

Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo

Edgardo Dobry

I. El poeta camarógrafo

En el largo poema «Tomas para un documental» de Daniel García Helder (Rosario, 1961) se lee: «Desde mi torre de filmar/que es de hormigón/no de marfil (...)». En ese anagrama (filmar/marfil), cuyo eje de simetría es el insalvable hormigón de Buenos Aires, se encuentra una de las posibles claves de acceso a la poesía argentina de las últimas generaciones: filmar es, obviamente, una metáfora de mirar; de un mirar que no se eleva por sobre la chatura de la realidad, sino que deliberadamente se pone a la misma altura: chatura de paisaje, deliberada chatura de una lengua que renuncia a registros cultos y procedimientos retóricos para *filmar* la realidad en el mismo caos y en los mismos chirridos con que se manifiesta. Por eso el poema no es un documental, sino las *tomas*: están los fragmentos, los rollos de filme impresionado, pero falta el montaje «artístico», la mano que corta y pega. ¿Qué significa, para un poeta, «filmar»? El poeta clásico veía en el paisaje una alegoría de un sistema divino; el romántico encontraba en las cosas una imagen invertida del yo; el poeta camarógrafo simplemente ve. Es un *flâneur*, no es un mirón: no busca hallazgos literarios, no le interesan la elevación o la profundidad como efecto de una lengua poética *a priori* ni como acotación de un campo de lirismo concentrado; sólo levanta un acta de lo que su mirada registra. El poema no le sucede al poeta, le sucede al paisaje; el poema no renuncia a lo sublime –por el contrario, *Tomas...* es un continuo de pujos de elevación sublime–, pero lo encuentra entre la basura, el óxido, los carteles abollados que sólo después de un rato pueden descifrarse.

A esta altura, la transposición literaria del caos urbano es apenas menos retórica que un soneto: después de *Zone* de Apollinaire, de *Ulysses*, de *The Waste Land*, poetas y narradores (o poetas narradores) tienen ya una serie de modelos de cómo el poema puede contener ese desborde permanente de la ciudad contemporánea. ¿Por qué, entonces, debemos ver en Helder y en muchos de sus compañeros de generación una poética nueva? Porque la novedad se manifiesta con respecto a lo inmediatamente anterior, a la retórica neobarroca que dominó la poesía argentina durante los años ochenta.

II. Contra el neobarroco

Buena parte de la poesía que se escribió en Latinoamérica en los años ochenta participaba todavía de la mallarmeana *alegría* del poeta por haber inventado una palabra y de la *resignación sin pena* frente al hecho de que todo el sentido del poema fuese la misma «dosis de poesía que ella contiene» y «el espejismo de las palabras mismas»¹. Esa festiva melancolía barroca que encuentra en la palabra más materia o espejismo que sentido, más juego que significado, fue muy notoria en los últimos coletazos de la poesía de vanguardia en el Río de la Plata y en otros países de América. De modo que es muy difícil no pensar en la poesía argentina de los noventa como una reacción contra esa estética: se huye del neologismo culto hasta llegar al territorio opuesto, el de la lengua coloquial, al habla de la calle, al *argot*; y se intenta que la forma poética no tenga ningún contenido o significado por sí misma. Si la poesía contemporánea que desciende de Mallarmé busca la esencialidad de la forma para salvar a la palabra de su devaluado uso cotidiano, los poetas argentinos de los noventa, en el extremo opuesto, prefieren escribir una poesía en sí misma devaluada. Su material será una palabra abiertamente desgastada. No el oro sino la moneda de cantos carcomidos.

La actitud mallarmeana sitúa al poeta en una posición de mistagogo de un saber que, en cierto sentido, está más allá de lo material o de lo humano. Una actitud que define al libro como grimorio de significados ocultos, opacos: el simbolismo europeo había sido americanizado (y gongorizado) por el cubano Lezama Lima: «tres siglos después parece como si Mallarmé hubiese escrito la mitología que debe servir de pórtico a Don Luis de Góngora». De la gran poesía hermética de Lezama parte el neobarroco, que se abrió además a la influencia, no sólo conceptual o metodológica sino también formal, del pensamiento filosófico y el psicoanálisis francés: Lacan, Deleuze, Derrida.

Los poetas nacidos durante los años 60 reaccionan visiblemente contra esa estética. Actitud decisiva, puesto que define una serie de opciones esenciales: la palabra recupera su significado directo, denotativo; el poema, su referencia a la realidad; el poeta, su voluntad de pertenencia a una comu-

¹ Estas fórmulas se encuentran en una carta escrita por Mallarmé en 1868, a raíz de los problemas que le planteaba su «Soneto en yx»: «procure usted averiguar el sentido real del vocablo ptyx», rogaba a su corresponsal; «se me asegura que no lo tiene en ningún idioma, lo que no deja de alegrarme pues me encantaría haberlo creado por la magia de la rima». Y pocos meses después agrega, en otra carta al mismo corresponsal: «Es un soneto inverso, quiero decir: el sentido, si alguno tiene (y yo me resignaría sin pena a que no lo tuviese, gracias a la dosis de poesía que, me parece, contiene), se evoca por el espejismo de las palabras mismas... ».

nidad (nacional, y por lo tanto lingüística) a la que, al menos en principio, su escritura se dirige. Claros ecos de la poesía coloquialista y «comprometida» de los años sesenta y setenta², por supuesto desestimada por los neobarrocos³, reaparecen en los poetas de los noventa, aunque ahora el apego a las cosas no suponga un compromiso histórico, sino un inmenso desdén por la «carnalidad» de las palabras que las separan de nosotros. Lo que destaca es más bien una mirada del paisaje urbano de Rosario o de Buenos Aires –en Oscar Taborda (Rosario, 1959)⁴, Martín Prieto (Rosario, 1961), Daniel García Helder, Martín Gambarotta (Buenos Aires, 1968), Juan Desiderio (Buenos Aires, 1963), Fabián Casas (Buenos Aires, 1965) o Alejandro Rubio (Buenos Aires, 1967) o del rural del interior del país en Osvaldo Aguirre (Colón, provincia de Buenos Aires, 1964): una cierta voluntad descriptiva que está más cerca de lo pictórico que de lo musical. Una vez más: lo sublime, si aparece, sólo lo hará en la contemplación de lo degradado, lo gris. El mundo y la lengua se rebajan paralelamente: lo que hay es «estiércol», «mierda», «cagarse a trompadas», «caras pozeadas de viruela», «un chorro de mucosa», «negras aguas drogadas», «zanjas», «fábricas humeantes», «moscas», «una cabeza de perro», «un gordo transpirado», «una mañana hepática», un «infecto lupanar» ... o, a lo sumo, como el título de un poema de Helder, «Un paredón que tape esta basura». Si ya nos traía reminiscencias expresionistas aquel deambular por la ciudad –como Alfred Döblin por Berlín– a la caza de lo que Helder denomina, en su poema, «tomas para un documental» no nos sorprenderá esta nueva coincidencia: la permanente recurrencia a las palabras «bajas».

² Por supuesto, esta adscripción no puede hacerse sin señalar al mismo tiempo las diferencias. Delfina Muschietti escribe: «No hay división [en los poetas del noventa] entre la alta cultura y la cultura de masas en el trabajo del poema; pierden su diferencia, su partición. Esto sucede porque los jóvenes del noventa tienen una relación con la cultura de masas muy diferente a la que se tenía en los setenta. Entonces se podía trabajar con la cultura de masas, pero con una distancia operacional, con un esfuerzo por incorporarla. En cambio, en el texto de un joven de los noventa, puede aparecer, naturalmente, una cita de Joyce junto a la figura de Betty Boop» (en *El Cronista*, 27 de septiembre de 1996). Martín Prieto y Daniel García Helder en «Boceto N° 2 para un... de la poesía argentina actual» (*Punto de Vista*, n.º 60, abril de 1998) llegan al extremo de considerar el coloquialismo como «un vicio estetizante» al que «casi nunca recurren» los poetas de los noventa. Y agregan: «Si muchas cosas llegan a los 90 desde el 60 no lo hacen sin una serie de modificaciones. La idealización del barrio, del pobre, de la mujer, de su cuerpo amado, del padre, de la causa justa, etc. fueron notas más bien comunes en las poéticas del 60. En las de ahora no hay, previsiblemente, ningún tipo de idealismo; la piedad y el pudor no cuentan para nada, se las sabe por demás agentes de restricción a todos los niveles. (...) Podría agregarse que esta mirada vagamente antiprogresista es a su vez un lugar común de los 90».

³ En lo que se ve, por lo demás, el movimiento pendular de estas sucesivas atracciones y repugnancias: «la poesía neobarroca es una reacción tanto contra la vanguardia como contra el coloquialismo más o menos comprometido», escribe Roberto Echavarren en *Trasplantinos* (1991).

⁴ Para los títulos de las publicaciones de los poetas citados en este trabajo, véase la bibliografía, al final del mismo.