del título, *Sólo contra Dios no hay veneno*, la indicación de fechas parece ubicar el libro del poeta Francisco Madariaga dentro del rubro de memorias. Si la portada dice “1927-1993”, nos anuncia entonces que leeremos unas rememoraciones, tal vez seleccionadas por cierta mirada retrospectiva. El libro se publicó en 1998, o sea que ese acopio de eventos de una vida llegaría casi hasta el presente. La explicación usual para escribir tales memorias puede ser tácita y sin embargo obvia. Se responde a la siguiente pregunta interesada: ¿cómo llegué a ser el que soy? Si el que escribe es un poeta reconocido, dentro de la humildad de tales reconocimientos que casi siempre consisten en la amistad de otros poetas que a su vez deben ser reconocidos por el interesado, entonces la mirada retrospectiva observa el origen y el despliegue de lo que habrá sido un destino. No obstante, para nada se trataría de la historia de una formación.

Para Madariaga, en una tradición muy antigua y que desde siempre se opone a la racionalidad de un aprendizaje y a la transmisión de una técnica, la poesía es anterior a cualquier experiencia. No se llega a ser un poeta, sino que se lo es de nacimiento. E incluso antes de nacer, se diría que todo un conjunto de azares, la genealogía, el paisaje del lugar natal, hasta las luchas políticas lejanas que sucedieron entre los nombres familiares y dentro del territorio señalado, encuentran su formulación verbal en los dictados oídos y en las visiones del poeta.

La precisión de los años que abarcaría el libro resulta de inmediato inmersa en la ambivalencia. La supuesta cronología se disuelve antes de

empezar a leer, y tal disolución se confirmará cuando lleguemos a los saltos, al ir y venir de años, entre la infancia y el presente, que no se someten a otro orden que no sea el de la aparición o la asociación. Siempre hay algo antes, un origen previo a todo comienzo, que no puede explicarse ni contarse. No hay razón alguna para que un poeta llegue a ser, ¿sería éste el lema de Madariaga? El enigmático título de su poco ortodoxa autobiografía es explicado en los créditos del libro, encima del ISBN y los copyrights, en un extraño recuadro, donde dice: “*Sólo contra Dios no hay veneno*: estas palabras me las dijo al oído un gaucho muy borracho en una pulpería del campo correntino” (Madariaga 6). ¿Qué quiere decir? ¿Acaso el gaucho y su embriaguez, figuras que se repetirán con múltiples variantes en las escenas del libro, son agentes de una suerte de inspiración verbal? Los gauchos recurrentes del libro, que se emborrachan metódicamente, son medios para que las frases revelen algo. Diríamos que se vuelven musas o bacantes, si los términos helénicos no fueran tan ajenos al mundo recordado por Madariaga.

Sin embargo, antes que de recobrar recuerdos, escenas de un pasado inscriptas en la memoria de un individuo, se trata de reproducir tonos: impresiones del paisaje, momentos de una travesía por esos esteros y lugares ribereños de una zona, pero también las entonaciones de las voces de seres inspirados, que de pronto empiezan a cantar y a contar. En el índice del libro, se destacan dos series que no corresponden a la memoria, por cierto fragmentaria y poco aficionada a las explicaciones de los hechos, y que rescatan episodios ligados a tonos de voz. Se trata de las secciones tituladas “Los relatos de Pelí Ramírez” y “Los cuentos de Teolindo”, cada una integrada por siete historias enmarcadas en las comillas que indicarían la reproducción de esas entonaciones personales. A tales gauchos inspirados, como a muchos otros personajes de sus recuerdos, el poeta que narra los llamará “poetas naturales”, como si estuviesen dotados para la palabra y con la sensibilidad de captar historias memorables sin necesidad de ninguna formación. Pero quizás el secreto de *Sólo contra Dios no hay veneno*, que enigmáticamente afirma la antigua idea de destino, sea que no hay poeta que no sea natural, que no haya

nacido, que no pertenezca a algo extraño que quizá no debemos llamar simplemente naturaleza.

Volviendo a la cuestión del recuerdo, o de aquello que se intenta recuperar en la escritura, en reiteradas ocasiones podría recibir el nombre de “acuarela móvil”, título del primer capítulo y también de uno de los libros de poemas de Madariaga. La acuarela móvil designaría esa impresión de colores difusos, cambiantes, que adquiriría el paisaje de la infancia en virtud de la abundancia de esteros, de riachos, de zonas acuosas. La luz del día con sus cambios, los amaneceres y las tardes, irían como dándole movimiento a esas franjas diluidas de coloración entre la tierra, el agua y la vegetación nativa. Aunque también, como ya se puede decir que es una constante del libro, esa acuarela móvil tiene un costado no visible, que es lo que se graba en la memoria y en el olvido de alguien. Por supuesto, no es una facultad de la memoria humana recordar la escena originaria en que se vio por primera vez la zona de la infancia, pero el lenguaje, los relatos, los tonos del habla estuvieron allí para recuperar esa misma imposibilidad. Así, el libro empieza por el principio, el día del nacimiento, pero en su segundo párrafo, luego de mencionar a los dos gauchos narradores que reciben a los padres y al recién nacido, está escrito: “Y vi todo esto”. ¿Será que lo vio después, lo siguió viendo durante su vida de niño y de adulto, y ahora lo proyecta hacia el primer instante? ¿O será que a los catorce días de vida pudo ver ese mundo que sería su destino? ¿Qué dice ver entonces?

Un poblado de troperos, domadores, niños descalzos, que vendían naranjas y tortas de maíz amarillo y de almidón de mandioca; abundancia de puñales y de revólveres calibre cuarenta y cuatro; mendigos, vaquerías y corrales; cuatreros y cazadores, que venían de los cercanos Esteros y lagunas del Iverá. (Madariaga 9)

De modo que se trata de habitantes, una población, con sus modos de vida, que vistos así en el origen, y luego celebrados, descriptos o aludidos, darían una materia al recuerdo. De esa población surge la posibilidad de un reino. Porque Madariaga llama con ese nombre al mundo de la memoria que cada presente privilegiado trae de nuevo, un reino, ¿pero reino de qué?

¿Acaso la poesía se remite a ese orden arcaico, no moderno, donde reinaban dones que precedían al nacimiento? Sin embargo, nada absoluto habría en ese término, habrá varios reinos, pues lo que reina es la posibilidad de encuentros felices; el gaucho reina en su propio orgullo; habrá primer y segundo reino, e incluso un “último reino” no definido, irónicamente coincidente con un sello editorial de poesía que también se nombra.

En la continuidad de la visión de los catorce días, el narrador improbable prosigue:

Lo que más me impresionó fue la presencia de caudillos políticos, acompañados por sus hombres más leales, que se paseaban por el costado del tren allí parado, luciendo ponchos y pañuelos: celestes, los partidarios del Partido Liberal de Corrientes; colorados, los del Partido Autonomista, venidos de las estancias perdidas en los fondos de los grandes esteros; verdes, los hombres del Partido Radical, defensores del voto libre y de los más desamparados (Madariaga 9-10).

Esos colores forman pues una acuarela móvil de la historia política del lugar, y se diría que sugieren, más que los tonos del paisaje, la naturaleza de los recuerdos privilegiados. Podemos identificar en esos colores, que indican pertenencias, adhesiones, herencias, la fuente de los materiales dispersos del recuerdo, anteriores a la conciencia y a la escritura, anteriores a cualquier memoria explicativa. En la última página de su racconto salteado, el poeta llama a esos colores con su nombre técnico: “recuerdos inconscientes de las pasadas guerras civiles” (Madariaga 118). Tales guerras nunca se reconstruyen, casi no se reconocen, pero su violencia se despierta apenas la embriaguez intensifica las diferencias de colores y de zonas de pertenencia. Y la violencia se refleja además en las llanuras acribilladas por el agua, tajeadas por cuchillos de agua, recuerdos, escribe Madariaga, “llenos de lagos de oro y sangre, que se hallan depositados en su memoria, sangral y móvilmente” (118).

¿Quién recuerda, sin conciencia, las guerras civiles? ¿Qué trae ese recuerdo a los mismos territorios donde se llevaron a cabo? Más allá del carácter fragmentario o rapsódico de los capítulos de la peculiar autobiografía de Madariaga, hay determinadas constelaciones que siguen una línea temporal

aproximada. Luego del nacimiento, se describe la infancia en el campo, la estancia, los ancestros que la habitaron antes, los gauchos que la pueblan en la niñez del narrador pero que también tienen sus equivalentes o antecedentes en otras épocas, los peones, las criadas, los caballos. Todo ese universo de campo genera una serie de listas de nombres propios, que a su vez condensan vestigios del tiempo de la guerra. Si bien hay antepasados del autor que participan en las guerras, no se trataría de una reivindicación aristocrática, de antigüedad de un linaje local, sino de una pertenencia a la pasión excesiva, a políticas de la violencia física y a lirismos de la temeridad. Es como si los gauchos pobres, peones sin salario, cuatreros, habitantes tolerados de las estancias y empleados ocasionales de las actividades ganaderas, fuesen los verdaderos signos que las guerras civiles envían al presente. Sus nombres reivindican un linaje sin tierras, nómada, de poetas naturales que nunca pasaron cerca del mundo de los libros, así como en muchos casos, en los relatos recuperados por el autor, tampoco están demasiado cerca de la lengua castellana. El guaraní, mencionado con frecuencia, lengua que el narrador dice hablar desde la niñez, sería el verdadero linaje originario. La cultura vista en el primer amontonamiento de personas atareadas junto a un tren detenido era la naturaleza íntima del lugar, su lengua se comunicó antes de que llegara el idioma de los poemas que se han de escribir.

La descripción de la vida en la estancia y su exotismo se interrumpe con la escolaridad, que da lugar a una nueva serie o conjunto de episodios: el colegio, las primeras amistades literarias, la vida urbana, los viajes. El contraste entre aquel orden señorial y elemental de la estancia, su paisaje y sus pobladores, su potencia de asombro reiterado en la percepción infantil, y estos recorridos por la lectura, la urbanidad, la sociabilidad, que se originan en un traslado traumático, se indica como el momento de los primeros escritos, pero también de un estado de angustia que recibe el nombre de “penal melancólico”. En esa celda de la melancolía, de una adolescencia a la que se le sustrajera la despreocupación o la indolencia de una edad rural, se pergeña una pose de contrariado, transcripta en el extracto de un discurso de los diecisiete años: “Poesía no es para mí algo que se pueda desarrollar en un verso” (Madariaga

27). Escribir no era entonces natural, aunque sí inevitable. Y el joven escolarizado, lector entusiasta, extraña algo así como la vida, vislumbrada de nuevo, por efecto de la retrospección que recuerda momentos efusivos, en la acuarela de la zona privilegiada, en el movimiento rutinario pero siempre al borde de la exaltación festiva de sus gauchos, por llamarlos de alguna manera.

En el proceso de liberación del penal opaco de su melancolía, el joven poeta se ve envuelto en diversos enfrentamientos que podríamos calificar de paradójicos, en la medida en que incluyen las lecturas de poesía y la contestación de las instituciones que la difunden. Los llamados “poetas oficiales”, escritores demasiado cultos, si puede decirse así, habrán de ser para siempre unos adversarios hipotéticos en la poesía de Madariaga. Contra esos “perritos de ceniza”, como los llamará en un ácido epigrama, empieza a debatirse cuando todavía las sombras escolares lo abruma. Invitado a leer o a disertar en reuniones de amigos del arte, en grupos con pretensiones algo elevadas, el poeta nostálgico de su irrecuperable estado natural se pelea, desprecia y a veces tiene que huir para evitar la agresión directa. Cito un ejemplo:

Durante mi lectura respondí un poco despectivamente a las preguntas de un cavernoso intelectual y algunos concurrentes quisieron atacarme. Tuve que escapar por los fondos ayudado por el poeta Daniel Giribaldi. (Madariaga 41)

Es conocido el ánimo belicoso de los poetas cuando se impugnan sus objetos de admiración. El episodio mencionado ocurre en una ciudad de cierta tradición en esa fe hacia la poesía, Rosario. Pero Madariaga tiene quizá una fe más profunda en aquello que hace surgir los poemas, aunque también sea fuente de los relatos orales, los aires musicales, la exaltación mental, entre otras cosas. Esa poesía auténtica y natural requiere sin embargo de la amistad, de las conversaciones y las noches blancas, aunque no de instituciones, títulos, casi tampoco de libros, siempre dependientes de un orden muy alejado de la fuente de lo escrito.

Las largas listas de poetas amigos que el autor conoce y va reconociendo en distintos momentos y lugares de su vida no tiene por lo tanto

el carácter de una antología de celebridades. El poeta menor de una provincia aparece en el mismo rango que los nombres consagrados cuyo aprecio a su vez sería consagradorio. Lo sagrado de la escritura en Madariaga estaría dado por el intercambio con seres sacros, separados de la cultura y hasta del idioma escrito, que cuentan cosas y en sus repeticiones cantan el lugar natal. Esos inspirados narradores orales a veces dan origen a la materia de los poemas o son su objeto metaforizado. La primera de las dos series de relatos transcritos, entrecomillados, se abre pues con un retrato de su narrador, que ya hemos visto presentado desde el comienzo del libro:

Pelí Ramírez, ¡gaucho de rostro indomalayo, el memorioso!, a diferencia de Teolindo, que era un lírico fabulador maravilloso, era más bien un hombre con una estupenda memoria, aunque, como todo gaucho, pudiera a veces fantasear un poco. Lo traté desde mi infancia en Caimán, y en 1955 se vino a vivir conmigo a mi rancho del estero Basualdo. En largas noches invernales me contaba, entre mate y ginebra, algunos relatos. (Madariaga 55)

Las historias de alguna manera abren ciertos lugares, que se transforman en escenarios naturales para las aventuras narradas, y entonces los poemas, más tarde o más temprano, retornarán a ese mundo abierto, deseado. Los relatos de Ramírez se refieren todos a personajes que protagonizan hazañas muchas veces cruentas o que se remontan muy atrás en el tiempo, a la vuelta de un par de generaciones de las guerras políticas. De allí que todas lleven en sus títulos nombres o apodos y el conjunto repetiría el recurso de la lista, a la cual a veces se reduce en las memorias de Madariaga todo un episodio literario; cada ciudad o revista o corriente estética no sería más que una lista de nombres significativos, es decir, los amigos. Y la amistad es una apertura de paisajes. Así los gauchos verborrágicos por el alcohol dictan intensidades del mismo modo que los poetas, igualmente alcoholizados por lo general, celebran las ocasiones de inventar experiencias para la probabilidad no siempre realizada de escribir. Siempre se trata de listas, la felicidad que cada nombre propio puede atestiguar como una marca distintiva del momento privilegiado. Y el poeta Madariaga, como si las muertes no existieran, no deja de atender exclusivamente a esos instantes privilegiados,

señalados por nombres. De alguna manera, aunque sólo en un par de ocasiones lo explicito, los poemas que proliferan en imágenes, en vegetaciones y destellos de agua, en animales salvajes y semisalvajes, tendrían aquí sus claves en ciertos nombres, tal como el hijo mayor del poeta, según leemos, habrá sido el jaguar-jinete del famoso “Llegada de un jaguar a la tranquera”. Pero los nombres se multiplican y pasan, se singularizan por un episodio, hacen algo, el poeta escribe unos cuantos libros, y lo que persiste es su fondo y su fuente, el escenario de una mitología. ¿Qué es un hombre además de su nombre? Esta sería la pregunta que responde la frase inicial del capítulo llamado “El estero Basualdo”, que dice: “¡Un escenario general! Todo hombre tiene el suyo, su mitología en la naturaleza o en las pestes industriales” (Madariaga 99).

Por supuesto, Madariaga elige la mitología de la naturaleza, aunque la peste de la ciudad no deja de incidir en su decisión, tal como la poesía pacata de los perritos de ceniza contrasta y es objeto de desdén para sus estados naturales de escribir. Cuando se refiere a los contactos literarios, con grupos y revistas de poesía, mantiene sus reservas; su fidelidad se debe al escenario y la lengua de nacimiento. Con respecto a discusiones sobre el valor del surrealismo en los años '50, anota:

Todas estas diferencias y discusiones me alimentaban, pero nunca me sentí incondicional de ninguna corriente estética o política. Eran muy fuertes las contradicciones que yo tenía entre las imágenes de mi campaña arcaica y las imágenes que me surgían en rebeldía contra la gran ciudad, sus iniquidades, impostaciones y desprecios. Mitologías de una naturaleza salvaje me hacían desconfiar de toda sujeción a poéticas y políticas. (Madariaga 66-67)

Si Madariaga pertenecía a una tribu, no era una que se asentara en la ciudad, en las letras, sino la de las cosas oídas y los modos de vida observados en su escenario de origen. Ningún grupo lo incluye como representante definido, es un ser *apolis*, sin ciudad. El primer poeta de Occidente, que tal vez fuera también el primer grupo literario, cantó que un individuo apolítico, *apolis*, era como una guerra civil. Madariaga no toma partido, quiere seguir perteneciendo a la intensidad del combate, al recuerdo

inconsciente de las guerras, donde celestes y colorados no prevalecen nunca y no se entreveran salvo para revivir fragmentos, recobrar tonadas, gritar en la noche de los esteros, en el desarreglo de los sentidos, antes del idioma occidental en el que se escribe.

No obstante, antes que individuos, los habitantes del escenario elegido serían más bien solitarios, es decir, integrantes inconscientes de una comunidad. Lo que dicen, lo que cantan y lo que toman los une en los momentos de vida intensa, cuando no se trabaja. Y son frecuentes las elegías en prosa, en forma de interpelaciones elogiosas, que el poeta les dirige a sus amigos o compañeros de viaje. A uno de los que será fuente de historias, de mitos y nombres, le escribe:

Paseábamos a caballo, como en estado de oro, por las lagunas, los palmares, las pulperías, las funciones, las carreras de caballos, los velorios. Hablábamos muy poco, en guaraní, o en alguna otra palabra que sabías de “la castilla” pero nos cruzábamos miradas resplandecientes para aventuras. (Madariaga 77)

¿Qué significan estos peones, de noche inspirados, cuyos ojos brillan de entusiasmo? El otro gaucho, el contador de leyendas, llamado Teolindo y al que una anciana lo habría apodado “una alhaja de la palabra”, también será objeto de una amistad intensa. Será escuchado con la atención propia de quien recibe noticias que le conciernen íntimamente, aunque se refiera a sucesos muy anteriores al nacimiento del autor, que le adjudica las comillas a una reconstrucción fragmentaria de su voz. Su retrato tiende igualmente a volverse alabanza hiperbólica:

Teolindo, que vareaste mi corazón con miel de caña y agua de los esteros. Tú, que te criaste junto al río-estero del Batel: el anaranjado que corre bordeado de palmeras verdes, celestes, amarillas, coloradas, y es arenoso y delicado y en cuyas islas, cuando eras un niño, pastaban caballitos color de cidra. Teolindo, de ojos verdes y boca ancha, cuando volteabas algún toro y alguno gritaba ¡lindo! en medio del rodeo, tú, pegando un salto de gaucho-indio, contestabas ¡presente! Es claro, lindo es el final de Teolindo. (Madariaga 94)

Los cuentos del ocurrente Teolindo comienzan todos con una muletilla: “Y güeno”; y se demoran en detalles fantásticos, en personajes apasionados,

en anécdotas legendarias que tienen fechas improbables. Y mientras el primer gaucho y su serie responden al modelo de una memoria, donde cada nombre se recuerda por sus acciones, en este caso, se trata más bien de fabulaciones, de ornamentos maravillosos o de ramificaciones improbables en torno a fiestas, batallas, historias de amor o de guerra. Ambos relatores son las vías por las cuales la zona vital del poeta le comunica sus recuperaciones inconscientes. El poeta no puede dar cuenta de lo que escribe, ni ofrecer una razón o un proyecto anteriores al poema, porque éste viene de muy lejos y de muy atrás en el tiempo, se hace eco de voces que no tenían contacto con la escritura. Los gauchos o poetas en estado natural inspiran y son inspirados, expiran también en la solución de sus desórdenes rituales. A su sombra crece la probabilidad de la poesía, que será la recuperación del tiempo inmemorial, no recordable de manera organizada: lo que recuerda un niño de catorce días, lo que cuenta un peón de campo en la noche de otras noches que le contaron y olvidó.

La escena que tiene lugar en esa naturaleza de acuarelas móviles podría ser fácilmente confundida con la originaria de la épica: un narrador oral cuenta historias junto al fuego, rodeado por hombres cuyo trabajo es agrupar, llevar y traer animales, y que usan armas blancas de manera habitual. Pero esa escena parece desvanecerse en el anti-homérico libro de memorias, donde cada gaucho antes bien cuenta sus relatos a uno solo. No hay tribu pública, sino escucha y fascinación individuales. Incluso a las sesiones narrativas con los dos gauchos principales, que habrían dado lugar a las transcripciones registradas, se pueden añadir los dichos ocasionales de otros personajes nocturnos, voces anónimas, cosas oídas a seres nómades que se pronto se manifiestan. Leo:

Yo sentí que unas manos fuertes me agarraban la cabeza, sin dejarme dar vuelta, al mismo tiempo que una voz aguardentosa me decía: “—No te asustes, señorcito, sólo quiero contarles la historia de Adán y Eva, tal como la contaba mi abuela”. Fue interminable, fabulada en guaraní, fantástica y surrealista, plena de imágenes e invenciones. (Madariaga 111)

¿Habrá también un “surrealismo” en estado natural? Ya hemos aludido a la declaración de no pertenencia de Madariaga a la agrupación surrealista,



aunque sin dudas es consciente de ciertas técnicas de la imagen hallada que tomaba de sus amigos más claramente, más francamente aficionados a los poetas europeos de vanguardia. Pero quizás en esta relación ambivalente con la oralidad, en su atención a voces del lugar natal, en su reiteración incesante de la impresión originaria, esté la razón por la cual Madariaga pareciera ser el único “surrealista” argentino todavía legible, es decir, un autor leído por los que escriben poesía en el presente. Más que surrealista, se diría que tenía un orden real al que volvía, algo imposible de decir que había visto y seguía viendo o tratando de ver, y por ello sobrevivió o simplemente no accedió a la retórica surrealista, puesto que superaba toda descripción de objetos, aun de objetos verbales, y cortaba lo indescriptible a través de la práctica de cierta intensidad rítmica y sensorial. Antes que en una poética, Madariaga creía en un reino, que bien pudo ser un delirio, una magnificación, una hipérbole inconsciente. No obstante, ese Reino Máximo, según lo llama, era la fuente inagotable para seguir viviendo en el estado natural de la poesía siempre, hasta el final. Un final que no llega nunca, por definición, en las memorias.

No se puede hacer memoria del final de una vida; la muerte es escrita por otro. Y como es sabido, el otro por mucho tiempo ha sido llamado Dios. “Sólo contra Dios no hay veneno” quiere decir que no hay antídoto para ese final seguro, cuando no hay más que decir y todo queda para ser leído. Quien mira ese futuro inaccesible en que será sólo un nombre, la imposible experiencia de leerse a sí mismo, es decir, ser el otro que lee la memoria o la obra de un muerto, también observa lo que no tiene remedio, un ataque contra el cual ningún veneno ayuda. En otra parte del libro, también una voz, una antigua sabiduría trae un refrán: “Quien ve a Dios muere”. No hay veneno contra la imagen, cuando el alcohol, la palabra, todo lo inimaginable de la vida que pasa se convierten en acuarela inmovilizada, completa. Sin embargo, esta visión directa de la imagen remite igualmente al origen, es una forma primaria: el otro que estará vivo cuando yo haya muerto es también todos los otros que me dieron origen y el lugar mismo que colmaron de imágenes. Los recuerdos inconscientes de las guerras pasadas inspiraron poemas y la dispersión de recuerdos en nombres y voces, en historias y paisajes multicolores. Y si sólo

Dios es lo incurable, lo irreparable, quiere decir que todo lo demás, las sustancias reales, el oro de lugares y palabras, como le gustaba decir a Madariaga, el oro de tantos días, el oro de los cuentos oídos y los ritmos escritos al amor de su brillo incesante, no dejará de curar, no dejará de pintar la zona única donde un nombre pudo encontrarse, instalarse y propagarse.

Vuelvo al final de las memorias que releo. Madariaga intenta de nuevo, acaso en vano, describir el tipo de gaucho correntino que fascinó su infancia y que siguió escuchando toda su vida, lo enlaza con un paisaje, pero también con una soledad intensa, nómada, como si los partidos y los bandos fuesen meros pretextos, colores, para una fidelidad más arcaica. ¿A qué? A lo que no tiene remedio: haber nacido en un lugar, tener un nombre, haber hablado lo que dijeron otros. Madariaga escribe:

Es una larga suma de Campos Generales (o Territorios, como a él le gusta decir) en la memoria de su sangre. Su comarca lo envuelve y lo penetra en la poesía del gran cosmos. Su corazón no respeta “mayorías” ni “minorías”. Sólo respeta realmente a esa inmensa mayoría de llanurales que, con los recuerdos inconscientes de las pasadas guerras civiles, llenos de lagos de oro y sangre, se hallan depositados en su memoria. (Madariaga 118)

El oro del paisaje, la sangre de la historia son los materiales para que una voz dé con su tono singular, haga ritmos y ponga su fidelidad en las imágenes hechas con palabras. Oro de un jaguar escondido y nunca visto; sangre de azules y colorados; ribetes de las historias repetidas y no escritas; imágenes de una poesía a contrapelo de toda modernidad, tal como estos recuerdos que se desintegran, se desgranán en nombres y breves escenas sin que quieran explicar una memoria. En ningún momento asistimos a la señalética estatuaria que indicaría cómo alguien llegó a ser quien es. No leemos la vida de un poeta y sus formaciones, sino lo real que afectó a un ser que nació y pudo ver lo imposible, lo que es anterior a la constitución de una mirada.

Bibliografía



Madariaga, Francisco. *Sólo contra Dios no hay veneno*. Buenos Aires: Ediciones Último Reino, 1998.