

Operación objetivismo: las derivas de Daniel García Helder y Alejandro Rubio

Julián Berenguel
Universidad de Buenos Aires
julianberenguel@hotmail.com

Resumen:

La revista *Diario de Poesía* (1986-2012) sirvió como espacio de difusión, debate y reflexión sobre la actividad poética argentina a fines del siglo XX y principios del XXI. En sus páginas se produjo y se incentivó una renovación de la poesía argentina a través de la estética objetivista. Como principal propulsor de esta poética, se analizará la obra literaria y crítica de Daniel García Helder, así como su recepción. Para estudiar la evolución y el desarrollo del objetivismo a lo largo de la década de los '90, se trabajará también sobre los pliegues políticos en la poesía de Alejandro Rubio como continuador e intérprete de la propuesta de Helder. Este estudio pretende rastrear los hitos centrales en la entronización del objetivismo a través de un recorrido cronológico por las obras y las ideas que circularon en *Diario de Poesía* en tanto publicación literaria de posdictadura.

Palabras clave: poesía argentina; Daniel García Helder; objetivismo; Alejandro Rubio; posdictadura

Operation Objectivism: the drifts of Daniel García Helder and Alejandro Rubio

Abstract:

The *Diario de Poesía* magazine (1986-2012) served as a space for dissemination, debate and reflection on Argentine poetic activity at the end of the 20th century and the beginning of the 21st. In its pages a renewal of Argentine poetry was produced and encouraged through Objectivist aesthetics. As the main promoter of this poetics, the literary and critical work of Daniel García Helder will be analyzed, as well as its reception. To study the evolution and development of Objectivism throughout the 90s, we will also work on the political folds in the poetry of Alejandro Rubio as a follower and interpreter of Helder's proposal. This study aims to trace the central milestones in the entronement of Objectivism through a chronological journey through the works and ideas that circulated in *Diario de Poesía* as a post-dictatorship literary publication.

Keywords: Argentine poetry; Daniel García Helder; Objectivism; Alejandro Rubio; post-dictatorship

Fecha de recepción: 16/ 05/ 2021

Fecha de aceptación: 16/ 07/ 2021



Un horizonte en disputa

Con el retorno de la democracia a partir de diciembre de 1983, en Argentina se inaugura el período histórico conocido como “posdictadura”. Este término, propuesto por Idelber Avelar y Nelly Richard, entre otros, ofrece un sentido más hondo que “transición”. En su libro *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Avelar analiza cómo las transiciones democráticas representan un problema histórico transversal en la cultura de los países del Cono Sur y define este concepto como “el momento en el que la derrota se acepta como la determinación irreductible de la escritura literaria” (2000: 29). Tal vez uno de los textos más icónicos en la literatura argentina de ese período que represente la derrota sea el poema “Cadáveres” (1987) de Néstor Perlongher: una extensa enumeración de espacios en donde se pueden encontrar restos humanos como consecuencia del terrorismo de Estado durante la dictadura militar. Perlongher, miembro y propulsor de la estética neobarroca o *neobarrosa*, en su versión rioplatense, construyó una poética en donde se destacaron los pliegues del lenguaje, las eufonías y los juegos de palabras, a partir de la influencia de los neobarrocos cubanos José Lezama Lima y Severo Sarduy.

Durante los años '80, el panorama poético de nuestro país estuvo dominado por el neobarroquismo. En contraposición, a finales de la década irrumpió una estética que buscaba no solamente cuestionar y problematizar una de las principales corrientes poéticas del momento, sino también tomar otra distancia en la escritura: el *objetivismo*. Con la aparición de la revista trimestral *Diario de Poesía* en 1986, dirigida por Daniel Samoilovich y con una clara preferencia e inclinación por la poesía denominada “objetivista”, esta nueva modalidad poética adquirió un lugar de poder y de enunciación. La publicación propuso un acercamiento informativo y más generalizado a la poesía, no centrado en lectores especializados. En cada número, *Diario de Poesía* aglomeró traducciones de poesía inédita en el país (a veces, incluso en habla hispana) hasta el momento y se encargó de difundir entrevistas a poetas de renombre o raros. También se reseñaron libros de poesía contemporánea publicados en la época. Entre otros, entre sus páginas escribieron Jorge Aulicino, Martín Prieto, Jorge Fondebrider, Daniel Freidemberg, Elvio Gandolfo, Diana Bellesi. Daniel García Helder, Fabián Casas, Osvaldo Aguirre, Susana Cella y Mirta Rosenberg. Muchos de ellos intervinieron públicamente en el campo cultural como poetas y/o periodistas desde diferentes editoriales y publicaciones. Aunque *Diario de Poesía* hacía una apuesta por una línea editorial y poética abiertamente objetivista y una defensa de los poetas jóvenes de la época (que después serían incluidos en la llamada “generación de los noventa”), también incluía de forma tangencial otro tipo de poéticas.



Operaciones críticas como la organización de concursos literarios y ataques a la poética neobarroca sirvieron como abono para la construcción de un canon, un público lector y, como consecuencia, un mercado. Como ejemplo, en el cuarto número de la revista, el escritor rosarino Daniel García Helder (1961) intervino con su ensayo “El neobarroco en la Argentina”, donde identificaba “una tendencia barroca” desde aproximadamente 1980 que “ostenta el derroche, la expansión expresionista” (1987: 25). Helder critica procedimientos neobarrocos como “la proliferación, la aliteración, la pesquisa de anagramas, hipogramas y demás *calembours*” (1987: 24), mientras que a nivel semántico considera que el significado “está elidido, y elidido quiere decir que no está o que está debilitado” (1987: 24). Pero va todavía más lejos cuando implica que si el lector es capaz de alcanzar algún sentido en estos poemas “no será en el desciframiento de una metáfora complicada o en la atención al desarrollo de una idea, sino en las reverberaciones y asociaciones de sonidos, en las magnificencias verbales, sugestivas, o en la eficacia de los *jeux de mots*” (1987: 24). Helder advierte una “voluntad de producir una textura más que un texto” (1987: 24) y un retorno al modernismo: “gusto por lo frívolo, exótico, recargado, la ornamentación, las descripciones exuberantes o de la exuberancia, el cromatismo, las transcripciones pictóricas, las citas y alusiones culteranas” (1987: 24). En contrapartida, hacia el final del artículo Helder propone una poética que pueda “lograr algún tipo de belleza mediante la precisión, lo breve —o bien lo *necesariamente* extenso—, la fácil o difícil claridad” y “emocionar sin exaltar ni enternecer, es decir procurar para uno mismo y para el lector una percepción emotiva del mundo” (1987: 25). En este sentido, el objetivismo sintetizaría, por contraste, los rasgos que mencionaba Helder.

La circulación de este texto abrió una polémica en las mismas páginas de *Diario de Poesía*, que también se extendió a la revista *Xul*. Su director, Jorge Santiago Perednik, envió una réplica (citando mal) a Helder que salió en el N° 8 de *Diario de Poesía* junto a la sucesiva respuesta de Helder. En una entrevista realizada por Osvaldo Aguirre y publicada en *BazarAmericano*, Helder afirma sobre su artículo: “Lo escribí solo, con lo que quiero decir que no sintetiza el pensamiento de los integrantes del consejo de redacción del *Diario* de ese momento” (Aguirre, 2003). En este movimiento, asume de forma individual la autoría y la opinión del ensayo.

En el mismo sentido que las polémicas, los concursos de la revista sirvieron como instancias de legitimación para autores jóvenes que apenas se estaban asomando al campo literario y encontraron en *Diario de Poesía* un órgano de difusión para sus obras. En sus sucesivas ediciones, fueron premiados los poetas Martín Gambarotta (1994), Santiago Llach y Santiago Vega -Washington Cucurto- (1996) y, por último, Germán Carrasco (2000).

Daniel García Helder: un animal poético entre las cosas



Entre los escritores que formaron parte de esta renovación en la escritura poética argentina contemporánea, García Helder se destaca como una voz autorizada, porque inauguró una reflexión y un modo: desde su triple lugar de poeta, crítico y docente, Helder acercó nuevas ideas, nuevos tonos y materiales para trabajar la palabra poética. Su trayectoria se inicia con la participación en el volumen colectivo *Con uno basta* (1982), la plaqueta publicada junto a Martín Prieto *Cáncer del 86* (1990) y el libro escrito en colaboración con Rafael Bielsa, *Quince poemas* (1988). Recién en este último, pensado y armado a cuatro manos con Bielsa, se empiezan a delinear los principales rasgos de su propia obra. Pero es en *El faro de Guereño* (1990), su primer libro que reúne poemas escritos entre 1983 y 1988, en donde se deja ver su *ideología poética*, el objetivismo: una aproximación contemplativa hacia los objetos y los paisajes, valorando su materialidad y su densidad desde una voz de subjetividad mínima, casi anulada, que apenas esboza una reflexión desde afuera de la escena. Cuando la voz poética aparece enunciada, lo hace usando el plural de la primera persona. El libro está dividido en tres partes: "Ataraxia" dedicado a Oscar Taborda, "Naturaleza humana" dedicado a Martín Prieto y "Extra" dedicado a Daniel Samoilovich. En el poema "Barranca del este", que figura en "Naturaleza humana", Helder escribe: "*Lo único real y más creíble / son los acontecimientos*". Y hacia el final del texto, concluye: "En efecto, disueltas como el humo / las apariencias, no hay paisaje" (1990a: 33). Se concibe la naturaleza, el "paisaje", como un producto de la percepción del observador. En este sentido, en el poema "Escenas del agua" se usa la frase "fui testigo" (1990a: 36) para describir cómo el yo lírico observó una estela en el agua desde una embarcación en movimiento. En "Venus" retoma esta imagen: "A la hora desierta / nada como ver los barcos / llegar o partir, dejando una estela" (1990a: 41). En "La familia y la red de pescar" también se destaca el sentido de la visión: "Al bajar del auto, *viendo* a esas mujeres de manos sucias" (1990a: 38, la cursiva es mía). Otra mención a un verbo relacionado a lo visual se puede rastrear en "Una alegoría", cuando se menciona un elemento material mínimo, casi como una epifanía: "Una capa de polvillo hacía aun más denso / el grueso vidrio de la ventanilla, / de modo que veladamente *podían verse* / aquellas figuras ilusorias, casi, / a un lado del terraplén" (1990a: 42, la cursiva es mía).

La recepción crítica de *El faro de Guereño* en *Diario de Poesía* fue positiva. En la reseña de Jorge Fondebrider, publicada en el N° 18, el crítico destaca la presencia de "objetos con vida propia", las "observaciones que permiten vincular las leyes de la física a la poesía" y la "atención puesta sobre desplazamientos ínfimos" (1991: 37). También, respecto al ritmo, marca que "tan bien cortados y medidos" están los versos. Fondebrider opina que los poemas "no se limitan a describir objetivamente (como ocurre en el también litoraleño Saer), sino a dar cuenta de una vigorosa subjetividad" (1991: 37) por medio de comentarios reflexivos y sostiene que Helder privilegia el uso de imágenes "ahogando así toda efusión sentimental " porque la imagen "limita al comentario". El autor también contrasta las



presencias en "Naturaleza humana": "hay abundancia de descripciones, pero la novedad podría consistir en que al paisaje se suman las acciones de los hombres" (1991: 37).

Con *El guadal* (1994), Helder profundiza su proyecto de obra. Ya desde el título, "guadal" implica un término material, sólido y palpable, además de un argentinismo. En este libro, la voz poética es casi imperceptible, como si estuviera borrada. Como en *El faro de Guereño*, los poemas se detienen sobre descripciones. Al principio del primer poema del libro, "Supermercado Makro", se lee: "No es cierto que la emoción perdure" (1994: 4). Este verso funciona como respuesta intertextual al poema "Epílogo" de Ezra Pound: "Sólo la emoción perdura", según consigna el mismo poeta en las "Notas" finales de *El guadal* (1994: 67). En Helder, lo que perdura es la percepción, la experiencia sensible. También se advierte una enumeración en la que se destaca el uso del verbo "hay" como catalizador de la imagen visual percibida: "*Hay* una playa de estacionamiento, / unos pocos autos, una cúpula de hierro", "No *hay*, por genuina que sea, / entre las torres de hormigón que allá en el fondo / suben al cielo, impávidas, una sola / que el roce de un ala no pueda derribar" (1994: 4) (la cursiva es mía). Este verbo vuelve a aparecer en el poema "Yace", junto a la acción de (no) ver: "No *hay*, acá no *veo*, un pedazo de madera" (1994: 5, la cursiva es mía). También Helder insiste sobre el sentido de la vista en el poema "La retirada": "Es raro ver los sauces quietos" (1994: 12). En "Un paredón que tape esta basura", Helder enumera:

-tabiques de cartón y tablas, palos de escoba,
corrales con pavos plebeyos y perros
que caminan torcido, sillas desfondadas, toldos,
techos de chapa y encima, para que no se vuelen,
de la gama de lo inútil lo más pesado:
caños de plomo, fierros, adoquines,
nada de dioses tutelares sino escarcha
lamiendo las pisadas, el barro, etc. (1994: 16)

En su estudio sobre la enumeración caótica, Leo Spitzer sostiene que "el desorden enumerativo es manifestación del disgusto que siente el poeta frente a la realidad de nuestra vida, radicalmente desordenada" (Spitzer, 1945: 71). La acumulación de objetos construye un inventario diverso como reflejo del caos de la vida moderna, caos que no puede ser nombrado ni contemplado en su totalidad; por lo tanto, esa pluralidad material se clausura en un "etc". El poema "Cuerpos de todos los tamaños por donde corre la misma sangre" (García Helder, 1994: 17) se plantea como un ejercicio narrativo en tercera persona: como en una fotografía, el personaje, Lascano, despierta en su rancho (aparentemente, un monoambiente) junto a su familia numerosa. Es importante destacar que en diálogo con Osvaldo Aguirre (2003), Helder reconoce un "mayor grado de apertura a la realidad social" en *El guadal* en relación a su producción anterior, como consecuencia "del contexto socioeconómico posterior a la hiperinflación, los saqueos, La Tablada y el catastrófico final de Alfonsín". Por último, la estética de



Helder puede resumirse en el contenido de una carta que se describe en el poema “La carta abajo del sapo”: “no hablo de nada o hablo de cualquier cosa” (1994: 47). Hablar de “cualquier cosa” abarca también hablar de los objetos y del paisaje, de cualquier “cosa” que sea pasible de ser percibida y descripta. La voz poética que conduce el libro es la de un poeta observador que acude a las herramientas de la prosa. El de Helder es un realismo sin humanismo, en donde el drama humano, si lo hay, es silencioso, sin voz. Trabaja con el lenguaje coloquial desde un lugar anti-lírico, a partir de imágenes urbanas en las que prolifera la destrucción y la corrosión de un aparato industrial y productivo abandonado, que se oxida entre restos y ruinas.

En el N° 33 de *Diario de Poesía*, Delfina Muschietti reseñó este segundo libro de Helder con una crítica titulada “Como los girasoles de Van Gogh”. En su comentario bibliográfico, Muschietti señala que la poesía de Helder “acumula programáticamente una mirada obsesiva y extranjera sobre los objetos y la basura” a la vez que “persigue una línea de fuga en la que la intensidad está puesta en los pliegues de la sensación” (1995: 37). Otra vez, el foco está puesto en la percepción. Muschietti también identifica una “voluntad de resistir al lirismo” y de “resistir a la nítida presencia de la emoción” (1995: 37). Este último punto coincide con la propuesta que hacía Helder al final de su artículo “El neobarroco en la Argentina”. Para la autora, la “obsesión por los objetos” de Helder proyecta un “distanciamiento implacable” (1995: 37) que define la posición y la potencia de su mirada.

Alejandro Rubio: un aprendizaje amasando el barro de la época

Alejandro Rubio (Buenos Aires, 1967), poeta adscrito por la crítica literaria a la generación de los “poetas de los noventa”, participó en la antología *Monstruos* (2001), compilada por Arturo Carrera, con un texto programático titulado “Ars poética”. En un tono que busca polemizar, Rubio sentencia: “La lírica está muerta. ¿Quién tiene tiempo, habiendo televisión por cable y FM, de escuchar el laúd de un joven herido de amor?” (160). Rubio comete un reduccionismo irónico sobre el concepto y el alcance del término “lírica”, como un entretenimiento menor frente a los estímulos inmediatos de los medios de comunicación masivos. Más adelante, se refiere a su propia literatura y explica su propuesta estética: “no me molestaría ser tratado sin más de ‘objetivista’, si se entiende por esto una actitud donde la subjetividad está presente por ausencia, yacente para ser leída en las entrelíneas del texto” (160-161). Con este gesto, el autor se asume como heredero de la poética inaugurada por Helder en Argentina. También propone que las imágenes “sean las condensación de un pensamiento y una percepción”. Y hacia el final, Rubio rompe la cuarta pared y se presenta en primera persona como personaje de su texto poético-ensayístico en prosa: “Me vuelvo a tomar mate en esta tarde gris donde todas las cosas parecen vencidas por la ley de gravedad y en que el ladrido de un perro parece ser la única forma en que la música del mundo está dispuesta, hoy, a sonar” (161). Es en esta última imagen donde Rubio condensa



la percepción objetivista mimética: el ladrido de un perro, un hecho natural, registrado como la “única forma” de música. Algunas entradas del *Diario* (2017) de Rubio iluminan aspectos sobre lo que denominamos su *ideología poética*: “Odio las metáforas” (28); “Sólo transmito *lo que veo*, no es una invención de mi mente” (71, la cursiva es mía); “Ahora escribamos un amanecer tal cual es” (73); “Nunca es el mundo tal como es” (89). Como declara en su “Ars poética” y en reportajes, su apuesta es contra la lírica e implica dos problemas: la percepción y la representación de esa percepción.

La idea de música como noción de ritmo en poesía aparece reflejada en el título del primer libro de Rubio: *Música mala* (1997), ganador del primer premio del Concurso Hispanoamericano de poesía VOX y publicado por la editorial bahiense homónima. En el poema “Romance”, Rubio incluye como personaje a un periodista que trabaja en un diario sensacionalista: “El cronista de Crónica en día franco teclea: / porque el realismo social nos cagó” (17). A través de la voz del personaje, Rubio hace una crítica a la estética del “realismo social”. Pero tal vez convenga atender al “Ensayo de lectura de *Música mala*” escrito por Helder y que sirve como epílogo al libro. El texto funciona como un dispositivo legitimador (para 1997, Helder era una voz autorizada dentro del campo poético argentino, como poeta y como crítico) y como un análisis semántico y formal de la obra. Helder valora la presencia de personajes que “devienen interioridades alienadas, singularidades no deseadas” (28) y, sobre este aspecto, determina: “Sujetos e interiores se vinculan, a su vez, con el contexto social y el tejido urbano al que pertenecen” (28). También marca como antecedentes de Rubio a los poetas Joaquín Giannuzzi, Ricardo Zelarayán y Leónidas Lamborghini, “creadores de una Nueva Eufonía” (26), cuya influencia se filtra en el trabajo rítmico sobre la prosodia de los poemas de *Música mala*: “ni el vocabulario, ni la sintaxis, ni el patrón fonético son poéticos por ascendencia; lo son por su orientación prosódica” (26). En este mismo sentido, reafirma la propia opinión de Rubio sobre su relación con la lírica: “el lenguaje poético de Rubio guarda escasos puntos de contacto con la Lírica” (26).

En la reseña que escribe sobre *Música mala* para el N° 48 (1998) de *Diario de Poesía*, “Gusto popular”, Santiago Llach contrasta la poética de Fabián Casas con la de Rubio al mencionar que este último “pone siempre el acento en la pesadez de la imagen material” (26), a diferencia de Casas, que busca el remate efectista. También Llach remarca un rasgo que distancia a Rubio de Helder: “El poeta no tiene tiempo siquiera para la contemplación fascinada; eso se lo deja al lector, porque lo suyo es la densidad” (27). Es que el de Rubio no es un objetivismo “puro”: en sus poemas aparece “la densidad”, es decir, lo múltiple, lo sucio, lo ruín; los marginados de un entramado social fracturado. En el objetivismo de Rubio entra la política entendida como palabra pública. En este sentido, en una entrevista publicada en revista *Planta* (2007), Rubio asegura que el libro “es una elegía por la clase trabajadora. Es una elegía donde el dolor por la pérdida está ausente; pero todos los personajes de *Música mala* son cadáveres de la clase trabajadora de veinte años antes”. La presencia de la política en contraste con Helder se puede



identificar a partir de esta comparación: en “El garage de Rembrandt”, incluido en *El guadal*, Helder escribe: “debajo una mesita con pomos / estrujados y porrones de ginebra, / trapos, viandas frías y restos de café / en tazas que ahora usa de cenicero” (48, la cursiva es mía). El tópico de las sobras se vuelve a repetir en otro poema del mismo libro, “La sagrada familia”: “A lomo de burra entre vasos con restos y platos / sucios donde encimados yacen los cubiertos / cruzan el mantel sin que se note / sal aceite y vinagre” (58, la cursiva es mía). En el caso de Rubio, el poeta reformula la imagen de las sobras a partir de una lectura política. El texto en cuestión es “Pesadez en el aire de agosto...”, incluido en la antología *Penúltimos 33 poetas de Argentina (1965-1985)* compilada por Ezequiel Zaidenweg: “(...) Rumiar / la grasa del asado, cada pensamiento, / cada percepción. Nacimos pobres, pobres. Pero no es / que no hayamos estado en la fiesta; es que nos quedamos / para limpiar y ser testigos / de lo que hace la luz con los restos” (Zaidenweg, 2014: 66, la cursiva es mía). No solamente se menciona la presencia de “los restos”, también se enuncia de forma explícita las condiciones económicas materiales (“Nacimos pobres”) de los personajes del poema.

Como poeta y militante peronista en la década de los '90, a Rubio le interesa incluir en su poesía los problemas aparejados por la economía y por la política. La voz poética se construye como la de un observador que narra, describe y comenta. Pero no es, como en Helder, un observador con distancia, en tercera persona: en Rubio los poemas hacen hablar a sus personajes desde la primera persona y desde su diferencia. Su primera plaqueta, de hecho, se titula *Personajes hablándole a la pared* (1994). En la “Introducción” a la antología sobre la poesía de los '90 *La tendencia materialista* (2012), los editores Violeta Kesselman, Ana Mazzoni y Damián Selci observan que en los poemas de Rubio “la descomposición de la sociedad es tan abrumadora como la distancia que la separa del ideal de justicia”. Los personajes “feos” y marginales de los poemas arman un relato coral que resume la alienación general de la época neoliberal. Ante esta pérdida del sentido, la salida es irónica. En “Carta abierta”, primer poema de su libro *Metal pesado* (1999), Rubio hace una alusión cínica a la “Carta abierta de un escritor a la Junta Militar” (1977) de Rodolfo Walsh, ingresando su poética en una serie histórico-política desde un tono polemista. El pensamiento de Rubio en torno a la relación entre poesía y política se ve reflejada en su respuesta a una encuesta realizada por *Diario de Poesía* en su N° 36: “los que quieran trabajar la política en sus textos deberán hacerlo desde una perspectiva que no incluya ninguna utopía, ninguna victoria final; no tendrán más remedio que aceptar las ventajas de la crítica destructiva” (1995: 12). Su postura, como se puede ver, se opone al modelo utópico del sesentismo. Algunos años después, en el N° 54 de esta misma publicación, Rubio responde un cuestionario formulado por Martín Prieto y opina que, a excepción de Gambarotta, en la poesía argentina de ese momento no se tiene en cuenta la “dimensión de lo político”. También refuerza su crítica a poéticas anteriores: “[la literatura] no podrá apoyarse en los modelos de los sesenta, en estos tiempos en que la utopía no opera y en que la urgencia



de la historia aparece ralentada" (2000: 34). Mientras que en Rubio aparece la (palabra) política vía Lamborghini y sus personajes adquieren voz, densidad y rasgos propios, en Helder las figuras humanas eran difusas, como una extensión de la naturaleza. En Rubio, los personajes no son ya mero paisaje humano sino que cada uno de ellos funciona como una "doliente máquina" (Borges, 2005: 43).

El objetivismo, una pasión crítica de fin de siglo

Cuenta el escritor Antonio Di Benedetto en una entrevista con Jorge Halperín (1985) que hacia 1953 Ernesto Sabato estuvo en Mendoza y dio una conferencia sobre *Madame Bovary* en donde afirmaba que no puede haber una novela sin seres humanos. Al escuchar esta idea, Di Benedetto concibió la posibilidad de una narración que contenga acciones en las que sólo intervinieran objetos y fenómenos naturales. A partir de esta epifanía, en 1958 (el mismo año que sale el primer libro de Joaquín Giannuzzi, *Nuestros días mortales*) publica el cuento breve "El abandono y la pasividad". Aunque este relato no sea tan reconocido por la crítica como parte de lo que podríamos llamar el linaje objetivista, el texto de Di Benedetto funciona como hito o columna vertebral de esta estirpe literaria. La narrativa de Juan José Saer, por el contrario, aparece referida numerosas veces como antecedente directo de la corriente objetivista en poesía, por su trabajo sobre la percepción descriptiva.

En su artículo "Para una genealogía del lenguaje objetivo" (2003), Helder realiza una historización del lenguaje objetivo en la poesía Argentina. En el rastreo de nombres propios, hace una lectura "en clave realista" de Juan L. Ortiz y reivindica una tradición poética asentada en el Litoral: José Pedroni, Arturo Fruttero, Felipe Aldana, Arnaldo Calveyra, Hugo Padeletti, Francisco Gandolfo, Hugo Diz, Eduardo D'Anna, Jorge Isaías. A esta lista también suma su propio nombre y los de Daniel Samoilovich, Oscar Taborda y Martín Prieto. Por supuesto, no se puede obviar la influencia directa de T. S. Eliot, Ezra Pound, Williams Carlos Williams, Francis Ponge y, en el plano nacional, Giannuzzi. A estos nombres, podría agregarse el del santafesino Facundo Marull como otro precursor (en el sentido borgeano) de los objetivistas. El poema "Rosario norte y su vejez de medias caídas" (1941), por ejemplo, en el que abundan enumeraciones y descripciones urbanas de lo material y de los objetos, es nítidamente parte de una serie objetivista mayor, que lo incluye. Es útil pensar el sentido del Litoral como espacio político de enunciación retomando una idea de Jorge Panesi (2006) en su reseña sobre *Breve historia de la literatura argentina* de Martín Prieto: el Litoral argentino no es el borde del centro, es el centro. Un "fuerte linaje literario" (Juanele, Saer) y "toda una tradición de crítica académica" (Alfonso Prieto, Nicolás Rosa, Josefina Ludmer), al decir de Panesi, sostienen esa centralidad. No es casual, entonces, que la genealogía propuesta por Helder se *centre* en autores del Litoral.

Según advierte Helder en su historia sobre el lenguaje objetivo, lo que se identifica es una "tendencia realista u objetiva" y un "efecto de realidad". Rubio coincide con este pronóstico. En el diálogo



con revista *Planta* (2007) ya citado, el poeta plantea que el objetivismo “siempre trabajó, sin decirlo mucho en sus textos teóricos, con cierta idea de recuperación del realismo. Recuperación, por lo menos, de cierto efecto de realidad”. La estética realista como signo objetivista, entonces, sería una marca de estilo. Pero el objetivismo no fue, como suele presentarse a veces, un grupo sólido y homogéneo. En el reportaje con Aguirre (2003), Helder comenta: “nunca me convenció el término ‘objetivismo’; daría la idea de un movimiento sostenido y coherente conformado por cierto número de autores en base a un programa común explícito, y no se dio nada de eso”. Como dijera Helder, lo que tienen en común los autores objetivistas es apenas una “tendencia”.

Se podría considerar a Prieto como un importante *conspirador* para llevar adelante la operación de instalar la poética objetivista en la literatura argentina, labor que lleva a sus últimas consecuencias en su *Breve historia de la literatura argentina*. En el N° 30 de *Diario de Poesía*, Prieto participa en el dossier sobre Giannuzzi con una cronología en la que rastrea los principales hitos del objetivismo argentino. Sobre *Quince poemas* de Bielsa y Helder, Prieto anota:

Podríamos decir que se trata de la primera publicación que más o menos claramente levanta una poética objetivista, en los tres sentidos que el término supone: por un lado, la obsesión por los objetos, por su peso, y su inmovilidad; por otro, imponiendo al poema, como meta, las virtudes de la prosa; finalmente, la idea del poema mismo como 'otro objeto'. (1994: 19)

Algunas reflexiones incluidas en el libro colectivo *Tres décadas de poesía argentina* (2006) sirven como herramientas hermenéuticas para pensar en profundidad la poesía objetivista argentina. En su estudio “Poesía de pensamiento”, por ejemplo, Santiago Sylvester identifica otro antecedente posible del objetivismo: “Muchos de los poetas que entre nosotros se presentan como objetivistas, por ejemplo, tienen herencia de la poesía de pensamiento” (2006, 73), entre quienes incluye a Alberto Girri, Roberto Juarroz, Raúl Gustavo Aguirre y Joaquín Giannuzzi. Esta perspectiva ubicaría al objetivismo dentro de una poética de la abstracción. Helder y Prieto coescriben la conferencia “Boceto N° 2 para un... de la poesía argentina actual”, primero publicada en el N° 60 (1998) de *Punto de Vista* y después en *Tres décadas de poesía argentina*. Al estudiar el caso de los “poetas del noventa” o “poetas recientes”, destacan “los reflejos para aprehender los signos del presente, o si se prefiere de la ‘actualidad’” que aparecen en sus poemas y, como consecuencia, “lo poco inclinados que se los nota a entablar con la historia literaria una relación orgánica y de largo alcance” (105). En este movimiento, identifican la relación que mantiene la generación más joven del objetivismo con fenómenos como el rock, los medios masivos de comunicación y la cultura pop; todos elementos fugaces del presente, en contraposición a la tradición literaria. En su análisis sobre el objetivismo, “Poesía argentina actual: del neo-barroco al objetivismo (y más allá)”, también incluido en *Tres décadas de poesía argentina*, Edgardo Dobry reconoce que el poema “vuelve a la historia, a la Historia” y arriesga que “la subjetividad del poeta se diluye en el paisaje o en la



masa” (122). De todas formas, hay que decir que la perspectiva objetivista no significa un borramiento total del sujeto, sino una subjetividad mínima y solapada que apenas se muestra con el comentario y la meditación contemplativa sobre lo que se está observando. Para Dobry, la búsqueda del poeta objetivista implica “fundirse, usar el lenguaje de la calle o poner voz a una emoción colectiva o generacional: la temática abiertamente política de muchos de los poemas de los noventa tiene que ver con esta tesitura” (122). El tono político de los poemas de Rubio, entonces, se explicaría como la voluntad de encarnar la voz de su generación. Por otra parte, Dobry advierte que el objetivismo de los ’90, a diferencia del neobarroco (latinoamericano), “tiene un acento marcadamente nacional, cuando no nacionalista” (126) y, puntualmente, en Rubio lee un “gesto de impugnación de todo lo que provenga de la alta cultura, del discurso letrado” (131). Si hay relación con lo argentino será con aquello que esté vinculado a la cultura popular, pero no a la tradición de la literatura nacional.

Daniel Freidemberg, en el artículo extensamente titulado “Escuchar decir nada (una vieja respuesta nunca enviada y después notas, notas de las notas y algo más)”, y también compilado en *Tres décadas de poesía argentina*, arriesga una hipótesis que enmarcaría la experiencia del objetivismo de los ’90 a su contexto histórico: “con la entronización del neo-liberalismo” fue que “en el campo literario empezaron a ganar terreno la pose cínica, un desdén activo hacia los valores ‘humanos’ en general y especialmente hacia los que tienen que ver con lo político-social” (147-148). Entre estos últimos podríamos ubicar al Rubio de “Carta abierta” que parodia el texto de Walsh. Como reconoce muy agudamente Freidemberg, este descreimiento sobre la vida y la política es una respuesta al modelo neoliberal que se instaló en Argentina. En una entrevista con Julia Mengolini (2011) para *Ni a Palos*, Rubio explica: “¿Sabés lo que era ser veinteañero en la presidencia de Menem? Para la gente de nuestro palo, estabas derrotado, humillado, silenciado y ridiculizado. No existías. En parte por eso hay tanta presión crítica y tanta agresividad en la poesía de los noventa”.

En la introducción previamente citada a *La tendencia materialista* (2012), los compiladores también registran la importancia del contexto histórico para analizar la poética de los años ’90: “La descomposición es la marca de la década del 90 en Argentina, y no puede ser el sujeto ni el objeto de ninguna política”. La política ingresa a la poesía, pero sus efectos sólo pueden ser descriptivos: “la tendencia materialista se politiza y en el mismo movimiento se encuentra con una objetividad inerte, que no ofrece otra cosa que su mero estar-ahí”.

Un error muy repetido entre la crítica literaria fue ubicar a los poetas de los noventa como un equivalente al objetivismo. En su artículo de extenso título recién citado, Freidemberg propone esta distinción:

(...) identificar objetivismo con ‘Poesía de los Noventa’ es un lugar común que de tanto repetido naturalizó el malentendido que le dio origen: aunque sea evidente la continuidad



entre ambos fenómenos, el objetivismo (...) implica una poética tentativa, incierta, mientras que el noventismo se mueve sobre terreno seguro, con despreocupación. (Fondebrider, 2006: 150)

Objetivismo (Helder) y noventismo (Rubio), entonces, como dos momentos en el desarrollo de la misma corriente estética dentro de la poesía argentina contemporánea: el primero como mera aproximación y posibilidad; el segundo, sostenido desde el *Diario de Poesía* y editoriales que funcionaron como mecanismos de cohesión grupal. Si leemos *Poesía civil* (2001) de Sergio Raimondi como el libro que agota y clausura la poesía de los '90, hay que tener presente que el 2001 también será el año de publicación de la antología *Monstruos*, que sirve como balance de lo producido durante la última década, y el de una crisis social, económica y política sin precedentes que cierra un ciclo.

García Helder, maestro mayor de obras

En 1989, Daniel García Helder publicó un artículo titulado “El maestro, el multiprocesador” pensando en el pintor Juan Pablo Renzi (artista visual y primer diseñador de *Diario de Poesía*) en el N° 36 de la revista *Punto de Vista* en donde recuperaba dos categorías enunciadas por Ezra Pound: los inventores, aquellos que “descubrieron un nuevo proceso, o cuyo trabajo nos da el primer ejemplo de un proceso” y los maestros, “que combinan cierto número de estos procesos y que los usan igual o mejor que los inventores” (1989a: 37). Como heredero de toda una tradición poética –de inventores– en favor de un lenguaje objetivo, Helder ocuparía el lugar de “maestro” de la generación inmediatamente menor a él. Así lo reconocen Rubio y Casas. Rubio lo homenajea en el artículo “Daniel García Helder, el suicidado por la poesía argentina”, publicado en el N° 9 de la revista *Mancilla*, donde destaca el lugar de Helder como lector de originales, al igual que Fogwill. También hace hincapié en su papel como promotor de la nueva generación de poetas:

Helder acumuló autoridad intelectual y moral para en la segunda mitad de la década difundir lo que fue visto, para bien o para mal, como una novedad en la poesía argentina: el grupo de poetas que él y Prieto bautizaron “poetas del 90”, que incluía desde Casas a Fernanda Laguna (2014: 49)

En Rubio, esta afirmación adquiere ribetes autobiográficos: además de escribir el epílogo para su primer libro, Helder premió esa obra desde su lugar como jurado en el Concurso Hispanoamericano de poesía VOX. Por otra parte, en su artículo “La migración”, Casas escribe: “La influencia de Helder en mí —y en toda una generación de escritores jóvenes que se formaron bajo el influjo de su maestría incuestionable— fue demoledora” (2016: 300). Casas agrega que el taller de Helder representaba un espacio de formación que fomentaba el desarrollo de una voz autoral propia, destacando la obra de



Rubio: “Una de sus virtudes capitales es no corregir en función de su propia estética sino trabajar en favor de la voz del poeta examinado. De los talleres de Helder no salen clones, salen poetas notables como Alejandro Rubio” (301).

Helder es el fundador de una nueva entonación y una nueva aproximación a la materia poética, con un tratamiento cuidadoso de los objetos. Este tono es producto de una larga reflexión. La columna “El rencoroso” en *Diario de Poesía* le sirvió a Helder como espacio y dispositivo de pensamiento para canalizar sus ideas. Muchas veces, las descripciones sobre las anécdotas que refiere parecieran imágenes salidas de sus poemas, pero escritas en prosa. Al contar una escena en la que sostiene una manzana en la mano (como las ciruelas de Williams) en su columna “El rencoroso” publicada en el N° 13, Helder medita sobre la relación entre el lenguaje y los objetos:

Tal vez ya no sea posible inducir de un objeto, de un objeto y su nombre, el pasado en su totalidad, la Historia en tanto substancia que atravesó ese objeto y ese nombre, sedimentándolos. Pero tampoco es posible evitar que el objeto nos estalle en la mano, que el nombre nos estalle en la lengua, como una granada, y evitar que las esquirlas, algunas esquirlas, ciertas esquirlas nos hieran... (1989b: 2)

Un año después, recupera y desarrolla esta idea en su columna del N° 16 al mencionar un encuentro epifánico con tres ratas en una casa de campo: “El que escribe no tiene ya delante de sus sentidos el estímulo que detonó hace tiempo -un minuto, un mes, una década- la granada cuyas esquirlas se expandieron y al expandirse se enfriaron y ahora yacen perdidas entre el pasto y las ruinas, en el polvo” (1990b: 2). La metáfora de la granada concibe el trabajo de la percepción sobre la experiencia y su posterior efecto en el lenguaje para la escritura.

En su artículo sobre Helder, Rubio considera que la literatura –en verso y en prosa– de Saer funciona, para ellos, como modelo. Y reivindica a su homenajeado como “lo mejor” de la poética objetivista: “Los poemas de Helder, por su perfección artesanal y la riqueza de sus connotaciones culturales, fueron lo mejor de esta escuela. Son, claramente, *los poemas de un crítico*: poemas contruidos y reflexionados hasta la última letra” (2014: 49, la cursiva es mía). En este fragmento, Rubio revela una clave que permite dimensionar de forma cabal la obra de Helder: la figura del *poeta intelectual*. Mientras los poetas de los noventa son, como se dijo, una generación más cercana al rock que a la tradición lírica, la voz autoral de Helder se construye como la de un intelectual que interviene con sus postulados y gestos críticos, a la vez que revisita la tradición y agrega nombres al canon poético a partir de traducciones propias. Pero Rubio no es un mero epígono: definió una voz propia, con textura narrativa, caricaturización de sus personajes, humor y política. La poética de Helder, en cambio, tiene un mayor grado de mimética. No busca imitar a la naturaleza ni recuperar un sentido bucólico, sino que observa y registra lo que la civilización le hace al paisaje.



Otra de las claves en Helder es la construcción del mito alrededor de su libro de poesía –todavía– inédito *Tomas para un documental*, que desde su título se emparenta con el registro cinematográfico (visual) de la realidad. Helder dio a conocer algunos fragmentos en publicaciones periódicas. En el Nº 57 (1997) de *Punto de Vista*, por ejemplo, se presenta como un “poema-libro escrito entre 1992 y 1995 y aún inédito”. El poema numerado “VI” de esa serie, repite una y otra vez como un componente estrófico el verbo “vi” conjugado en primera persona. Casualmente, el verbo y el título se escriben igual. Pero la repetición de este verbo que aparece para nombrar todos los objetos acumulados delante de la visión por haber sido presenciados y observados nos remite al famoso párrafo del cuento “El Aleph” en el que Borges-personaje ve la inmensidad del universo dentro del Aleph. La de Helder es una apuesta por la percepción de la experiencia: “y vi, con los ojos pero vi” (3). También en la antología *Monstruos* se publican fragmentos de *Tomas para un documental*, pero ahora el libro figura “desechado”. Tres versos definen la poética helderiana: “Desde la torre de filmar / que es de hormigón / no de marfil” (Carrera, 2001: 74). La torre de marfil modernista de Rubén Darío aparece como “torre de filmar”: un panóptico urbano, hecho de hormigón, para registrar lo real desde una perspectiva totalizadora.

Alrededor del relato crítico del objetivismo, se sabe, hay algo de mitología. Pero un dato aportado por Rubio refuerza el argumento de Freidemberg sobre la nítida división entre objetivismo y noventismo: “[Helder] Insistió siempre en pertenecer a un grupo aparte de la poesía de los 90, los Rosarinos [Taborda, Prieto]” (Rubio, 2014: 51). Si afirmamos que Helder es el constructor de una Obra que lo trasciende, es necesario decir que su propuesta no se agota en las páginas de sus libros: muy por el contrario, su labor también abarca la formación de poetas más jóvenes en el taller que dictó junto a Arturo Carrera desde 1990 hasta el 2000; la difusión de esa nueva generación; la gestión del sitio de Internet *www.poesia.com* junto a Rubio y Gambarotta entre 1996 y 2006; sus dictámenes como jurado de concursos; su función como poeta, traductor, crítico literario y periodista cultural, todos roles en los que se destacó y desde los que incentivó una renovación en la poesía argentina de las últimas décadas.

Bibliografía

- Aguirre, Osvaldo (2003). “Episodios de una formación. Reportaje a Daniel García Helder”. *BazarAmericano*, diciembre-enero 2004. Disponible en <http://www.bazaramericano.com/reportajes.php?cod=19>. Último ingreso 16/ 05/ 2021.
- Avelar, Idelber (2000). *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio.
- Borges, Jorge Luis (2005). *Los conjurados*, Buenos Aires, La Nación.



- Carrera, Arturo (selección y prólogo) (2001). *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*, Buenos Aires, FCE – ICI.
- Casas, Fabián (2016). *Trayendo a casa todo de nuevo*, Buenos Aires, Emecé.
- Fondebrider, Jorge (1991). "Luz e inteligencia". *Diario de Poesía* 18: 37.
- (comp.) (2006). *Tres décadas de poesía argentina*, Buenos Aires, Libros del Rojas.
- García Helder, Daniel (1987). "El neobarroco en la Argentina". *Diario de Poesía* 4: 24-25.
- (1989a). "El maestro, el multiprocesador". *Punto de Vista* 36: 36-37.
- (1989b). "El rencoroso". *Diario de Poesía* 13: 2.
- (1990a). *El faro de Guereño*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.
- (1990b). "El rencoroso". *Diario de Poesía* 16: 2.
- (1994). *El guadal*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.
- (1997). "Tomas para un documental". *Punto de Vista* 57: 1-5.
- (2003). "Para una genealogía del lenguaje objetivo". *BazarAmericano*, diciembre-enero 2004. Disponible en <http://www.bazaramericano.com/articulo.php?cod=26>. Último ingreso 16/ 05/ 2021.
- Halperín, Jorge (1985). "Di Benedetto". *Clarín*, 14 de julio. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/subnotas/23-20831-2006-02-18.html>. Último ingreso 16/ 05/ 2021.
- Kesselman, Violeta, Mazzoni, Ana, y Selci, Damián (2007). "Alejandro Rubio: hacia la justicia". *Planta* 2, diciembre. Disponible en <https://web.archive.org/web/20120119044552/http://www.plantarevista.com.ar/spip.php?article50>. Último ingreso 16/ 05/ 2021.
- (eds.) (2012) *La tendencia materialista. Antología crítica de la poesía de los 90*, Buenos Aires, Paradiso.
- Llach, Santiago (1998). "Gusto popular". *Diario de Poesía* 48: 26-27.
- Marull, Facundo (1941). *Ciudad en sábado*, Rosario, AIAPE.
- Mengolini, Julia (2011). "Alejandro Rubio: 'Si vos querés saber cómo sos, preguntale a tu peor enemigo'". *Ni a Palos*, 16 de enero. Disponible en <http://www.niapalos.org/?p=3555>. Último ingreso 16/ 05/ 2021.
- Muschietti, Delfina (1995). "Como los girasoles de Van Gogh". *Diario de Poesía* 33: 37.
- Panesi, Jorge (2006, verano). "Rojas, Viñas y yo (narración crítica de la literatura argentina)". *La Biblioteca* 4-5: 52-59.
- Prieto, Martín (1994). "Giannuzzi, Canton, Girri, y los otros". *Diario de Poesía* 30: 17-20.
- Rubio, Alejandro (1995). "Poesía / política, hoy". *Diario de Poesía* 36: 12.
- (1997). *Música mala*, Bahía Blanca, VOX.
- (1999). *Metal pesado*, Buenos Aires, Siesta.



--- (2000). "Yo: 28 poetas en primera persona". *Diario de Poesía* 54: 34.

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

--- (2017). *Diario*, Buenos Aires, Palabras Amarillas.

Spitzer, Leo (1945). *La enumeración caótica en la poesía moderna*, Buenos Aires, Instituto de Filología.

Zaidenweg, Ezequiel (selección y prólogo) (2014). *Penúltimos 33 poetas de Argentina (1965-1985)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

