

“Una poesía sin heroísmos del lenguaje”: dispositivo objetivista y paisajes urbanos en D.G. Helder, Martín Prieto y Oscar Taborda

Juan José Guerra
Universidad Nacional del Sur – CONICET
Argentina

Resumen:

Este trabajo se propone analizar los paisajes urbanos en poemas de D.G. Helder, Martín Prieto y Oscar Taborda, tres autores que publicaron sus primeros libros de poesía hacia fines de los años ochenta y principios de los noventa en el campo literario argentino. En particular, el artículo se concentrará en la indagación de aquellos objetos sobrantes que ingresan a la poesía: basura, desechos, desperdicios; en suma, todos aquellos restos de lo real que constituyen la materia verbal de un corpus de textos que, para nombrar el mundo, eligen la restricción léxica.

Palabras clave: Poesía argentina contemporánea – Daniel García Helder – Martín Prieto – Oscar Taborda – Paisajes urbanos

Abstract:

This work intends to investigate the urban landscapes in the poems of D.G. Helder, Martín Prieto and Oscar Taborda, three authors who published their first books of poetry towards the end of the eighties and the beginning of the nineties in the Argentine literary field. In particular, the article will concentrate on the analysis of those leftover objects that enter the poetry: garbage and waste; in short, all those remnants of the real that constitute the verbal matter of a corpus of texts that, to name the world, choose the lexical restriction.

Keywords: Contemporary Argentine poetry – Daniel García Helder – Martín Prieto – Oscar Taborda – Urban landscapes

1.

En una entrevista realizada por Osvaldo Aguirre, Daniel García Helder recuerda que para Rainer Maria Rilke el poema “Una carroña” de Baudelaire “sentó las bases de la poesía moderna en su evolución hacia un lenguaje objetivo” (Aguirre 2003: 20), de manera que, caducada la división de estilos y registros que había dominado el arte literario desde de la Antigüedad, un poeta puede considerar que una carroña apestosa en la vía pública es “un

objeto de representación tan serio como la esencia divina del amor” (26)¹. Este gesto inaugura una poética de la mirada que pone su atención en los objetos del mundo material sin la pretensión inmediata de simbolizarlos; antes bien, lo que se procura es nombrar lo real con la mayor fidelidad posible, a través de un lenguaje controlado que, por obra de su austeridad, consigue referir el objeto con mayor eficacia.

Definido por Jorge Aulicino (2006) como un acto de restricción ante la proliferación de excesos verbales de cualquier tipo, el objetivismo no es considerado tanto un movimiento cuanto una tendencia que se empezó a visibilizar en la poesía argentina hacia principios de la década del ochenta. Luego del artículo de D.G. Helder (1987) en *Diario de Poesía*, al que muchos le confieren el estatuto de manifiesto grupal –entre ellos su compañero de redacción y de concepción de la poesía, Martín Prieto, quien ve en el texto de Helder un programa que empieza a tomar forma por la impugnación de aquello que le era más ajeno, vale decir el neobarroco o, en su inflexión rioplatense, el neobarroso–, desde aquel momento, el gesto de sustracción poundiano (*Dichten=condensare*)² se asoció rápidamente con una reacción contra el derroche y el desborde léxico del neobarroco, con su proliferación de significantes y su ornamentación musical:

Inversamente, todavía nos preocupa imaginar una poesía sin heroísmos del lenguaje, pero arriesgada en su tarea de lograr algún tipo de belleza mediante la precisión, lo breve –o bien lo *necesariamente* extenso–, la fácil o difícil claridad, rasgos que de manera explícita o implícita censura el neobarroco. Que la palabra justa, ese sueño de Flaubert y de tantos otros, sea una ilusión de prosistas con la que los poetas a menudo no quieren transar, no invalida el esfuerzo de nadie por conseguir el sustantivo más adecuado y el adjetivo menos accesorio para lo que intenta decir. Contra esta economía de lenguaje el neobarroco ostenta el derroche, la expansión expresionista. La noción de una poesía puramente ideográfica, no inventada pero acuñada también por Borges, “directa comunicación de experiencias, no de sonidos”, merece nuestra estima y creemos que no ha echado suficientes raíces entre nosotros (Helder 1987: 25).

La controversia no se agota en la disputa contra el neobarroco, sino que es necesario resaltar otro aspecto que fue objeto de discusión. Martín Prieto señala que una de las principales incorporaciones de la biblioteca objetivista fue la obra de Joaquín Giannuzzi, cuya poética significó un modelo para que los objetivistas ensayaran “una nueva poesía realista

¹ D.G. Helder también menciona como antecedente la última poesía de Rilke y cita un pasaje de Ángel Battistessa que hace referencia a esos poemas del escritor austríaco que marcan “el signo de una tendencia hacia un arte más atento al panorama de lo objetivo” (Aguirre 2003: 22).

² Véase Pound (1977: 30).

desprovista del sentimentalismo y el regodeo autobiográfico de la que practicaban en esos mismos años los seguidores de Gelman” (2007: 31). Por lo tanto, el frente de los objetivistas fue doble, dado que incluyó tanto una economía lingüística –frente al exceso verbal, la contención léxica– como una política de la representación –abandono del énfasis en lo subjetivo en favor de una deriva hacia el realismo. En este sentido, Alejandro Rubio destaca acaso como rasgo primordial del objetivismo el “retorno a la mimesis realista como norma estética” (2014: 48), aunque al mismo tiempo advierte sobre los reparos que hay que tener para relacionar poesía y realismo, dado que la estética realista se identifica rápidamente con la prosa narrativa, mientras que los objetivistas no estaban dispuestos a renunciar a la musicalidad del verso ni al trabajo no instrumental con el lenguaje.³ Por ese motivo, agrega Rubio, la obra en verso y en prosa de Juan José Saer adquirió para estos poetas un carácter modélico.

De todas maneras, no hay que cometer el error de pensar que el objetivismo fue en argentina un movimiento en el sentido estricto del término. Tomando el concepto de dispositivo de Deleuze, para quien un dispositivo está compuesto por máquinas para hacer ver y para hacer hablar, Ana Porrúa prefiere hablar de un dispositivo objetivista que “recorre y aglutina una red amplia de textos desde fines de los '80 en Argentina” (2011: 81)⁴. En este sentido, la autora se decide por una definición amplia de objetivismo, en lugar de concebirlo como una escuela nítidamente circunscripta⁵. Como parte constitutiva de dicho dispositivo se puede entender el conjunto de pares dicotómicos que propone Helder y que sirve para caracterizar la estética que se registra tanto en su poética como en la de Taborda y Prieto:

de lo indeterminado a lo determinado, de lo abstracto a lo concreto, de lo general a lo particular, del adjetivo al sustantivo, del nombre común al nombre propio, del sujeto al objeto (para volver del objeto al sujeto), del sentido figurado al propio,

³ Rubio sintetiza los esfuerzos de Helder en *Diario de poesía* de la siguiente manera: “Dentro del equilibrio interno del Diario, el nombramiento de Helder representa un peso mayor del sector rosarino y joven, que al común antineorromanticismo y antineobarroquismo le agrega una fuerte dosis de antisentimiento, oposiciones que dan la base poética de lo que se llamó por un breve lapso ‘objetivismo’” (2014: 48). Volveremos sobre el antisentimiento cuando nos ocupemos de *40 watt* de Taborda.

⁴ Daniel Samoilovich también prefiere eludir la denominación de movimiento: “Aclaro que se trata de constelaciones, no de programas explícitos, o ideologías. Lo bueno es que estas poéticas trabajan como tales, y no como ‘máquinas de guerra’ –tratando de eliminarse” (en Fondebrider 2006: 38).

⁵ Esta definición ampliada del objetivismo es la que le permite a Porrúa tender puentes entre la poesía de los ochenta y los noventa: “(...) se puede encontrar en la mayor parte de la poesía de los 90 una necesidad de escenificar la relación entre el sujeto y las cosas” (2003: 90). Presentación de los objetos como fósiles “que arrastran o mantienen las huellas del pasado” (2003: 93).

de lo ficticio a lo acreditado por los referentes, de lo universal a lo municipal, de lo atemporal a la coyuntura, etc. (Aguirre 2003: 21).

De ahí, por caso, el interés deliberado de estos autores por recurrir a espacios reales, como la ciudad de Rosario y su periferia o las orillas del Riachuelo con sus fábricas y desperdicios⁶. La toponimia es siempre precisa y verista, los sujetos del poema aparecen con nombres a la manera de personajes de una narración y, en el caso de que su denominación sea genérica, suelen pertenecer a oficios particulares ligados con los modos de vida de una región específica, que es el cinturón fluvial-industrial que va de Rosario a Buenos Aires⁷. El léxico evita los excesos de ornamentación, es seco y preciso, aunque sin perder en ningún momento su opacidad; sin apelar a giros rebuscados, la sintaxis no puede ser descrita como cristalina. La poesía objetivista busca elaborar una auténtica fenomenología de los objetos cotidianos, los lugares y los sujetos en un tiempo histórico determinado. En eso –pero quizás solo en eso–, en el deseo de realidad, se aproxima a la tentativa de la novela realista.

Esta poética está concentrada en algunos poemas programáticos, como “Sobre la corrupción”: “no me conviene interpretar mensajes en nada, / menos aun, en este momento, / descifrar eso que las rachas del aire / traen hasta aquí –zumbido de moscas verdes, / hedor de pescados exangües / pudriéndose al sol sobre los mostradores / de venta, en la costa” (Helder 1990: 43). Aquí Helder no solamente registra un espacio concreto y glosa el “Coloquio de los centauros” de Darío⁸, sino que además formula una crítica de la actitud hermenéutica y del afán de simbolizar. El poeta no invalida el acto de desciframiento, no dice que sea imposible, pero decide suspender ese tipo de relación entre sujeto y objeto. Al hacerlo, procura que la tarea del poeta sea la de nombrar antes que la de interpretar los hechos reales. Como señala Porrúa, no hay en el poema ninguna cifra, “no hay enigma, sino pescados podridos” (2011: 77). Lo real aparece como lo absolutamente intrascendente, en el sentido de que no hay en los elementos del mundo objetivo que ingresan al poema un sentido ulterior, trascendente.

⁶ Esta pasión por el dato topográfico y exacto ha sido señalada por críticos como Sergio Delgado, para quien “la necesidad de localización enunciativa es innegable” (2007: 203).

⁷ Como ejemplo del interés por el mundo del trabajo y, en particular, de los trabajadores se puede mencionar el texto “Ejercicios de imaginación histórica”, escrito por Helder (2014) en ocasión de la publicación del libro de fotografías *Ciudad de Rosario* en el año 2010. La reseña de Helder es del año 2011 y fue reeditada por revista *Mancilla* en el año 2014.

⁸ A diferencia de los poetas posteriores, que están poco inclinados a “entablar con la historia literaria una relación orgánica y de largo alcance” (Prieto y Helder 1997: 14), Helder recurre primaria y consistentemente a la biblioteca para realizar una operación programática de relectura y reescritura de la tradición poética. El poema es concebido, así, como una especie de máquina de reversionar versos y motivos del pasado, luego de haber encontrado en ellos no tanto una falla sino una posibilidad de rectificación.

Ahora bien, en “De la percepción” Prieto se encarga de discutir un concepto ingenuo de representación que podría, erróneamente, deducirse de lo que plantea el objetivismo:

La vista puede diluir las líneas galvanizadas
que marcan el límite de la propiedad
y hacer de este campo yermo
una barranca quebrada,
suponer sauce al paraíso
y río a esa franja de cemento
donde se suceden autos brillantes,
haciendo de la percepción un instrumento del deseo
y no de la verdad.
(Prieto 1988: 39)

No es que se constate, cartesianamente, que la percepción de los datos de la realidad sea engañosa, sino antes bien que en el modo en que el sujeto percibe lo real ya existe un componente ineludible de pulsión libidinal y no una mera vocación científica. Pero este poema, además, muestra la imposibilidad del registro verista puro de los datos del mundo exterior. Como lo señaló Alain Robbe-Grillet en un ensayo de 1956, la objetividad entendida como impersonalidad total de la mirada “es con toda evidencia una quimera” (2010: 48). Entre la franja de cemento y la vista, está el sujeto; entre los autos brillantes y el poema, está el lenguaje. No hay inmediatez posible; lo que sí hay es un programa decidido de concisión, como se manifiesta también en el poema “Acerca del alma”⁹.

Los poemas explicitan la dificultad del pasaje entre mundo y lenguaje y, de esa manera, postulan una rigurosa política de lo verosímil. Objetivismo no quiere decir realismo ingenuo, ni siquiera borramiento del sujeto: el movimiento va del sujeto al objeto, para estudiarlo, para decirlo en toda su espesura, extensión y opacidad, y luego vuelve al sujeto, modificado por la tarea de contemplación atenta. El sujeto es el hilo de platino de Eliot, el elemento catalizador que no deja rastros visibles en el poema pero sin el cual este no existiría¹⁰. La mirada subjetiva es lo que se consume en todo acto de ver consumado. En un procedimiento cuyo uso se extendería en poetas como Fabián Casas y Laura Wittner, Prieto recurre al correlato objetivo de Eliot como una manera de conferir al objeto atributos del sujeto, que se pliega y expresa de modo indirecto, aun cuando en el poema haya una primera persona gramatical:

⁹ “Nada más quisiera el alma: / una percepción emocionante, / materiales levemente corruptos / de eso que llamamos ‘lo real’, / y no estas construcciones de fin de siglo” (Prieto 1988: 37).

¹⁰ Para una explicación de la teoría del “hilo de platino” de T.S. Eliot, véase Dobry (2006: 123).

Vivimos veinticinco años juntos
y en la misma ciudad
para terminar en este país de extranjeros,
casi como dos turistas aburridos
que toman una copa helada
después de haber intercambiado
algunas palabras gentiles.
Las calles de Roma están bordeadas de basura,
por la huelga,
y hay ese olor nauseabundo que provoca en los residuos
el calor del mes de agosto.
(Prieto 1988: 36)

Los contenidos emocionales del poema descansan en una minuciosa selección de los objetos de la descripción y no en la explicitación de un sentimiento específico, que sin embargo puede ser activado por el lector a partir de los elementos que el poema dispone con cuidado. El lugar elegido (Roma) tiene una connotación fúnebre en la medida en que es una ciudad antigua, signada por la presencia del pasado en los vestigios que funcionan como atractivo turístico; el mes del año (agosto) señala en el hemisferio norte el tiempo de la canícula que se conjuga con una huelga que deja sin recoger la basura de una ciudad extensa y densamente poblada, ocasionando un hedor pestilente; la imagen de la pareja en analogía con “turistas aburridos” que realizan actividades trilladas que todo turista automáticamente realizaría en una ciudad típicamente turística; todos estos elementos hablan, sin decirlo explícitamente, de un vínculo amoroso que se ha degradado como la basura que se pudre o que se ha arruinado como la ciudad del pasado que solo sobrevive en las ruinas.

Existe, de todos modos, un precursor más cercano que Eliot: el ya mencionado Giannuzzi. De él, los poetas de tendencia objetivista tomaron elementos como la austeridad léxica¹¹ y la deriva impersonal, pero, fundamentalmente, la pasión por el mundo de objetos de la vida cotidiana, que se constituye en materia principal de la indagación poética y en vía de acceso a una iluminación profana.

¹¹ “Giannuzzi contribuyó bastante a que buena parte de las nuevas promociones de poetas le tomaran el gusto a la frase seca y sin vueltas” (Helder 1994: 13). Jorge Monteleone también se ocupa de la poesía de Giannuzzi para ejemplificar el concepto de transposición figurativa: “la mirada de Giannuzzi obra como una fenomenología de la percepción, que corresponde al dominio de lo visible” (Monteleone 2004: 35). La mirada está dirigida a los objetos y al espacio imaginario de su emergencia.

2.

En su estudio del cine documental, *La representación de la realidad*, Bill Nichols establece cuáles son las modalidades del género documental. Una de ellas es la modalidad de observación, que “se basa en la presencia del realizador o autoridad como una ausencia, una presencia ausente cuyo efecto se nota (...) pero cuya presencia física no sólo permanece invisible sino que, en su mayor parte, pasa desapercibida” (1997: 77). La poesía de tendencia objetivista en la Argentina se acerca a lo que Nichols caracteriza como modalidad de observación del documental e, inclusive, la figura de poeta del objetivismo es familiar a la del realizador cinematográfico que se define por su *presencia ausente*. Aunque la mediación del lenguaje impida evaluar la relación del poema con lo real en términos de pasaje directo, ya que, a pesar de ser llano y despojado, el lenguaje no deja en estos poemas de llamar la atención sobre sí mismo, sí se puede verificar, de todos modos, que existen zonas documentales en ciertas colecciones de poemas –como *El guadal* de D.G. Helder– o en largos poemas narrativos –como *40 watt* de Oscar Taborda. Esas zonas no siempre abarcan la totalidad del texto pero sí ocupan un lugar importante en la propuesta estética de sus autores. Hay una clara voluntad de documentar lo real a partir de un procedimiento observacional que evita en buena medida establecer juicios de valor, si bien se puede registrar un componente axiológico en trazos sutiles: en Taborda, la ironía; en Helder, el comentario o la cita erudita. Pero son escasos los momentos en que el texto realiza un juicio valorativo acerca de los materiales que han ingresado al poema. En otro momento de su estudio, Nichols define los distintos tipos de mirada que existen en correspondencia con las diferentes modalidades de documental. Así es como describe la mirada *clínica o profesional*: “opera de acuerdo con un código ético profesional que educa a sus seguidores en el arte del distanciamiento personal (...). Su objetivo no es la intervención ni una respuesta compasiva sino una respuesta disciplinada inoculada contra las manifestaciones de implicación personal” (1997: 127). Se puede rastrear en los poemas de Helder, Prieto y Taborda una mirada de este tipo, mediante la cual se busca dar testimonio de determinados segmentos de lo real con la mayor fidelidad posible, sin añadirle valoraciones subjetivas –sin interpretar ni descifrar, volviendo a los versos de “Sobre la corrupción” – a los objetos de la observación:

Junto al cielo gris,
árboles pelados en la parda chatura, una fauna
recluída, el viento que hostiga puertas y ventanas
huyendo encauzado por Avda. del Huerto,
y todavía más: la escarcha

sobre el pasto reseco,
turbias olas del río contaminado
volcando un poco de espuma
en la explanada...
(Helder 1990: 15)

Si lo que prevalecía en el neobarroco eran la música y el oído, en el objetivismo lo que se impone son la imagen y el ojo que mira. La mirada es el sentido privilegiado para percibir el mundo, pero no es una mirada tautológica sino una que interroga al objeto y lo transforma en materia lingüística. En el objetivismo late la utopía imposible de volver presente, verbalmente, lo visto. Según la fórmula de Jorge Monteleone, el poema objetivista “se halla a punto de producir una ilusión: transformarse en su objeto” (2004: 31)¹². Es este deseo de ser el objeto mismo –ya no la palabra sino, eminentemente, la cosa– el que genera la delicada dedicación a pulir la materia verbal, de modo que esta cobre igual entidad –de nuevo, se habla de deseo– que el objeto.

Sin duda el texto que mejor representa la pretensión documental, no solo por su título sino, ante todo, por su concepción y ejecución, es *Tomas para un documental*, un proyecto inacabado que D.G. Helder publicó de manera fragmentaria¹³. Si bien este largo poema tiene algunos antecedentes en *El guadal* en los poemas “Supermercado Makro”, “La retirada”, “Una vida antigua y dispersa” y “Un paredón que tape esta basura” –más algún otro, aunque en menor medida, de la primera parte de la colección–, *Tomas para un documental* se destaca en relación con aquellos porque se plantea enteramente como un minucioso y pormenorizado trabajo de documentación de la cuenca del Riachuelo, por donde el poeta realiza caminatas con una manifiesta vocación observacional. Como señala Porrúa, en el texto se repiten con insistencia los verbos de visión y el léxico ligado a ellos, como si el poeta fuera un etnógrafo que declarase “yo he visto porque estuve ahí”. ¿Cómo es el paisaje observado? De la siguiente enumeración lo que termina por emerger es un fragmento –una pieza, un trozo– significativo del pasado:

barcos fondeados, barcos de poco calado y más barcos
semihundidos, la chatarra flotante como ejemplo de negatividad,

¹² En otro artículo, Monteleone afirma que los miembros de *Diario de Poesía* que conformaron la tendencia objetivista produjeron una recuperación de “la mirada corroída durante la dictadura: el objeto como correlato de una renovada percepción de lo real y como sustento de una palabra que los volvía evidentes para fundamentarse en ellos” (Monteleone 2009: s/p).

¹³ Nos ocuparemos de los fragmentos publicados en el número 57 de la revista *Punto de vista*, salido en abril del año 1997.

un NO rotundo, vestigios de una vida consumida y que no fue enterrada
como ese almacén EL TRIUNFO, los muros de ladrillo colorado
entre la vuelta de Berisso y la de Baradacco

(...)

o como esa otra ferretería vieja de Barracas cuyo nombre
en la chapa oxidada lleva un buen rato descifrar
pero al final emerge, casi un recuerdo: DEL PORVENIR.

(Helder 1997: 2)

Una práctica particularmente frecuente en la poesía de Helder es la de incluir carteles que están en la vía pública. Esos signos visibles ingresan al poema como restos o despojos de lo real, en su valor indicial pero también en su opacidad. Son índices de un espacio en concreto, están adheridos al referente, pero, asimismo, en la superficie del poema adquieren nuevos significados: EL TRIUNFO y DEL PORVENIR son carteles reales que, cuidadosamente seleccionados por el poeta, refieren en el texto a todo un universo del trabajo que se ha desmoronado. Al tiempo que nombran un lugar preciso –un almacén y una ferretería–, son vestigios que ponen en entredicho el imaginario del progreso. El poema los pone a funcionar en relación con un paisaje en decadencia, con signos ostensibles de deterioro, y de esa manera los hace hablar. La cadencia de los tres últimos versos del fragmento citado, además, habilita otro sentido posible. Porque en una puesta en voz del texto podría escucharse que de la lectura de las letras del cartel lo que emerge es “casi un recuerdo del porvenir”. Más allá de la resonancia libresca, la idea de un *souvenir* del futuro, si lo pensamos estrictamente como un objeto, o, en términos más abstractos, la noción de una memoria del provenir, ambas posibilidades se fundan sobre una concepción no lineal de la temporalidad, que contempla cruces inusitados entre presente, pasado y futuro. El cartel oxidado de una vieja ferretería es, al mismo tiempo, un recordatorio de la época en que el trabajo era una promesa de felicidad en la medida en que habilitaba un porvenir como tiempo de la prosperidad, pero también es un cartel venido del futuro para funcionar como advertencia en el presente acerca del lugar al que conduce el imaginario del progreso.

El énfasis en los desperdicios que proliferan en el paisaje del Riachuelo, geografía liminar donde naturaleza e industria se yuxtaponen, puede ser pensado en relación con el concepto benjaminiano de ruina. En *El origen del drama barroco alemán* (1928), Walter Benjamin se propone restaurar y revitalizar la noción de alegoría, a tal punto que muchos críticos consideran que la convirtió en una herramienta fundamental para analizar el arte de

vanguardia moderno, aunque su objeto de análisis fuese el teatro alemán del siglo XVII.¹⁴ Así entendido, el concepto de alegoría pasaría a formar parte, indirecta pero estratégicamente, del arsenal de nociones que sostuvieron desde la teoría estética el programa de las literaturas de vanguardia –en sentido lato. La caracterización de la alegoría que hace el filósofo alemán termina por asimilarla a procedimientos literarios modernos como el montaje, de acuerdo con un imaginario mecánico que entiende la obra de arte ya no como composición orgánica sino como construcción y ensamblado de partes orientadas hacia una finalidad. Una de las alegorías que Benjamin analiza es la de la ruina: “Lo que allí yace reducido a escombros, el fragmento altamente significativo, el trozo, es el material más noble de la creación barroca” (1990: 171). El potencial alegórico de la imagen de las ruinas tiene una significación doble, ya sea en un plano referencial o en un plano compositivo. Esto quiere decir que para Benjamin la ruina no es únicamente el “fragmento más significativo” en el sentido de que constituye una presencia perceptible y material de la que emana un conjunto de sentidos más o menos esperables –fugacidad, transitoriedad, inmanencia de lo trascendente–, sino también porque se erige como modelo formal, como determinación objetiva para la construcción poética, cuyos elementos se montan de manera fragmentaria y no se unifican en un todo integrado.

Este carácter inacabado de la obra de arte está presente en *Tomas para un documental*, pero no solamente por el hecho de que nunca haya sido publicado en su totalidad, sino porque la naturaleza misma del poema es de índole fragmentaria. Persigue “la mera descripción distanciada de fragmentos de la ciudad existente, sin pretender componerlos en una narración global” (Gorelik 2004: 152). Asimismo, la mirada del poeta se dirige hacia aquellos paisajes en ruinas en un contexto de devastación natural y social:

los restos de una era que ni vos ni yo llegamos a conocer, ruinas
de fierro vidrio y ladrillo del aserradero, virutas y aserrín en el piso arrasado
(Helder 1997: 4)

Entonces “la chatarra flotante como ejemplo de negatividad” adquiere un significado pleno: es aquello del pasado que permanece e insiste en el presente, como resto o huella, y que espera ser redimido por la mirada del poeta. Hay todo un universo social ligado con el trabajo industrial –“una era que ni vos ni yo llegamos a conocer”– que se resiste simbólicamente a ser desguazado, pero cuya existencia material es tan precaria y poco sublime como una chatarra

¹⁴ Por ese motivo, “se puede entender sin violencia el concepto de alegoría de Benjamin como una teoría del arte de vanguardia (inorgánico), aunque obviamente habrá que prescindir de los momentos que derivan de su aplicación a la literatura barroca” (Bürger 1987: 130).

que flota en el agua putrefacta del Riachuelo. Así como en el poema “CASA FUNDADA EN EL AÑO 898”, de *El guadal*, Helder leía la lenta borradura en la grafía de un cartel, aquí hace lo propio con los carteles de almacenes y ferreterías. Pero lo que en aquel poema podía ser entendido, ante todo, como un ejercicio de atención –de entrenamiento de la mirada– correspondiente al orden de la subjetividad, en este se vuelca decididamente al espacio histórico y social. La supervivencia en tanto ruina no clausura pero sí vuelve problemática la promesa de futuro.

3.

40 watt de Taborda es un texto en el que se fragmenta e interrumpe constantemente el hilo de la narración. Este debe ser reconstruido por el lector a través del enhebrado de los indicios y del cotejo del cuerpo principal del poema con los apéndices o escolios del final. En *40 watt* el paisaje lleva los mismos trazos de corrupción y deterioro que el sistema social que se desarrolla en las orillas del curso de agua que actúa como centro de interés del poema. El río mismo –al igual que el cuerpo social– se halla en estado de putrefacción, corroído por los desechos de la gran ciudad. Según Porrúa, el proyecto de Taborda “hace pie en el dispositivo objetivista pero incluye una reflexión sobre los programas realistas de la narrativa en sentido amplio, que serán criticados” (2011: 124). En este sentido, desaparece el humanismo implícito en la moral ideológica de la poesía social de los sesenta. Este desplazamiento se manifiesta, por caso, en las selecciones léxicas que no eluden el cinismo, al tiempo que evitan deliberadamente el candor o el miserabilismo, cuando se trata de la representación de los indios que viven en la desembocadura del arroyo Ludueña. A falta de un tejido social que genere amparo, la vida se revela como pura corporalidad y la lengua del poema se orienta hacia la abyección: “la miseria aparece como un exceso allí donde se ve una falta política” (Porrúa 2011: 123).

La puesta en crisis del imaginario de la poesía social está concentrada en la figura de la Sra. de Feraud, quien se muestra conmovida por la falta de asistencia a las familias pobres que han sufrido una inundación y por quienes el gobierno municipal no ha hecho nada:

Cualquiera sabe o recuerda que a esa edad
las pasiones son débiles y pobres,
y una selva espesa, un lugar incierto,
hace que a veces, hablando para nadie,
uno respire mal y crea cierta su emoción.

(Taborda 1993: 23)¹⁵

Esta burla de las pasiones y de los arrebatos emocionales en la figura de la Sra. de Feraud contiene implícitamente una crítica a cierto voluntarismo biempensante, dado que el poema sugiere que el desamparo estatal y el desgarramiento del tejido social no se solucionan con arrestos individuales o con lamentos lacrimógenos. El trabajo de la destrucción es inmune a la angustia subjetiva que acaso solo desemboque en acciones filantrópicas.

La voz poética vulnera las expectativas del lector, en el sentido de que vuelve confuso el horizonte ideológico en el que se mueve el poema. Cuando, hacia el final del texto, la voz dice despertar a la realidad de la farsa en la que ha estado participando, imaginamos que ha tomado conciencia de los actos que han llevado a cabo él y su jefe en cuanto a la manipulación de una población marginal. Pero en verdad la farsa que él descubre es cómo los indios se han servido inescrupulosamente y malignamente de la presunta bondad de Cremasco. Los indios, bárbaros según la mirada de quien escribe sobre ellos, no aceptaron incorporar “el mundo civilizado del comercio” que el hombre blanco le quiso inculcar. La fábula política adquiere en este final una potencia considerable. La excursión a los indios ranqueles de Cremasco y el yo poético desnuda los entredichos de una sociedad que ha perdido el relato político –por la fractura de los discursos de bienestar– y el tejido social –el armazón que ligue los distintos estratos sociales. Si no hay Estado, pareciera decir el poema, entonces todo está permitido.

Las imágenes de un paisaje arruinado, devastado, corroído por los desechos químicos y la basura, se suceden a lo largo del texto: “bastaba con esa ciénaga que parecía sin vida, / aguas servidas con destellos de oro / por la grasa, algún desecho químico, / y había juncos de un verdor tan irreal / y prendidos a los tallos unos huevitos rosa” (Taborda 1993: 21). Al igual que *Tomas para un documental*, el paisaje de *40 watt* revela el lugar exacto en que se produce el cruce entre naturaleza e industria. El sitio donde se ubica la acción del poema, si bien se encuentra en la periferia urbana, ya tiene rastros de ruralidad; es decir que el texto describe un espacio intersticial que señala la transición entre la ciudad y el campo:

El arroyo Ludueña seguirá corriendo,
el terciopelo de limo, las plantas acuáticas,
esos pechitos rojos gorjeando sobre cañas
seguirán o volverán acá, junto a la fábrica
abandonada con los vidrios rotos

(Taborda 1993: 59)¹⁶

¹⁵ En estos versos, además, reconocemos los que inician “Supermercado Makro”: “No es cierto que la emoción perdure. / Más chance de perdurar tiene la decepción, / pero tampoco” (Helder 1993: 9).

El encuentro entre el hombre urbano y el espacio natural se resuelve en un acto de contemplación del desastre. Como en el poema de Prieto, aquí Taborda recurre al correlato objetivo para referir un estado de descomposición radical, en dos imágenes que, yuxtapuestas en versos contiguos, componen un cuadro sombrío aunque distanciado: “vimos los restos de una pequeña usina / y un par de chanchos que flotaban muertos” (Taborda 1993: 31). En ese sector en el que los chanchos flotan muertos, el arroyo adquiere la serenidad –pero es la quietud inquietante– de un lago porque las ramas caídas y los envases plásticos forman un dique que impide el fluir de la corriente. El agua estancada tiene la inmovilidad de lo inerte, de lo que ya no vive, de lo que ha sido destruido. La vida animal y el mundo fabril participan, por igual, de una escena poco tranquilizadora que revela el estado avanzado de deterioro del entorno observable.

De todos modos, el interés manifiesto por aquel sector de lo real que se encuentra en ruinas no significa que Helder o Taborda se conviertan en “profetas del caos”; antes bien, conciben su labor como una forma de registro. La escritura puede ser pensada, entonces, como un dispositivo de almacenamiento (de despojos) de lo real:

los objetos están allí pero sin aura, nuevos para la poesía porque no son poéticos. Integran un paisaje urbano de fábricas cerradas y persianas bajas, donde el progreso ha cesado, recorren las calles anónimas figuras hambreadas, y hay sitios donde sólo se halla el óxido, animales sueltos, detritus, restos, toda la “gama de lo inútil” (Monteleone 2009: s/p).

Es necesario, en este punto, recordar la crítica de Sergio Delgado (2007) a quienes definen una poesía por los motivos u objetos representados en vez de hacerlo por la mirada poética, por la manera en que esos temas u objetos son poetizados. En ese sentido, coincide con Monteleone en señalar la importancia de la poética de la mirada como posibilidad de inaugurar nuevos sentidos en base a lo que se encuentra roto, deshecho, descompuesto. Los paisajes urbanos presentes en estos poemas constituyen la topografía de un universo social devastado por políticas del abandono. Al eludir la denuncia explícita y rehuir del

¹⁶ Pero también: “Por lo demás, varios metros más allá, / unas canaletas abiertas en el muro/ volcaban un chorro de algo turbio / sobre botellas flotando a la deriva; / había ramas también que se inclinaban mustias / con sus vainas dobladas fuera de estación / pero con eso no iba a ningún lado” (Taborda 1993: 23). Y además: “Desolación también de unos pastizales / atrás del alambrado, al salir de un puente, / con el fondo sombrío de fábricas humeantes” (Taborda 1993: 33).

miserabilismo, los poemas esbozan una crítica alusiva de una catástrofe que, por efecto del distanciamiento, consigue ser nombrada con mayor eficacia.

Bibliografía

Aguirre, Osvaldo (2003). "Daniel García Helder. Episodios de una formación (reportaje)", *Punto de vista* 77: 19-26.

Aulicino, Jorge (2006). "A la espera de estudios serios". Jorge Fondebrider (comp.), *Tres décadas de poesía argentina (1976-2006)*, Buenos Aires, Libros del Rojas: 57-64.

Benjamin, Walter (1990) [1928]. *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus.

Delgado, Sergio (2007). "El poema y la ciudad. Paisaje urbano e hiperurbano en tres poetas rosarinos (Dobry, García Helder y Prieto)". *Cahiers de LI.RI.CO* 3. Disponible en <http://lirico.revues.org/788/>. Último ingreso 14/10/2018.

Dobry, Edgardo (2006). "Poesía argentina actual: del neo-barroco al objetivismo (y más allá)". Jorge Fondebrider (comp.), *Tres décadas de poesía argentina (1976-2006)*, Buenos Aires, Libros del Rojas: 117-134.

Fondebrider, Jorge (2006), "Treinta años de poesía argentina". *Tres décadas de poesía argentina (1976-2006)*, Buenos Aires, Libros del Rojas: 7-43.

Gorelik, Adrián (2004). "Arqueología del porvenir. Arte y ciudad en el fin de siglo". *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

Helder, D. G. (1987). "El neobarroco en la Argentina". *Diario de Poesía* 4: 24-25.

---. (1990). *El faro de Guereño*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.

---. (1993). *El guadal*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.

---. (1994). "Giannuzzi". *Diario de Poesía* 30: 13.

---. (1997). "(Tomas para un documental)". *Punto de vista* 57: 1-5.

---. (2014). "Ejercicios de imaginación histórica". *Mancilla* 7-8: 6-9.

Monteleone, Jorge (2004). "Mirada e imaginario poético". Yvette Sánchez y Roland Spiller (comps.), *La poética de la mirada*, Madrid, Visor: 29-43.

---. (2009). "Poetas en la mitad de la vida", *La Nación, ADN Cultura*, 24 octubre. Disponible en <http://www.lanacion.com.ar/1188416-poetas-en-la-mitad-de-la-vida/>. Último ingreso 14/10/2018.

Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el cine documental*, Barcelona, Paidós.

Porrúa, Ana (2003). "Lo nuevo en la Argentina: poesía de los 90". Ilse Logie y Geneviève Fabry (comps.), *La literatura argentina de los años 90, Foro hispánico*, núm. 24: 85-96.

---. (2011). *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*, Buenos Aires, Entropía.

Pound, Ezra (1977) [1934]. *El ABC de la lectura*, Buenos Aires, Ediciones De La Flor.

Prieto, Martín y Daniel García Helder (1997). "Boceto N°2 para un... de la poesía argentina actual". *Punto de vista* 60: 13-18.

Prieto, Martín (1988). *Verde y blanco*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.

---. (2007). "Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina", *Cahiers de LI.RI.CO* 3: 23-44. Disponible en <http://lirico.revues.org/768/>. Último ingreso 14/10/2018.

Robbe-Grillet, Alain (2010). "Un camino para la novela futura". *Por una nueva novela*, Buenos Aires, Cactus: 45-54.

Rubio, Alejandro (2014). "Daniel García Helder, el suicidado por la poesía argentina". *Mancilla* 9: 46-51.

Taborda, Oscar (1993). *40 watt*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.