

## **Signos de época. Reflexiones sobre poesía y realidad política en algunos poemas de José Watanabe, Martín Gambarotta y Daniel García Helder**

Ignacio Iriarte  
CONICET/UNMDP

### **Resumen**

En este trabajo abordo algunos poemas de José Watanabe, Martín Gambarotta y Daniel García Helder. No intento una lectura de cada una de las poéticas de estos autores, ni tampoco me propongo caracterizar temas o rasgos estilísticos. Por el contrario, propongo una lectura transversal de algunos poemas con el propósito de pensarlos como signos de los años '90, década en la que coexisten la decepción respecto de la realidad, el derrumbe de los grandes proyectos colectivos y el avance del neoliberalismo.

### **Palabras clave**

Poesía, sociedad, Watanabe, Gambarotta, García Helder

En su libro *Historia natural* (1994), José Watanabe incluye un poema en el que revela una coincidencia entre la experiencia subjetiva y los cambios históricos que se produjeron a fines del siglo pasado. El poema tiene como título "A los '70", y se refiere a la década de los años '70, aunque también alude a la vejez, como si se tratara de un canto para un cumpleaños. En el comienzo, Watanabe mira "las gotas que la humedad condensa lentamente" en el vidrio de una ventana (154), pero enseguida su atención vuela a un joven que pasa por la calle, con una remera con la cara de James Dean. El actor norteamericano es un verdadero ícono de los años '60 y '70, porque a pesar de que murió en 1955, anunció, en *Rebelde sin causa*, el fin del capitalismo tradicional y la emergencia de la juventud. En el poema, Watanabe se llena entonces de recuerdos: en los años '70, la ciudad crecía con una velocidad asombrosa y él y sus amigos eran aún más veloces que la ciudad. Casi como un reproche, se dice que de ninguna manera se habría encerrado en el calor de la habitación, realizando actos ociosos, como mirar gotas en el vidrio de una ventana. Pero esas gotas son, ahora, un signo de su biografía y, por eso, Watanabe vuelve a ellas. Con el dedo, sigue el camino de las gotas cuando se resbalan y caen al marco de la ventana. Escribe, entonces, en los últimos versos: "Prevenir el camino parece posible, veo, casi toco/ las gotas,/ pero el dedo nunca acierta: el agua está del otro lado" (154). La ventana, que lo aísla en un encierro burgués, es un corte que separa la experiencia de la contemplación. En 1994, cuando publica el poema dentro de *Historia*

*natural*, la ventana también es un signo de los tiempos que corren: esa época, la de los años '90, fue pródiga en símbolos como éstos, que no son los de James Dean, sino los de una nostálgica decepción.

En Argentina nos encontramos con un panorama cercano. Alrededor de 1990, se publican, en nuestro país, varios libros de poesía que expresan un cambio de época de similares características. *Punctum* (1996) es un ejemplo destacable en este sentido. Como demuestra Ana Porrúa (2011), en ese libro Martín Gambarotta expone la destrucción de la militancia política, especialmente la del peronismo, durante la presidencia de Carlos Menem, a través de los personajes Hielo, Guasuncho, Confuncio, Cadáver y Gamboa. Con una aguda sensibilidad para encontrar símbolos en la realidad, el escritor sintetiza este cambio de época con descripciones como la que cito a continuación:

No soy yo –escribe Gambarotta-  
el que lleva el tenedor con una papa hervida a la boca  
un tanto fosforescente con la ondulación de la hornalla:  
es Hielo, que a los 15 andaba con un brazalete  
celeste y blanco con un 6 y un 2  
impreso en una tipografía pesada, oscura.

[...]  
todavía conserva la musculosa con las letras gastadas

U

O

M

azules estampadas arriba de la palabra lealtad

[...]

y que ahora se pone  
para dormir algunas noches cuando viene su amiga  
en el tren eléctrico de la capital

(Gambarotta I, 32).

Como una metonimia de los años '90, las siglas de la Unión Obrero Metalúrgica, que Hielo lleva estampadas en la musculosa, están gastadas y ya no tienen el sentido que antes tenían. No se trata de que Hielo haya traicionado al peronismo; es el peronismo de Menem el que los dejó de lado, a él y al resto de los personajes que lo acompañan. Lo mismo podemos decir de Gamboa. Este personaje es mayor que el resto, lo que le permitió participar de montoneros y, por lo tanto, convertirse en un referente para la juventud militante de los años '80, una generación de la que forman parte el resto de los personajes del libro y el propio Gambarotta. Pero así como las letras de la UOM están gastadas, los esquemas mentales de Gamboa,

formados en la guerrilla, se tensan con las actividades cotidianas que está obligado a cumplir. Escribe Gambarotta, acentuando la discrepancia entre los esquemas mentales y las rutinas del desayuno:

Para Gamboa la organización  
No es la cosa más bella,  
La organización es la belleza misma.  
Por eso no soporta  
Ver las cosas del desayuno  
Terminado dejadas sin levantar  
En la mesa.  
Están el pan y la manteca,  
Sobras de pan con manteca y dulce,  
El tarro de dulce de leche sin tapa,  
Las tazas apiladas una encima de otra,  
Miguitas quemadas, la cuchara, hormigas  
Paseando por el mantel

(Gambarotta II, 17).

A contramano de lo que esperaríamos de una poesía inclinada al realismo, Gambarotta muestra que la realidad está organizada por el lenguaje. Como se puede ver en la musculosa de Hielo y en los pensamientos de Gamboa, en los años '90 se produce una ruptura de los signos lingüísticos, porque las siglas de la UOM y las fórmulas de montoneros se han convertido en consignas vacías y, de una manera más precisa, en significantes cuyo verdadero significado ha quedado enterrado en el pasado. Si seguimos a Gambarotta, podemos decir que el neoliberalismo rompió la unidad del signo lingüístico, ya que desplazó los significados al pasado y dejó únicamente los significantes, como pequeños restos que se acumulan en el basurero de lo cotidiano<sup>1</sup>. En *Punctum*, este vaciamiento está acompañado por un clima apocalíptico, que el autor construye con la basura, la atmósfera postindustrial y el punk. Aunque habría mucho que decir sobre el tema, no hay que olvidar que *Punctum* aparece en la misma época en la que el punk argentino consigue su forma definitiva, con la formación de

---

<sup>1</sup> Se puede argumentar que el signo lingüístico se encuentra desde siempre fracturado. Sin embargo, habría que recordar la fuerza revolucionaria que tiene la propuesta de Jacques Lacan, que él mismo enfatizó en un texto como "Subversión del sujeto y dialéctica del deseo". En su obra de los años '50 y '60, Lacan estaría proponiendo una revolución en el pensamiento sobre el sujeto y el lenguaje, pero también estaría mostrando un quiebre en los discursos naturalizados de la modernidad. Efectivamente, Lacan muestra por este medio que la cultura comienza a desarmar sus anclajes tradicionales, en especial el que proporciona la familia y la figura del padre en todos los niveles, lo que genera una liberación de los significantes. Esto significa no sólo que se abandonan los significados heredados, sino que también se abandonan las referencias a los significados trascendentales como ejes para pensar la subjetividad y la cultura.

*Flema y 2 minutos*, y especialmente con “Ya no sos igual”, una canción en la que *2 minutos* articula el conurbano, el rechazo del neoliberalismo y la anárquica y justificada desconfianza que solemos sentir hacia la policía.

Si *Punctum* marca un final de época, es porque demuestra que, alrededor de los años '90, se produjo una transformación profunda en el modo en que comprendemos el tiempo y la actualidad. Desde las grandes revoluciones del siglo XIX, la modernidad comprendió el presente no sólo en relación con el pasado, sino también con el futuro. Para tomar un concepto de Reinhart Kosellek (1993), los sistemas de Hegel y Marx, pero también los proyectos nacionales, se apoyaban en el horizonte de expectativas, es decir, en esa parte del presente que está proyectada al futuro, de modo que lo actual tenía sentido gracias a un futuro de liberación, lo que hacía tolerable las miserias que podías sufrir los trabajadores o los colonizados. En *Punctum*, esta visión de la historia está terminada, porque, consecuente con su propuesta punk, levanta la consigna de que no hay futuro: el presente ya no se puede comprender por medio del porvenir, sino que se ha convertido en un signo degradado del pasado.

Si Gambarotta comprende esta transformación histórica por medio de la ruptura de los lenguajes políticos y culturales, Daniel García Helder demuestra, en su obra, la pérdida de sentido de los grandes relatos que le daban forma a la realidad. La clave de esta propuesta se encuentra en los poemas que publica a fines de los años '80 en el *Diario de poesía* y que luego recoge en *El faro de Guereño*. Entre ellos merece destacarse, creo yo, “Sobre la corrupción”.

“Sobre la corrupción” es un texto en el que Helder entabla un diálogo con “Coloquio de los centauros” de Rubén Darío. En él retoma el momento en el que Quirón afirma que todas las cosas son arcanos que un sacerdote o un poeta están en condiciones de descifrar. Tomando las palabras de Darío, Helder dice que “Puede ser que/ haya en cada cosa un gesto, una cifra,/ y que de las piedras se infiera/ perdurabilidad, fugacidad de los insectos/ y la rosa”. Incluso concede que es posible “que cualquiera de nosotros/ Se crea sacerdote de estos y otros símbolos”. Pero finalmente rompe con esta simbología:

Sea o no esto así –escribe Helder-, 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  
Pudriéndose al sol sobre los mostradores  
De venta, en la costa

(García Helder: 43).

Para darle dimensión al poema de Helder, es necesario que nos detengamos en “Coloquio de los centauros”. A pesar del perfil esotérico que posee, Darío se incluye en una forma muy difundida de comprender la realidad, ya que continúa la metáfora de que el mundo es un libro escrito por Dios. Pero no se trata solamente de un pensamiento esotérico, porque también podemos decir que en este tipo de comprensión se inscriben también visiones como la de la dialéctica del espíritu de Hegel y el materialismo histórico de Marx, como se advierte en que, para ambos enfoques, la realidad posee una sintaxis que es necesario descifrar. Cuando Helder se opone a la simbología del modernismo, no está haciendo sólo una refutación de Darío, sino que además pone en duda una cierta matriz sobre la que se basan los grandes discursos que intentan darle sentido a la realidad.

Por debajo de esta cuestión, que evidentemente es crucial y revela cómo Helder entiende su época, se encuentra un tema igual de importante, que es la relación que el hombre mantiene con las cosas. Si las cosas nos hablan, como dice Darío en “Coloquio de los centauros”, esa condición las vuelve demasiado cercanas. En *Lo abierto*, Giorgio Agamben desarrolla el tema refiriéndose a los vínculos que existen entre la tradición judeo-cristiana y las obras de Hegel y Marx. Citando a Kojève, argumenta que el final de la historia que ambos anuncian lo encontrará al hombre “viviendo como un animal, que se encuentra en *acuerdo* con la Naturaleza”, de modo que, en ese final utópico, se van a suprimir las diferencias entre el sujeto y el objeto. En el diálogo con Darío que mantiene en *El faro de Guereño*, Helder se desentiende de esta forma de comprender la historia, ya que en su texto el futuro no es la utopía, sino la putrefacción del cuerpo, que aparece en esos signos que son el olor de los pescados y el zumbido de las moscas engolosinadas. En este sentido, podemos decir que Helder devuelve las cosas a su muda materialidad y se separa de ellas: mira desde una distancia espacial y/o emocional y suprime los lenguajes con los que usualmente se le daba sentido a la realidad.

Uno de los grandes ejemplos de esta perspectiva es “Rojo sobre el agua”. En ese poema, Helder describe una pila de ladrillos. Esos ladrillos, dice, “apilados por un hombre/ y una mujer, o por un hombre/ y una mujer y sus hijos/ no provocan lo que el alma quisiera” (40). En la entrevista que Osvaldo Aguirre le realiza para *Bazar americano*, Helder afirma que la mención de la mujer y los hijos es un “índice de baja condición social”. Las personas son pobres, y esto dispara toda una serie de problemáticas sociales, como el trabajo infantil, la

explotación, las enfermedades, las amarguras, la ausencia en el colegio, incluso los embarazos tempranos. Pero, como dice Helder en la entrevista, en su descripción no hay nada de eso: “ningún signo de compasión” (sin numerar). Luego compara el texto con uno de Martín Prieto y otro de Oscar Taborda, y afirma que si bien los tres miran un mundo desencantado, no le oponen una voluntad ideológica de transformación ni tampoco intervienen intelectualmente en ella, como era usual en la poesía comprometida de los años '70, sino que acercan el poema al registro mudo de una cámara de cine.

Aunque esta propuesta despunta en un texto de temática social como el que acabo de comentar, el objetivismo se encuentra en la forma de la mirada y el lenguaje que maneja Helder. Para mostrarlo, quisiera citar la descripción que hace de una persona en “La voz de unos árboles”. Escribe Helder en ese poema:

Alguien teclea una máquina de escribir  
Detrás de aquella ventana abierta,  
Haciendo un alto, ahora, para verter  
Dentro de una calabacita oscura  
Un chorro de agua que sorbe enseguida  
Con una bombilla.

(García Helder: 23)

En este poema, Helder adopta una mirada cercana a la del *nouveau roman* y *rompe*, en consecuencia, con el tipo de percepción que nos es habitual. Como demuestra Maurice Merleau-Ponty en *Fenomenología de la percepción*, cuando vemos unas manchas o unas líneas, nunca disociamos, sino que, por el contrario, agrupamos las figuras en una mayor que las contenga y les dé sentido. Nunca vemos, como Irineo Funes, los infinitos movimientos que una persona realiza al caminar, ni tampoco todas y cada una de las hojas que tiene un árbol, sino que percibimos ese movimiento o ese árbol como un todo, inserto en un paisaje que nos recuerda algo o al que le damos una cierta significación. Helder busca un punto de vista contrario al constructivismo y desempaqueta la información que reciben los sentidos. En el pasaje que acabo de citar describe uno a uno los movimientos que se requieren para cebar un mate, casi como si no supiera qué es esa acción. De manera complementaria, no dice ni el sexo ni la identidad de esa persona, sino que la menciona con el pronombre “alguien”, que es el que marca una mayor distancia subjetiva y cognoscitiva. Sin embargo, esta distanciamiento le da al poema una profunda significación y emotividad. En primer lugar, al describir movimiento por movimiento, Helder nos muestra el acto de tomar un mate como si se produjera en

cámara lenta, y esta leve modificación le da al gesto una leve extrañeza, que aparece a la luz de una asombrada nostalgia. En sintonía con esto, hay que destacar que describe a esta persona detrás de la ventana. En sí misma, la ventana es un rasgo objetivista, porque acerca poesía, pintura y cine, pero además, el poema recupera la experiencia de que a través de la ventana vemos a las personas sin que ellas nos vean. Accedemos a un cambio de perspectiva: como no nos ve, la persona que tenemos enfrente, la persona que Helder tiene enfrente, se comporta con tranquilidad, sin la necesidad de cumplir un papel ante nosotros. La ventana transforma a las personas en una pura imagen que representa toda la segura tranquilidad que siempre quisimos, pero que nunca vamos a conseguir. Si las descripciones de Helder se cargan de este emotivo lirismo, es porque, sin convocar al futuro ni ensamblar las escenas en una narrativa histórica o social, se ocupan de aquellos pequeños actos que repetimos todos los días. En *El faro de Guereño*, el tiempo está constituido por estas pequeñas repeticiones de lo cotidiano, que, como estribillos, van acumulando un significado contingente y revelan un orden a posteriori en medio del azar de la vida.

Esta concepción del tiempo le da un tono a *El faro de Guereño* que muchas veces se revela profundamente nostálgico. Escribe Helder al principio de "La vieja mansión":

Para devolvernos la conciencia  
Del agrio devenir y de la sed,  
Un viento tórrido secó las palmeras  
De la vieja mansión. Aquí  
Amigos nuestros festejaron sus bodas:  
Jorge y María Inés, Carlos y Sandra,  
Juan y Agustina... Clausurada,  
Un bando de ratas anidó en el sótano;  
El jardín al que salíamos escapando  
Del ruido y de las luces,  
Por una maraña silvestre fue invadido.

(García Helder: 26).

Helder completa el cuadro con las ruinas de lo cotidiano: botellas rotas, palos de escoba y cajones de alambre retorcidos. El paso del tiempo, podríamos decir, transforma las cosas en objetos inservibles, pero esto a la vez las convierte en signos que despiertan la memoria y materializan los vaivenes a la vez ordenados y azarosos de la vida. En las palmeras secas y en la mansión invadida por las ratas, lo mismo que en aquellos restos de lo cotidiano, se encuentra sintetizada la relación ambivalente de Helder con las cosas. Por una parte, las cosas dejan de tener una relación inmediata con nosotros, mientras que, por la otra, el paso del

tiempo las convierte en signos que gatillan los recuerdos y exteriorizan un texto contingente de nuestra subjetividad.

Tras esta descripción, quisiera retomar el recorrido que realicé en este trabajo. Watanabe, Gambarotta y Helder señalan la fractura profunda que se produjo en la historia a fines del siglo pasado. Aunque desde un punto de vista global podemos comprender esta ruptura a partir de acontecimientos como el fin de la Unión Soviética, la caída del muro de Berlín, la irrupción del sida o el triunfo del neoliberalismo, en la poesía esta fractura es menos grandilocuente, pero también más fundamental. Esto se debe a que en Watanabe, Gambarotta y Helder la historia está planteada desde lo subjetivo: Watanabe comprende la fractura por medio de su nostalgia por James Dean y la juventud de los años '70, Gambarotta descubre en su generación el vaciamiento de los lenguajes de la política y Helder muestra un asombro nostálgico ante el ordenamiento contingente y perecedero de lo cotidiano.

El autor de *El faro de Guereño* se opuso terminantemente al neobarroco. Pero los tres escritores a los que me he referido se pueden comprender a partir de *El origen del drama barroco alemán*. En ese libro, Walter Benjamin habla del duelo, la melancolía y las ruinas. Curiosamente, ninguno de esos conceptos sirve para pensar el optimismo neobarroco de escritores como Severo Sarduy y Néstor Perlongher. En cambio, muestran el tiempo del objetivismo, que es todavía el que vivimos: tras la retirada de los grandes sistemas explicativos, las cosas se convierten en ruinas, como la mansión de *El faro de Guereño*. Lo que queda es recolectarlas en la memoria para darles un nuevo sentido. Con estilos distintos, Helder, Watanabe y Gambarotta transforman la poesía en un lenguaje que está en condiciones de lograr un propósito como ése. En esto, sobre todo en esto, la poesía se parece a la vida.

### **Bibliografía**

- Agamben, Giorgio. *Lo abierto*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.
- Aguirre, Osvaldo. "Episodios de una formación. Reportaje a Daniel García Helder". *Bazar americano*. <http://www.bazaramericano.com/reportajes.php?cod=19&pdf=si>
- Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid, Taurus, 1990.
- Gambarotta, Martín. *Punctum*. Dos tomos. Buenos Aires, Eloísa Cartonera, 2004.
- García Helder, Daniel. *El faro de Guereño*. Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1990.
- Koselleck, Reinhart. *Futuro/pasado*. Barcelona, Paidós, 1993.
- Lacan, Jacques. *Escritos 2*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1999.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Planeta-Agostini, 1993.
- Porrúa, Ana. *Caligrafía tonal*. Buenos Aires, Entropía, 2011.
- Watanabe, José. *Poesía completa*. Valencia, Pre-Textos, 2013.