

## POÉTICAS DE LA MIRADA OBJETIVA

Ana Porrúa \*

**Resumen:** Este artículo aborda la poética "objetivista" de los años 80 y 90 en la Argentina, tal como se gesta en la revista *Diario de Poesía*. Revisa, a partir de ensayos, reseñas y poemas, los antecedentes externos, la poesía de William Carlos Williams, el Imaginismo de Ezra Pound y los modos de leer, reescribir estas poéticas como gesto retrospectivo y puesta en crisis de algunos de sus presupuestos.

**Palabras-chave:** poesía argentina; Objetivismo; poesía norteamericana; mirada; imagen.

## 1. Introdução

El *Diario de Poesía* funcionó, desde sus inicios, en el año 1986, como una verdadera historia crítica del género ya que recuperó y leyó nuevamente gran parte de la producción argentina y latinoamericana, a la vez que difundió –mediante un trabajo constante de traducción– un corpus importante de la poesía moderna europea y norteamericana. Simultáneamente –y sobre todo en la primera época– los miembros de la revista, Daniel Samoilovich, Jorge Ricardo Aulicino, Daniel Freidemberg, Jorge Fondebriber, Martín Prieto y Daniel García Helder,<sup>[1]</sup> definían una poética propia, tanto en los modos de leer como en la escritura.

De hecho, la denominación de *objetivistas* no es algo que provenga del exterior de la revista sino un trabajo interno. Prieto dirá que el libro *Quince poemas* de Rafael Bielsa y Daniel García Helder es "la primera publicación que más o menos levanta una poética objetivista" (Prieto: 1994: p. 19); Samoilovich habla del neobjetivismo como el "intento de crear con palabras artefactos que tengan la evidencia y la disponibilidad de los objetos" (Samoilovich: 1990: p. 18). Freidemberg definirá de igual manera a Prieto, entre otros, en la línea de Juan José Saer "que hizo dirigir la vista hacia las cosas" e instalará en relación a esta mirada uno de los ejes de la definición de los integrantes del *Diario* como neobjetivistas: "no para documentar nada sino para reinstalar la principal pregunta que, hace casi un siglo nos dejó el simbolismo: qué tienen las cosas que decimos, qué nos dicen" (Freidemberg: 1988, p. 36).<sup>[2]</sup>

Edgardo Dobry intenta sistematizar esta poética en un artículo publicado en la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* y propone una escena en la que los objetivistas se constituyen, en parte, como reacción ante los neobarrocos o neobarrosos, ampliamente difundidos en la década del '80.<sup>[3]</sup> Dobry piensa el objetivismo en el sistema poético argentino, con un recorte claro en los noventa (García Helder, Martín Prieto, Alejandro Rubio, Fabián Casas y Martín Gambarotta, entre otros); delinea, por otra parte, algunos diálogos productivos con ciertos textos (básicamente, con Leónidas Lamborghini, Juana Bignozzi y Joaquín Giannuzzi), pero no se extiende demasiado en los antecedentes "externos".

El debate con la línea neobarroca estaba ciertamente instalado en el *Diario de Poesía*,<sup>[4]</sup> y fue uno de sus frentes más polémicos. Desde este punto de vista, García Helder postula en uno de sus artículos –contra el fastidio del exceso neobarroco– el ejercicio de "una poesía sin heroísmos del lenguaje" (1987: p. 24), una poesía de medio tono. Helder no habla de objetivismo y en la coda de su artículo usa una definición de Ezra Pound: "La gran literatura es sencillamente idioma cargado de significado hasta el máximo de sus posibilidades".<sup>[5]</sup> Años después, en 1991, Jorge Ricardo Aulicino escribe una especie de manifiesto, el de "una poesía `de mínima`, definido como "otro modo de concebir en poesía que no sea el *neobarroso*", movimiento al que ataca de manera frontal cuando propone "Una poesía que abandone sandeces tales como "la poesía es un fenómeno de las palabras"; pero allí en realidad se inicia la propuesta que tendrá un carácter fuertemente programático:

Una poesía que se reivindique ficcional (lo cual es ligeramente otra cosa que decir que es sólo un hecho verbal, pero es otra cosa). Una poesía que se base en percepciones: el conocimiento directo, la conciencia ordinaria de los taoístas, guiadas por algún tipo de arbitrio, que podría ser el ánimo. Pero una poesía que dé cuenta de la imposibilidad de terminar una construcción coherente de esas percepciones.

Una poesía que no abomine de la anécdota, replanteándola en los términos anteriores (anécdota de percepciones, diríamos). Una poesía que, en la escuela de Poe, tenga noción de *efecto*: lo que implica artificiosidad –o artesanía, palabra próxima– pero también tener en cuenta al lector, y lejos de pedir un lector "cómplice", pida un lector "indispuesto", lateral y hasta desdenoso, al que haya que conquistar" (p. 30)

Aulicino pone en escena ciertas cuestiones fundamentales del neobjetivismo de algunos de los integrantes del *Diario de Poesía*. Si bien se presenta como una definición en contra del neobarroso, es más claramente –entre líneas– un posicionamiento en relación a la poesía "coloquial" o "testimonial" de las décadas anteriores;<sup>[6]</sup> a partir de allí, justamente, se articula la defensa de una poesía ficcional, que hace uso del artificio y entonces, el reconocimiento de que la poesía es algo distinto –o que toma distancia permanentemente– de los discursos sociales. La poesía, aún cuando sea poesía de objetos (cuando "decir objetos es trabajar con la literatura"), implica mediaciones. Aulicino defiende estas premisas como parte de su propia producción y cuando dice una poesía "de mínima" reconoce la factibilidad de llamarla minimalista. No hay, en todo este artículo, una mención siquiera del Objetivismo norteamericano (salvo la alusión final al poema "La carretilla roja" de William Carlos Williams).

Entonces, para ver de qué se habla cuando se dice "objetivismo" en el *Diario*, trataremos de recuperar ciertos usos de la tradición. En el año 1981, Alberto Girri había publicado bajo el sello de Sudamericana su *Homenaje a W. C. Williams*, un libro de poemas que propone un diálogo peculiar con la poesía del norteamericano al incluir las "versiones" de sus poemas junto a los propios. Además, circularon dos traducciones de Williams que armaron a su modo una pequeña antología del autor más conocido del Objetivismo norteamericano, la de José Coronel Urtecho y Ernesto Cardenal publicada en la editorial española Visor y la de Santiago Perednik para la colección "Los grandes poetas" del CEAL. Paradójicamente, en el *Diario de Poesía* no hay centralidad alguna del objetivismo norteamericano. No hay dossier William Carlos Williams; no hay ningún poema de George Oppen, Louis Zukofsky, Charles Reznikoff, o Carl Rakosi. Para cualquiera que conozca las políticas amplias de traducción del *Diario de Poesía*, este detalle no puede ser azaroso.<sup>[7]</sup>

Pero el Objetivismo, en tanto movimiento de poetas norteamericanos reunidos alrededor de 1932, surge como "derivación del imagismo, escuela que los Objetivistas consideraban insuficientemente específica"; el Objetivismo continúa diciendo Williams "se aplicó a cualquier tipo de imagen que se pudiera concebir".<sup>[8]</sup> Se trataba, tal como lo plantea Rakosi, de evitar "un estado de emoción poética" (p. 47), aquél que el simbolismo intentaba reproducir. El Imagismo, fundado en 1912 por Pound, Richard Aldington e Hilda Doolittle plantea dos premisas que serán las que ajusta el Objetivismo:

- 1- Tratar la "cosa" directamente, ya fuese subjetiva u objetiva; y
- 2- Prescindir de toda palabra que no contribuyera a la presentación. (Pound: 1970, p. 7).

¿Si el *Diario de poesía* no está leyendo la poesía norteamericana objetivista, qué está leyendo, sería la pregunta inicial? Retomar los primeros números de la revista permite responder en parte este interrogante. En principio desde los dossier, pero no sólo desde el lugar de relevancia de este espacio. En el número 3 (verano de 1986) aparece el dossier Ezra Pound, un nombre que comenzaba a sonar nuevamente en los 80 en Argentina, pero que había desaparecido de las bibliotecas de los lectores. Lo que se desarrolla en el dossier es una caracterización general de la escritura de Pound, legible en el artículo de Jorge Fondebriber, "Pound y nosotros", que destaca la elección poundiana de la imagen por sobre la metáfora, su inclusión del habla cotidiana al texto poético, la idea de género como sistema al que pueden ingresar todos los materiales y el uso de "máscaras" del sujeto como mediadoras de la emoción. En el artículo de Mario Faustino, por otra parte, se lee el siguiente mandato, que cita literalmente un verso de Williams, de su poema "A Sort Of a Song" de 1944, pero sin identificarlo: "Hacer ver antes de

intentar hacer pensar: Antes de las ideas vienen las cosas. Vemos, sentimos, antes de racionalizar”<sup>[9]</sup> Los elementos enunciados por Fondebrider y la idea central de Faustino serán prácticamente leit-motiv del *Diario*; recorren como tales, tanto las columnas de autor, como la zona de las reseñas (son un modo de leer, un lugar desde el cual leer a Edgardo Russo, a Girri o al mismo Prieto); recorren algunas de las entrevistas (la de Joaquín Giannuzzi o, tiempo después, la de Leonidas Lamborghini) y están presupuestas en casi todos los poemas de los integrantes del *Diario*.

En este número 3 –además del dossier Ezra Pound y un reportaje a Juan José Saer– aparecen, justamente, un poema de Prieto y uno de Aulicino que nos permiten revisar cuál es el linaje (tal vez no meditado, con seguridad no dogmático) de los neobjetivistas del *Diario de Poesía*.

“Desde la ventana” de Martín Prieto es un poema que podría leerse como pastiche o versión de “La carretilla roja” de Williams.<sup>[10]</sup>

Dice así:

El mundo es una estación de trenes  
casi invisible por la lluvia.  
Hay, entre las vías, un resto:  
una naranja brillante  
apoyada contra el riel.  
El hombre tiende la mesa  
(blanco el mantel, bordado)  
y cree cambiar en algo las cosas. (p. 10)<sup>[11]</sup>

Los elementos compositivos, como los de muchos poemas de Prieto que articulan la imagen a partir del color, envían al poema de Williams como un eco resistente de su poema más conocido. Algo que brilla (en el poema de Williams, una carretilla roja mojada por la lluvia), el contraste entre lo rojo (lo naranja en el poema de Prieto) y lo blanco (un mantel ahora, una gallina en el poema de Williams). Sin embargo, el poema de Prieto agrega algo que no estaba en “La carretilla roja”, algo que no tiene que ver con la mirada objetiva estricta y que se resume como un dejo de subjetividad en el último verso “y cree cambiar en algo las cosas”. Un exceso, podríamos decir exageradamente, que despierta como diálogo crítico con la idea de lente que capta las cosas fotográficamente y se asocia más a la idea del Imagismo de “tratar la cosa directamente, ya fuese subjetiva u objetiva”. Porque, como dice Montealeone, “la mirada se establece en ese espacio de inadecuación entre el discurso y lo visible, entre el sentido de lo visto y su propio desborde, o para decirlo con una noción cinematográfica, la mirada también obra en el ‘fuera de campo’ de la percepción” (p. 32). En el poema de Prieto, lo que se ve se presenta en términos objetivos, pero el “fuera de campo” aparece con la imposibilidad del sujeto de no intervenir sobre aquello que se ve.

El poema de Aulicino, que está estratégicamente dispuesto en paralelo al de Prieto se titula “Una ventana” y de algún modo, por la disposición, pero sobre todo por la cercanía de los nombres, continúa la propuesta de Prieto. Cito las dos últimas estrofas:

La redención no está en el balcón de enfrente:  
el helecho verde, las flores rojas;  
la eternidad no es el sol sobre las sábanas tendidas.  
Todo está envuelto en la burbuja del tiempo destructor.

La vaga asonancia entre la necesidad del observador  
y el golpe de los tallos, la luz sobre los viejos revoques  
y el viento puro en el aire iluminado, crea la metáfora.  
La metáfora de la eternidad –y la eternidad–  
se terminan cuando los ojos quieren ver las cosas.

Y se resisten a ver al observador. (p. 11)<sup>[12]</sup>

La última estrofa de este poema de Aulicino cita, sin lugar a dudas, el poema “Correspondencias” de Baudelaire y más que nada su primera estrofa, la más conocida:

La naturaleza es un templo de pilares vivos que a veces dejan salir confusas palabras; el hombre la recorre entre bosques de símbolos que lo miran con ojos familiares.<sup>[13]</sup>

Aquí se repite la postura crítica, pero ahora sobre el otro polo de la relación sujeto-objeto: las cosas no ven al que las mira, las cosas no tienen nada que decir; la metáfora surge como “vaga asonancia”, pero no entre los sonidos, los olores y los colores, tal como lo predica Baudelaire, sino entre algunos movimientos de la naturaleza, algunas de sus marcas sobre las cosas y la necesidad del poeta. Se trata de una puesta alrededor del texto simbolista, de una versión deceptiva que parte de una nueva mirada sobre los objetos. Como desplazamiento sobre este mismo eje puede leerse el poema de Daniel García Helder, “Sobre la corrupción”, que aparece en el número 4 de la revista (marzo 1987):

.....Puede que cada forma sea un gesto,  
una cifra, y que en las piedras se oiga  
perdurabilidad, fugacidad en los insectos  
y la rosa; incluso cada uno de nosotros  
podrá pensarse sacerdote de estos y  
otros símbolos, cada uno capaz de convertir  
lo concreto en abstracción, lo invisible  
en cosa, movimientos. Pero de rebatir  
o dar crédito a tales razones, sé  
que ahora, al menos, no me conviene  
interpretar mensajes en nada, ni descifrar  
lo que en las rachas del aire viene  
y no perdura (la imagen nítida, pestilente,  
de los sábalos exangües sobre los  
mostradores de venta, en la costa). (p. 12)<sup>[14]</sup>

En una entrevista que Osvaldo Aguirre le hace para [www.bazaramericano.com](http://www.bazaramericano.com), García Helder dice que este poema se escribe como una especie de intrusión de “una voz extemporánea en el ‘Coloquio de los centauros’” de Rubén Darío. Los versos a los que refiere, muy conocidos también (y con una relación evidente con “Correspondencias” de Baudelaire) son parte de las sentencias de Quirón: “Las cosas tienen un ser vital: las cosas tienen raros aspectos, miradas misteriosas; toda forma es un gesto, una cifra, un enigma”. García Helder decide responder por su propia poética, apelando a un latinoamericano y no a la literatura europea (y esta es de hecho una posición de Helder en el *Diario*). Lo que dice el poema “Sobre la corrupción” es similar a lo que se leía en “La ventana” de Aulicino aunque el tono elegido, la estrategia argumental, sea distinto, menos asertivo. No hay enigma en las cosas, no hay metáfora en las cosas; es el poeta, en todo caso, el que por necesidad o por decisión lee uno u otra. El movimiento de estos textos es lo que interesa porque se trata de plantear, como en un campo de pruebas, la relación del sujeto con lo visto, con los objetos (o la naturaleza). Son, en todos los casos, variaciones sobre motivos –e ideologías– ya codificados que funcionan como modos de definición de una poética; son, entonces, variaciones programáticas a partir de ciertos repertorios previos.<sup>[15]</sup>

Estos son algunos de los hitos de la construcción de una poética neobjetivista en el *Diario de Poesía* que tal vez podrían pensarse como un gesto arqueológico. No volver al Objetivismo norteamericano; es más, negarlo, hacerlo desaparecer (que no exista en la inmensa antología de la poesía moderna y contemporánea que arma la revista desde su primer número). Volver, sí, a los antecedentes de esta postura, al Imagismo de Pound e incluso al Simbolismo, al menos a su texto inicial, “Correspondencias”, o a la praxis modernista que se tejió alrededor del mismo. Volver hacia atrás, tal vez al lugar en el que comenzaron los Objetivistas norteamericanos en la década del 30 y trabajar en contra de la propiedad privada; extender la definición, tornarla más lábil y hacer de la escritura una práctica que retoma algunas resoluciones previas, más que versiones programáticas.<sup>[16]</sup>

## 2. La mirada sobre las cosas

El pintor está duchándose, de pie, en una bañera antigua. Piensa que puede resbalarse y mira, entonces, hacia la jabonera blanca, ahuecada entre los azulejos blancos, que tiene una agarradera blanca, enlozada, que muy bien puede servir para estos casos de emergencia. Enganchados en la agarradera ve una gran esponja de color verde-azulado-claro y un largo cepillo amarillo, de esos para fregar la espalda, junto a un jabón lila claro que hace un rato había dejado en ese lugar.

Juan Pablo Renzi

Renzi – el director de arte del *Diario de Poesía*–<sup>[17]</sup> tenía además una columna de autor, “Pintada”, en la que reflexionaba sobre los

procesos creativos; en este caso se trata del inicio del cuadro (o del texto, podríamos pensar) como experiencia peculiar de percepción. Lo que ve el pintor son colores, no sólo objetos. Ve y describe algo que parece compuesto a partir de esta cualidad. El relato del sujeto duchándose es circunstancial. Aquí de lo que se trata es de la transformación de la circunstancia en forma y esto es lo que importa para pensar los poemas neobjetivistas de los 80 y 90.<sup>[18]</sup> El poeta escribe lo que ve –incluso la metáfora del pintor aparece en algunos textos, con un correlato en un grupo importante de poemas, en cuyo título se encuentra la palabra cuadro o fotografía– y aquello que ve son formas, superficies, volúmenes, color: “Sentado como un bonzo/sobre mis talones,/una barcaza verde y otra blanca/se alejan en sentidos contrarios”, son los versos iniciales de “Barranca del este” de Daniel García Helder (1990: 33). Luego sobrevendrá un desarrollo de esta imagen inicial: “Sólo que extendiendo un mantel/en la hierba salpicada de tréboles/el bonzo no vería, como yo,/conexión entre los instantes,/decididamente no mezclaría/una cosas con otras en el espacio/sino en la mente despejada.” Se ve lo que está afuera, aquello que podría denominarse “lo real” o que los poemas suelen llamar así. El mirar no es sólo contemplación, por eso el que ve está sentado como un monje budista, pero no tiene su “mente despejada”, no está separado del afuera. Pero, además, esto que está afuera aparece presentado como forma. Dos barcazas en sentido contrario y un eje central, el del sujeto apoyado sobre sus talones, que luego cubre el espacio intermedio entre las dos naves con un mantel. La disposición parece, incluso, geométrica. Se trataría, en los términos de Monteleone de una transposición figurativa de la mirada sobre los objetos, en tanto “los objetos representados en el poema” y el “espacio imaginario de su emergencia” poseen “la estructura de un topos, por medio del cual se define al mismo tiempo la mirada que los representa y compone” (p. 35).<sup>[19]</sup> Sin embargo, y sin desechar la poética de Joaquín Giannuzzi recuperada por Monteleone en uno de sus versos, “Poesía/es lo que se está viendo”,<sup>[20]</sup> importa en este recorrido que estamos haciendo la cualidad compositiva de la imagen, el hecho evidente de que cuando se mira, se compone –en términos estéticos podría decirse-la relación entre los objetos.

Porque, el componente descriptivo es un hecho en estos poemas, pero no es expansivo; la descripción no permite la deriva sino que ajusta, sitúa el objeto, lo exterior. El ajuste, además, tiene que ver con un modo de percibir que es, de hecho, un ejercicio de captación de las formas, de lo constructivo y muchas veces hace uso de un mismo procedimiento, de un modo de presentación característico que se repite de un autor a otro y de un poema a otro. Y aquí es donde queremos detenernos ahora.

Flores sobre un fondo oscuro, una lámina en la que se recorta la naturaleza a partir de sus colores, cierta combinación tonal contrastiva: “racimos de flores azul-violáceas/bajo una lluvia ligera caen al barro”, se lee en “El parque desde la ventana” de García Helder (1990: p. 25) y en *40 wait* de Oscar Taborda, la ciénaga se presenta como “aguas servidas con destellos de oro/por la grasa, por algún desecho químico./y había juncos de un verdor tan irreal/y prendidos a los tallos unos huevitos rosa.” (p. 21). La naturaleza o los objetos. Una mesa, los elementos arriba de una mesa; algo que destella en medio de un conjunto homogéneo: “De las verdes brevas que adornan el centro de la mesa/dentro de un plato de loza blanco/la mujer, entre sus manos, toma una.”, dice el poema “Verde y blanco” de Prieto y en “Cuadro de mujer” del mismo libro se lee, “Cose la mujer;/clava, sobre la sábana blanca/una aguja de plata que saca después,/tensando.” (Prieto, 1988: p. 39 y 23). Naturaleza y objetos, decíamos, son materiales que se someten a un modo de mirar, muy extendido en la poesía de la época. Se trata de un elemento constructivo que se repite en los poemas de Martín Prieto, Daniel García Helder, Jorge Aulicino y Fabián Casas, entre otros. Y aquí, nuevamente, podríamos pensar en las tradiciones procesadas, en la relación con el Objetivismo norteamericano, con el Imagismo y, sobre todo, en el gesto selectivo sobre la tradición (Williams: p.137 y ss), situándonos, justamente en el modo de concebir la imagen.

El envío a los poemas fotográficos de William Carlos Williams pareciera una obviedad y efectivamente funciona como base de muchos poemas, pero el ejercicio de puesta en crisis al que se somete de manera permanente no proviene de este costado de la producción williamsiana. Por otra parte, habría que recordar que esta forma de la “notación” –“algunos colores y formas que han golpeado sus ojos”, como dice Renzi en otro segmento del texto citado en el epígrafe-, también estaba planteada por Ezra Pound. Vale la pena recuperar uno de sus relatos de escritura reproducido en el dossier del *Diario de Poesía*:

Durante un tiempo bastante superior a un año he intentado escribir un poema acerca de una cosa muy bella que me sucedió en el metro de París. Salí de un tren en Concorde, según creo, y entre el ruido vi un rostro bello, y luego, al darme vuelta, otro y otro y, por último, una hermosa cara de niño. Durante todo aquel día intenté hallar las palabras para expresar lo que sentí. (...) Sólo alcanzaba a ver manchas de color. (...) Por fin, repentinamente la otra noche, pensando cómo podía contar lo que me sucedió, advertí que en Japón, donde una obra de arte no se aprecia por su extensión y donde dieciséis sílabas son suficientes para un poema si se ordenan y puntúan con propiedad, se podría hacer un poemita que se traduciría más o menos así: “La aparición de aquellos rostros en la multitud/pétalos de una rama oscura y húmeda” (17-18)

La importancia del color como lugar desde el que se gesta la imagen y la resolución ideogramática de la visión, hablan de un espacio intermedio, una secuencia en la que el poema va tomando forma, logra decir (transmitir) y no sólo fijar un instante, que es una de las pretensiones de la “poesía fotográfica” de William Carlos Williams según Perednik. El gesto compositivo de este tipo de poema es evidente, pero no importa en Williams dar cuenta del proceso que supone la experiencia de la percepción. Como si la escritura anulara definitivamente esa zona de pasaje. Pound, apela como resolución de este relato no sólo a la forma del haiku, sino también al signo ideogramático chino, el que en sus orígenes designaba a partir de la sumatoria de diseños de elementos diversos. Pound, cuando retoma las notas del sinólogo Fenollosa, da algunos ejemplos, el del signo perteneciente al color rojo, que juntaba los que correspondían a “rosa”, “hierro oxidado”, “cereza” y “flamenco”, o el de “brillantes”, que arma la constelación con el signo del “sol” + los correspondientes a “cuchillo, boca y fuego” (Fenollosa/Pound: p. 65). El uso que hace Pound en el haiku es de carácter fuertemente visual, como lo es el ideograma y también la imagen williamsiana de los poemas fotográficos o cinematográficos. No es, sin embargo, la fijación de aquello que se ve en el exterior, sino un correlato a partir de otros objetos conocidos (rostro=pétalo; multitud= rama, oscuridad y humedad). En la poesía neobjetivista este tipo de condensación –principio esencial de Imagismo- está presente, aunque sea sólo un segmento del poema, como los versos iniciales de “Verano” de Martín Prieto: “la tensión del final de la tarde/en la hoja de un álamo”, o en su “Otoño”, poema de la misma serie: “Sobre el agua azulada del río/tres hojas suspendidas: amarilla, verde y roja./Y tras la brazada del último bañista/se forma un minúsculo arco iris.” (Prieto: “Las estaciones”, 1995: p. 16); también puede pensarse este tipo de construcción de una imagen, de un signo a partir de otro u otros en “Poema social” de Fabián Casas: “los obreros de la fábrica, en su hora de descanso,/formaron una hilera de cascos amarillos/en la vereda de enfrente./Si no fuera por el rubio, que se rasca la cabeza,/parecerían una fila de lápices/del mismo color” (Casas, 1996: p. 16).<sup>[21]</sup> Entre el segundo término del haiku de Pound o el de estos poemas de Prieto y Casas y la visión a la que aluden (un modo de percibir el verano o el otoño; la mirada de una escena) puede leerse un proceso, una traslación que funciona en la línea del lenguaje figurado aunque no apele, por supuesto, a la metáfora clásica sino a la imagen. Esta, decíamos, se da como control del sistema descriptivo; la sensación puede habilitar una deriva narrativa (narrar la percepción, diría Aulicino) pero nunca una proliferación descriptiva. En este gesto de condensación hay algo de la “Notación del Presente” propia del haiku, secciones de los poemas que se transforman en un “acto mínimo de enunciación” en el que aparece “un gramo de referente” (Barthes: p. 59 y 81). El verano en la hoja del álamo o la reducción del poema social en el texto de Casas, del que queda sólo una figura, la del obrero, abordada desde un detalle que habilitaría la analogía, de todos modos frustrada. Dado el título, la evocación de los poemas de Evaristo Carriego, Elias Castelnuovo e incluso el primer Gelman, es inmediata. La enunciación mínima entonces funciona como lectura crítica del relato de la pobreza, tal como se da en la tradición de la poesía argentina.<sup>[22]</sup> No estamos diciendo, por supuesto, que Casas y Prieto escriban haikus, sino que hacen uso de un modo de constitución de la imagen que proviene –vía Ezra Pound- de esta tradición. Un uso que, además, descontextualiza el material retomado.

Pero hay algo más sobre la presencia de Pound en la poesía neobjetivista. En una de sus columnas de autor, “Hablarán” (p. 2), Martín Prieto remeda el texto poundiano citado. Para sintetizar, reconstruye los hechos: el encuentro con una mujer en su casa, en la que tomaron café, hablaron, se besaron y luego la partida de esta mujer deseada. Su desayuno del día siguiente, en el que toma una taza usada y siente el sabor de la saliva de esa mujer. Lo que sigue es el proceso de escritura del poema, que se llamará finalmente “El resto” –en el que participa un amigo que le habla de los ensayos de Pound- y las versiones del mismo, en efecto, tendrán que ver con el mandato poundiano, “No emplees una sola palabra superflua, ni un solo adjetivo que no sea revelador” (Pound, 1970: p. 9); despojar, entonces, el poema de adherencias inútiles, hasta en lo gramatical; en fin, condensar, pero desde otro punto de vista.

Este despliegue del proceso y las versiones está, en realidad, interiorizado en la poesía argentina neobjetivista, como puesta en crisis del momento de la percepción, como pregunta sobre lo que los objetos tienen para decir o sobre cómo decir los objetos. Más allá de la función testimonial o de registro que se plantea en esta poética –y que Edgardo Dobry destaca como elemento definitorio de la misma- creemos que es evidente, en esta puesta de la percepción en el poema, que “Ver es siempre una operación de sujeto” (Didi-Huberman: p. 47). Porque en todo caso es el sujeto el que no encuentra aquello que busca en los objetos o no puede ingresar a ese mundo que pareciera ajeno, tal como se vio en el poema “Desde la ventana” de Prieto, “La ventana” de Aulicino o “Sobre la corrupción” de Daniel García Helder. Estas resoluciones de la relación sujeto-objeto, pensadas en relación al Objetivismo norteamericano más clásico, o mejor dicho a la producción de William Carlos Williams que estaba más difundida en el país (aunque no fuese incluida en el *Diario de Poesía*), suponen un gesto regresivo, una vuelta a los inicios y entonces, una deconstrucción de la certeza propia de una estética. Es imposible, en este caso, un momento de verdad de lo visto, tal como se plantea en “De la percepción”, de Martín Prieto:

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: p. 39)

Lo que se ve no es idéntico a lo que está afuera; el ojo no es un instrumento objetivo sino subjetivo. Desde este y otros poemas se fija algo fundamental en estos poetas, *la relatividad de la percepción*, aunque la poesía, el poema, parta de esta instancia. La objetividad, tal

como la plantea William Carlos Williams no está asociada a la verdad, sin embargo la idea del poema fotográfico es, como dice Perednik, dar testimonio de un instante, fijar un instante (pág. 3) y no poner en crisis lo visto, lo compuesto en el poema. Aquí hay que volver al estatuto de la mirada en el neobjetivismo argentino,<sup>[23]</sup> porque si bien la emotividad está controlada, es claro en los textos que lo componen que el "acto de ver no es el acto de una máquina de percibir lo real en tanto que compuesto por evidencias tautológicas. El acto de dar a ver no es el acto de dar evidencias visibles a unos pares de ojos que se apoderan unilateralmente del 'don visual' para satisfacerse unilateralmente con él." (Didi-Huberman: p. 47 ). De hecho, en el poema de Prieto, el ojo pasa a ser "un instrumento del deseo", y entonces no hay objetividad posible. Y esto puede leerse en la relación entre el modo de usar la tradición de la imagen, algunas de sus resoluciones, y la intervención del sujeto (que también es un modo de leer la tradición). En todo caso, podría pensarse que si "dar a ver es siempre inquietar el ver" (Didi-Huberman: p. 47) los poetas neobjetivistas de los 80 y 90 inquietan, ponen en crisis, las certezas de otras poéticas anteriores centradas en las cosas.

Así, Casas, García Helder, Prieto toman formas de constitución de la imagen que están en la poesía de Williams (casi como un clisé, como se vio al principio) y en la poesía de Ezra Pound; sin embargo, estas poéticas ya procesadas en el país por Alberto Girri o por Joaquín Giannuzzi no funcionan como estéticas incuestionables, ni como bloques unitarios de sentido. El objetivismo que se gesta en el *Diario de Poesía* podría pensarse como un ejercicio inaugural; está en sus textos aquello que permite relacionarlos con otras tradiciones: algunos modos de constitución de la imagen, la repetición de ciertos marcos de la mirada, como la ventana, o la recuperación de lo visto (siempre en términos de desajuste) en el gesto de volver a ver lo ya fijado como imagen en una fotografía; pero, además, lo que puede leerse en sus poemas es un ejercicio de reflexión constante sobre la relación entre sujeto y objeto e incluso, repetimos, un cuestionamiento de los clivajes que este vínculo supuso en otras poéticas –como el simbolismo o el Objetivismo norteamericano. El relato de esta percepción no tiene una sola variante; bastaría leer dos poemas que escenifican el despertar del sujeto para constatar la puesta a prueba permanente de lo que aparece como certeza.

En "Interior", de Daniel García Helder, el que abre los ojos reconoce todos sus objetos íntimos, constata su presencia como un más allá de su cuerpo, "de mis pies": libros, papeles, discos, "el escritorio/conteniendo en desorden hojas escritas a máquina/hojas en blanco, lápices, libros de consulta,/todo tal cual quedó después de un día improductivo." Para el que despierta, las cosas, "durante la noche estuvieron ahí, en su sitio,/impávidas como lares temiendo o bien ansiando/el momento de mi despertar." (1990: p. 16) Las cosas como pequeños dioses hogareños, e incluso, podría pensarse, como el hogar, el lugar propio. En este caso, la subjetividad está depositada en los objetos, que entonces temen o ansían. Una versión diversa de este mismo motivo aparece en el poema "A mitad de la noche" de Fabián Casas:

Me levanto a mitad de la noche con mucha sed.  
Mi viejo duerme, mis hermanos duermen.  
Estoy desnudo en el medio del patio  
y tengo la sensación de que las cosas no me reconocen.  
Parece que detrás de mí nada hubiese concluido.  
Pero estoy otra vez en el lugar donde nací.  
El viaje del salmón en una época dura.  
Pienso esto y abro la heladera:  
un poco de luz desde las cosas  
que se mantienen frías. (1996: p. 17)

En ambos casos hay una subjetividad depositada en los objetos, aunque en este último poema las cosas –también familiares– permanecen, pero dislocando la identidad del sujeto. La escena del despertar puede leerse como la imagen del proceso de constitución de una poética. El objetivismo argentino de los 80 pareciera abrir por primera vez los ojos y buscar sus propias respuestas.

## Referencias

- Aguirre, Osvaldo (entrevista a Daniel García Helder), "Episodios de una formación", en [www.bazaramericano.com](http://www.bazaramericano.com), sección "Reportajes".
- AULICINO, Jorge Ricardo. **Paisaje con autor**, Buenos Aires, Ediciones Último Reino, 1988.
- \_\_\_\_\_. **Hombres en un restaurante**, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1994.
- \_\_\_\_\_. "Lo que ocurre `de veras`". **Diario de Poesía**, n. 20, primavera de 1991.
- BATTILANA, Carlos. "Diario de poesía: el gesto de la masividad", en Celina Manzoni (edición y prólogo). **Violencia y silencio**. Literatura latinoamericana contemporánea, Buenos Aires, Corregidor, 2005; pp. 145-164.
- BLAU DUPLESSIS, Rachel. "Introduction", en Oppen, George, **The selected letters**, Duke UP, Durham, 1990.
- CARDENAL, Ernesto y Coronel Uirtecho, José (selección y traducción), Williams Carlos Williams, **Poemas**, Madrid, Visor, 1985.
- DALMARONI, Miguel. **La palabra justa**. Literatura, crítica y memoria en la Argentina (1960-2002), Santiago de Chile, Melusina/Ril editores, 2004.
- CASAS, Fabián. **El salmón**, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Lo que vemos, lo que nos mira**, Buenos Aires, Manantial, 1997 [1992]. Traducción de Horacio Pons.
- Dobry, Edgardo. "Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, Nro. 588, junio 1999; pp. 45-57. Una versión del mismo está incluida en [www.bazaramericano.com](http://www.bazaramericano.com), en la sección "Bazar".
- Freidemberg, Daniel. "Dos lecturas sobre Edgardo Russo", en *Diario de Poesía*, Nro.10, primavera 1988.
- García Helder, Daniel y Prieto, Martín. "Boceto N° 2 para un...de la poesía aregentina actual", Buenos Aires, *Punto de vista*, Nro. 60, abril de 1998. Reproducido en Jorge Fondebrider (recopilación). *Tres décadas de poesía argentina 1976-2006*, Buenos Aires, Libros del Rojas; pp. 101-115.
- García Helder, Daniel. "El neobarroco en la Argentina", en *Diario de Poesía*, Nro. 4, otoño 1987.
- García Helder, Daniel. *El faro de Guereño* (1983-1988), Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1990.
- Girri, Alberto. *Homenaje a William Carlos Williams*, Buenos Aires, Sudamericana, 1981.
- Iriarte, Fabián; Aldana, Fabiola y Mallo, Alfonso. "Tres hipótesis de lectura sobre el *Diario de Poesía*", en Ana Porrúa (compilación). *La escritura y los críticos*, Mar del Plata, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2001; pp.53-63.
- Lamborghini, Leonidas. "Reportaje: El Solicitante Descolocado", Buenos Aires, *La Danza de ratón*, Nro. 8, agosto de 1987; pp. 4-8.
- Lamborghini, Osvaldo. "El lugar del artista. Entrevista a O. L.", Buenos Aires, *Lecturas críticas*, Nro. 1, diciembre de 1980.
- Monteleone, Jorge. "Mirada e imaginario poético", en AAVV. *La poética de la mirada*, Madrid, Visor, 2004; pp. 29-43.
- Perednik, Santiago (selección y prólogo), Williams Carlos Williams, *La música del desierto y otros poemas*, Buenos Aires, Centro editor de América Latina, Colección "Los grandes poetas", Nro. 34, junio de 1988.
- Porrúa, Ana. "Una polémica a media voz: objetivistas y neobarrocos en el *Diario de Poesía*", *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Facultad de Humanidades y Artes, Univ. Nac. De Rosario, Nro. 11, diciembre de 2003; pp. 59-69. Este artículo fue reproducido también en revista *outra travessia*, Curso de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil, Nro. 3, segundo semestre de 2004; pp. 39-46.
- Porrúa, Ana. "Subjetividad y mirada en la poesía argentina reciente", en *Cuadernos del Sur*, Nro. 34, 2004. Letras, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, pp. 15-38.
- Porrúa, Ana. "La novedad en las revistas de poesía: relatos de una tensión especular", en *Orbis tertius*, Revista de Teoría y Crítica Literaria, Nro. 11, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 2005; pp. 57-72.
- Pound, Ezra. *El arte de la poesía*, México, Joaquín Mortiz, 1970 [1954].
- Pound, Ezra. *El A B C de la lectura*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1977. Traducción de Patricio Canto.
- Pound, Ezra y Fenollosa, Ernest. *El carácter de la escritura china como medio poético*, Madrid, Visor, 1977 [1936]. Traducción de Mariano Antolin Rato.
- Prieto, Martín. "Giannuzzi, Cantón, Girri y los otros", en Dossier Joaquín Giannuzzi, *Diario de Poesía*, Nro. 30, invierno 1994.
- Prieto, Martín. "Hablarán", *Diario de Poesía*, Nro. 20, primavera 1991.
- Prieto, Martín. *Verde y blanco*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1988.
- Prieto, Martín. *La música antes*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1995.
- Rakosi, Carl. "The 'Objectivist' Poets. Four Interviews", en *Contemporary Literature X*, 1969.
- Prieto, Martín. "Capítulo 15", *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus, 2006; pp. 429-455.
- Samoilovich, Daniel. "Barroco y neo-barroco", en Dossier El estado de las cosas, *Diario de poesía* Nro. 14, verano 1990.
- Taborda, Oscar. *40 watt*, Rosario, Beatriz Viterbo editora, 1993.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*, Barcelona, Ediciones Península, 1980 [1977]. Traducción de Pablo Di Maso.

Recibido em 25/08/07. Aprovado em16/10/07.

**Title:** A Poetics of the Objective Gaze

**Author:** Ana Porrúa

**Abstract:** The Objectivist poetic of the Argentinean decades of the 80's and 90's are referred in this article as it was conceived by

the magazine *Diario de Poesía*. Through essays, summaries and poems, we review the external background, the poetry of William Carlos Williams, the Imagism of Ezra Pound and the ways of reading and re writing this poetics in a retrospective gesture so much as in a way of questioning some of these assumptions.

**Keywords:** Argentinean poetry; Objectivism; American poetry; gaze; image.

**Titre:** Poétiques du regard objectif

**Auteur:** Ana Porrúa

**Résumé:** Cet article aborde la poétique « objectiviste » des années 80 et 90 en Argentine, tel comme on peut trouver dans le magazine *Diario de Poesía*. Il revisite, à partir d'essais, compte rendus et poèmes, des antécédents externes, de la poésie de William Carlos Williams, l'Imagisme d'Ezra Pound, les moyens de lire et écrire ces poétiques comme un geste rétrospectif et problématisation de quelques de ses présupposés.

**Mots-clés:** poétique Argentin; Objectivism; poétique Américain; regard; image

**Título:** Poéticas do olhar objetivo

**Autor:** Ana Porrúa

**Resumo:** Este artigo aborda a poética "objetivista" dos anos 80 e 90 na Argentina, tal como se dá na revista *Diario de Poesía*. Revisa, a partir de ensaios, resenhas e poemas, os antecedentes externos, a poesia de William Carlos Williams, o Imaginismo de Ezra Pound, os modos de ler e reescrever estas poéticas como gesto retrospectivo e problematização de alguns de seus pressupostos.

**Palavras-chave:** poesia argentina; Objetivismo; poesia estadounidense; olhar; imagem.

[1] El número 1 de *Diario de poesía* es del invierno de 1986 y su periodicidad es, hasta la actualidad, trimestral. La dirección estuvo siempre a cargo de Daniel Samoilovich. En el número 4 (otoño 1987) se distingue por primera vez entre Consejo de redacción (integrado hasta ese momento por Diana Bellessi, Jorge Fondebriker, Daniel Freidemberg, Martín Prieto, Daniel García Helder y Elvio E. Gandolfo) y Secretario de Redacción, que será Jorge Fondebriker. Desde el año 1988 hasta 1994, Jorge Ricardo Aulicino formará parte del Consejo de redacción del *Diario* (Nro. 10 a 29). Desde el número 19 (invierno de 1991) hasta el 24 (primavera de 1992) compartirán la secretaría de redacción Daniel García Helder y Jorge Fondebriker, que se va de la revista en el número 24 (primavera de 1992). Daniel García Helder fue Secretario de redacción hasta el año 2002, ya que él y Martín Prieto dejan de pertenecer al *Diario* después de publicado el número 60. Hasta aquí lo que denominamos primera época del *Diario de Poesía*. En el número 63 (marzo de 2003) se arma nuevamente un Consejo de redacción compuesto por Florencia Abbate, Jaime Arrambide, Susana Cella, Walter Cassara, Pablo Gianera, Guillermo Piro y Samuel Zaidman. Y en el número siguiente (abril-mayo-junio 2003) Pablo Gianera ya será Secretario de redacción. En el número 66 (diciembre de 2003), ingresa al Consejo de redacción Beatriz Vignoli. Actualmente hay un Consejo de dirección compuesto por Osvaldo Aguirre, Edgardo Dobry, Gianera, Ricardo Ibarlucia, Mirta Rosenberg, Samoilovich, Matias Serra Bradford y Eduardo Stupia. El director de arte de la revista fue, hasta el número 22 (otoño de 1992) Juan Pablo Renzi. A partir del número siguiente, este lugar lo ocupa Eduardo Stupia.

[2] La construcción del objetivismo en el *Diario de Poesía* como lectura de la poesía argentina fue abordada por nosotros en "La *novedad* en las revistas de poesía: relatos de una tensión especular".

[3] Dobry caracteriza el neobarroco como un movimiento latinoamericano inmediatamente anterior al objetivismo argentino que nuclea, entre otros, a Eduardo Milán (Uruguay), Severo Sarduy (Cuba), Néstor Perlongher (Argentina), José Kozar (Cuba). En sus textos, escritos bajo la concepción del lenguaje abierta por Mallarmé, puede leerse "una festiva melancolía" "que encuentra en la palabra más materia o espejismo que sentido, más juego que significado".

[4] Este debate fue abordado en nuestro artículo "Una polémica a *media voz*: objetivistas y neobarrocos en el *Diario de Poesía*".

[5] Ver Ezra Pound. *El A B C de la lectura*; p. 23.

[6] Me refiero a la poética hegemónica de los años 60 y 70 en la Argentina, aquella que puede estar representada en los primeros libros de Juan Gelman, los últimos de Francisco Urondo, o en la producción de Roberto Santoro y Alberto Szpunberg por sólo mencionar algunos. Esta poesía se asentaba en una idea de intervención política muy fuerte, e incluso de transformación de la realidad a partir de la escritura. En términos retóricos, apela al resto de los discursos sociales, abre las fronteras del género y persigue —muchas veces— una naturalización de la lengua poética.

[7] Sobre estas ver Fabián Iriarte, Fabiola Aldana y Alfonso Mallo.

[8] OBJETIVISMO. Término utilizado para describir un modo de escritura, particularmente de la escritura en verso. Reconoce en el poema un objeto a ser considerado como tal. El Objetivismo entiende el poema con un ojo especialmente atento a su aspecto estructural: cómo ha sido construido. El término tuvo su origen en 1931 cuando un pequeño grupo de poetas, mediante su auto-denominación "Los Objetivistas", comenzó a presentar su trabajo: George Oppen, Louis Zukofsky, Charles Reznikoff, Lorine Niedecker y William Carlos Williams. Publicaron varios libros en forma individual; en conjunto, *An Objectivists Anthology* en 1932. El movimiento nunca gozó de amplia aceptación y fue pronto abandonado. Surgió como derivación del imagismo, escuela que los Objetivistas consideraban insuficientemente específica, y se aplicó a cualquier tipo de imagen que se pudiera concebir. El Objetivismo se restringió a un tipo de imagen más particularizada en su foco y más extensa en su significado potencial. La mente —ya no el ojo por sí mismo— hizo su entrada en escena. Ver William Carlos Williams citado por Preminger, Alex (ed.), *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, enlarged edition, Princeton University Press, New Jersey, 1974. Traducción de Sergio Raimondi.

[9] William Carlos Williams, "A Sort Of A Song", *The Wedge*.

"Let the snake wait under/his weed/and the writing/be of words, slow and quick, sharp/  
to strike, quiet to wait,/sleepless./—through metaphor to reconcile/the people and the stones./Compose. (No ideas/but in things) Invent!/  
Saxifrage is my flower that splits/the rocks." La traducción propuesta por Santiago Perednik es la siguiente: "Que la serpiente espere bajo/la maleza/ya el escrito/sea de palabras, lento y veloz, filoso/al atacar, silencioso al esperar,/insomne./-a través de la metáfora para reconciliar/a la gente con las piedras./Compone (Que no haya ideas/sino en las cosas) ¡Invental/Saxifraga es mi flor que/agrieta las rocas" (W.C.W., "Una especie de canción"; p. 21)

[10] William Carlos Williams, "The red wheelbarrow": so much depends/upon//a red wheel/barrow//glazed with rain/water//reside te white/chickens". Reproduzco la traducción al castellano de Ernesto Cardenal y José Coronel Urtecho. "La carretilla roja": tanto depende/de/una carretilla/roja//reluciente de gotas/de lluvia//junto a las gallinas/blancas." (p. 9)

[11] El poema será incluido luego en *Verde y blanco* (p. 21). Martín Prieto nació en Rosario en 1961. Además de este primer libro de poemas, de 1988, publicó *La música antes* (1995), *La fragancia de una planta de maíz* (1999) y *Bajo presión* (2004).

[12] Este poema será incluido luego en *Paisaje con autor* (1988). Jorge Ricardo Aulicino nació en Buenos Aires en 1949. Publicó, además, *Reunión* (1969), *Mejor matar esa lágrima* (1971), *Vuelo bajo* (1974), *Poeta antiguo* (1980), *Caida de los cuerpos* (1983), *Hombres en un restaurante* (1994), *Almas en movimiento* (1995), *La línea del coyote* (1999), *Las Vegas* (2000), *La luz checoslovaca* (2003), *La nada* (2003) y *Hostias* (2004). A partir de *Caida de los cuerpos* deja de firmar sus libros como Jorge Ricardo y pasa a hacerlo como Jorge Ricardo Aulicino. Este cambio de firma está asociado a un cambio en la escritura, más cercana a Joaquín Giannuzzi y Alberto Girri, alejada del coloquialismo argentino sesentista.

[13] Charles Baudelaire, "Correspondances", *Les fleurs du mal* (1857): La Nature est un temple où de vivants piliers/Laissent parfois sortir de confuses paroles;/L'homme y passe à travers des forêts de symboles/Qui l'observent avec des regards familiers./Comme de longs échos qui de loin se confondent/Dans une ténébreuse et profonde unité,/Vaste comme la nuit et comme la clarté,/Les parfums, les couleurs et les sons se répondent./Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,/Doux comme les haubois, verts comme les prairies,-/ Et d'autres, corrompus, riches et triomphants./Ayant l'expansion des choses infinies,/Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,/Qui chantent les transports de l'esprit et des sens." La traducción al castellano utilizada en este artículo corresponde a Américo Cristóbal y fue publicada en [www.bazaramericano.com](http://www.bazaramericano.com) en la sección "Cajas hipermediales". Transcribimos a continuación el resto de las estrofas:

"Como largos ecos que se confunden de lejos/en una unidad tenebrosa y profunda,/vasta como la noche y como la claridad,/perfumes, colores y sonidos se responden./Hay perfumes frescos como carne de niños,/dulces como oboes, verdes como praderas—y otros, corrompidos, ricos y triunfantes,/"

que tienen la expansión de las cosas infinitas,/como el ámbar, el almizcle, el benjui y el incienso,/"

[14] Este texto será incluido luego en *El faro de Guereño* (p. 43), un libro que contiene poemas escritos entre 1983 y 1988, pero se publica en 1990. La versión en el libro es en verso y varía bastante en la escritura: "Puede ser que/haya en cada cosa un gesto, una cifra,/y que de la piedras se infiera/perdurabilidad, fugacidad en los insectos/y la rosa. Que perfumes,/sonidos, colores se correspondan,/o que arrojado contra los

pinos endebles/el viento nos haga una advertencia./Incluso que cualquiera de nosotros/se crea sacerdote de estos y otros símbolos./cualquiera capaz de convertirlo concreto en abstracción, lo invisible/en cosa visible, lo familiar,/lo inerte, lo alejado en sus contrarios./Sea o no esto así, de algo estoy seguro:/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/pudiéndose al sol sobre los mostradores/de venta, en la costa”. Elegimos la versión en prosa porque es la que aparece varios años antes en el Diario de Poesía. En el poema tal como aparece en el libro, las alusiones a “Correspondencias” de Baudelaire son tanto o más evidentes que las citas de “El coloquio de los centauros” de Rubén Darío. Daniel García Helder (Rosario, 1961) publicó además, *El guadal* (1994) que incluye poemas escritos entre 1989 y 1993 y “Tomas para un documental”, un fragmento de un libro mayor aún no publicado, en la revista Punto de vista, Nro. 57, abril 1997; pp. 1-5.

[15] Incluso, en este sentido, uno podría pensar que el término “corrupción” incluido en el título del poema de Daniel García Helder, remite ya, en esta primera versión del poema, a un verso de “Correspondencias” de Baudelaire: “Hay perfumes frescos como carne de niños,/dulces como oboes, verdes como praderas/–y otros, corrompidos, ricos y triunfantes/que tienen la expansión de las cosas infinitas”. Aunque la referencia sea menos comprobable, nos interesa anotar la relación posible con otro texto, uno de Ezra Pound incluido en *El A B C de la lectura*; allí se presenta un relato que arma una pedagogía de la mirada como forma de conocimiento, el relato del “estudiante recién graduado, con honores y diplomas” que debe ir a visitar –como última prueba– a Agassiz. Este le muestra un pez y le pide que lo describa, el alumno hace en principio una caracterización científica, luego escribe un ensayo de cuatro páginas. “Entonces Agassiz le dijo que mirara el pescado. Después de tres semanas, el pescado estaba en avanzado estado de descomposición, pero el estudiante ya sabía algo sobre él.” El estado de descomposición de los sábalos exangües en el poema de García Helder, se transforma en “la imagen nítida, pestilente”: lo olfativo, de esta manera, pareciera presentarse como efecto sobre lo visual.

[16] En realidad la práctica objetivista argentina de los 80 coincide con la definición general de Rachel Blau DuPlessis: “Los trabajos de madurez de los escritores ‘objetivistas’ nos urgen a considerar utilitariamente aquello designado como objetivista; es decir, una posición estética general en la poesía moderna y contemporánea que radica en textos basados, en general, en ‘lo real’, en la historia y no en el mito, en el empirismo y no en la proyección, en lo discreto y no en lo unificado, en las prosodias vernáculos y no en la retórica tradicional, en el imagismo y no el simbolismo o el surrealismo, en particulares que mantienen una relación dinámica con universales.” Por esta razón hablo más que nada de los textos programáticos de época.

[17] Juan Pablo Renzi (Casilda, Santa Fé, 1940- Buenos Aires, 1992) pintó, en 1980, cuadros como “La frase está dicha” o “Toma 4”, en los que se puede ver la continuidad de una serie que tiene como algunos de sus hitos “La silla” (1976), “Vidrios esmerilados”, o “Vidrios empañados” (ambos de 1978). Estos cuadros instalan la presencia obsesiva e hiperrealista de ciertos objetos. De todos modos, su obra no puede reducirse a esta estética.

[18] *Forma* se entiende en este caso como disposición de los materiales por parte del artista y también como mediación. Adorno define el material como “todo aquello de lo que parten los artistas: todo lo que en palabras, colores, sonidos se les ofrece hasta llegar a las conexiones del tipo que sea, hasta llegar a las formas de proceder más desarrolladas respecto del todo: por eso las formas pueden tornarse en material, (...)”. Esto significa que material es tanto el repertorio de imágenes existentes en el momento de escritura del poeta (o de surgimiento de una poética, podríamos decir), como los usos del lenguaje dentro y fuera del género e incluso el fraseo, el ritmo y la métrica. Porque los materiales son históricos y los artistas los retoman, arman nuevas disposiciones, dialogan con las anteriores, cruzan usos diversos. Es en este sentido que se verá la aparición de algunos procedimientos del Objetivismo norteamericano o el Imagismo de Pound en la poesía argentina de los 80 y 90 (Adorno; p. 197-198).

[19] Jorge Monteleone describe cuatro modos de transposición de la mirada imaginaria sobre los objetos: la icónica (que tiene en cuenta la disposición de los signos en la página, los juegos visuales de la poesía caligráfica, por ejemplo), la figurativa, la simbólica (en la que “la mirada se vuelve visión o evidencia- orientada hacia un más allá del mundo apariencial”; p. 37), y la ciega (en la que “el campo es el de la ausencia de la visibilidad”, relacionada en este caso con la escritura durante la dictadura argentina, que convierte en invisible el régimen del terror).

[20] Joaquín Giannuzzi, “Poética”, *Señales de una causa personal* (1977): “La poesía no nace./Está allí, al alcance/de toda boca/para ser doblada, repetida, citada/total y textualmente./Usted, al despertarse esta mañana,/vio cosas, aquí y allá,/objetos, por ejemplo./Sobre su mesa de luz/digamos que vio una lámpara,/una radio portátil, una taza azul./Vio cada cosa solitaria/y vio su conjunto./Todo eso ya tenía nombre./Lo hubiera escrito así./¿Necesitaba otro lenguaje,/otra mano, otro par de ojos, otra flauta?/No agregue, no distorsione./No cambie/la música de lugar./Poesía/es lo que se está viendo.”, incluido en *Obra poética*, Buenos Aires, Emecé, 2000; p. 194.

[21] Fabián Casas (Buenos Aires, 1965) publicó, *Otoño, poemas de desintoxicación y tristeza* (1985), *Tuca* (1990), *El salmón* (1996), *Oda* (2003), *El spleen de Boedo* (2003) y *El hombre de overol y otros poemas* (2007).

[22] Hay dos citas muy conocidas de los hermanos Lamborghini que caracterizan esta estética “populista” y su continuidad. Osvaldo Lamborghini dice en una entrevista: “La estética del populismo es la melancolía (...) ¿Querés que te diga la verdad? ¿Cuál es el gran enemigo? Es González Tuñón; los albañiles que se caen de los andamios, toda esa sanata, la cosa llorona, bolche, quejosa, de lamentarse (...). Esto es poesía quejosa, hacer esa especie de orgullo de padre proletario, que se levantaba a las cinco de la mañana con sus manos callosas: que traía pan crocante a la mesa (...). No hay, te digo, una cosa personal con Castelnuevo, más bien con la ideología liberal de izquierda, esa cosa llorona. Es decir, que los escritos tienen que valer por el sufrimiento que venden y por las causas nobles de ese sufrimiento.” (p. 49). Y unos años más tarde dice Leónidas Lamborghini: “Anti-lirismo, anti-lagrimita (tener presente aquello que decía Baudelaire ‘la canalla elegiaca’), anti-humanitarismo. Contra esas humedades, dureza, sequedad. Me doy cuenta que casi todo el tiempo he estado escribiendo ‘en contra’. En contra de esa estética y esa ética tan fayutas la una como la otra.” (p. 6). El desdén por el tono elegiaco y la posibilidad de contar de otra manera la historia (incluyendo el gesto paródico) son algunas de las marcas de la escritura de Leónidas Lamborghini en los poemas neobjetivistas. Como revisión de este debate en la Argentina ver Miguel Dalmaroni. “I. Polémicas. La injuria ‘populista’ (episodios literarios de un combate político)”; pp. 13-48.

[23] En “Subjetividad y mirada en la poesía argentina reciente” hemos analizado la construcción de una mirada crítica en los textos de Martín Gambarotta, Fabián Casas, Daniel García Helder y Silvana Franzetti. Este modo de mirar se define como recuperación de la memoria e historización de ciertos objetos, o como indagación sobre su opacidad, su superficialidad. El gesto pareciera también una vuelta hacia atrás, hacia la modernidad en plena posmodernidad.

\* Profa. Dra. da UNMDP. CONICET (amporrua@mdp.edu.ar )

