

M DI CÍO, « El inefable centro del relato. A propósito de (*Tomas para un documental*)... »

***El inefable centro del relato. A propósito de
(Tomas para un documental) de Daniel García
Helder¹***

MARIANA DI CÍO

UNIVERSITÉ PARIS 3 – SORBONNE NOUVELLE

mariana.di-cio@sorbonne-nouvelle.fr

*Desde mi torre de filmar
que es de hormigón
no de marfil.
G. Helder*

1. La obra visible del poeta Daniel García Helder, nacido en Rosario, Argentina, en diciembre de 1961, es de fácil y breve enumeración: *El faro de Guereño* (Libros de Tierra Firme; 1990), *El guadal* (Libros de Tierra Firme; 1994), *La vivienda del trabajador* (:e(m)r (editorial municipal de Rosario); 2008) y una buena cantidad de artículos críticos, muchos de ellos publicados en *Diario de poesía*, emblemática revista de la que fue secretario de redacción desde el primer número y hasta el año 2001. Se trata, sin embargo, de un catálogo falaz que, como habrán advertido mis deplorables lectores, presenta una imperdonable omisión: (*Tomas para un documental*), un texto fantasma, como suspendido en el tiempo; un texto que, tal como parece sugerirlo el propio García Helder al enmarcar su título entre paréntesis, propone literalmente una suerte de interregno; un texto de geografía incierta, cuyos contornos ambiguos (pero la ambigüedad es una riqueza) se deshacen y se bifurcan en sucesivas publicaciones fragmentarias: en las revistas *Punto de Vista* (Buenos Aires; 1997), *La modificación* (Madrid; 1998) y *Matadero 103* (Santiago de Chile; 2002), en el ya desaparecido sitio de internet www.poesia.com, gestionado entre 1996 y 2006 por los también poetas Martín Gambarotta, Alejandro Rubio y por el propio

1 He discutido muchas de las ideas aquí expuestas con Miguel Ángel Petrecca, a quien agradezco su lectura minuciosa y sus generosos comentarios.

autor, así como en algunas antologías contemporáneas. Decididamente, una breve rectificación es inevitable.

2. He dicho que la obra visible de García Helder es fácilmente enumerable. Paso ahora a la otra, la subterránea, la interminablemente heroica, la impar. También, ¡ay, de las posibilidades del hombre!, la inconclusa, la que se multiplica en innumerables versiones y se pierde en el laberinto de los borradores, las tachaduras y las variantes. Esta obra, tal vez una de las más significativas de la poesía argentina de los últimos años, consta –en la versión publicada en el número 57 de la revista Punto de Vista (abril de 1997), que es la que utilizaré como referencia– de cuatro secciones, tituladas con números romanos: II, VI, XI y XXVI, estas dos últimas acompañadas de un subtítulo entre paréntesis: “(Acá el agua está muerta de verdad)” y “(Viernes Santo)”, respectivamente. En la lacónica y sibilina noticia que introduce estas cinco páginas (ilustradas con grabados fabriles de Félix Eleazar Rodríguez, pertenecientes a las series “Riachuelo” y “Puente Alsina”), leemos: “(*Tomas para un documental*) es un poema-libro escrito entre 1992 y 1995 y aún inédito; lo que aquí se publica son algunos de sus capítulos, completos o fragmentados”. No hay, por supuesto, ningún signo tipográfico ni ningún indicio que permita identificar o distinguir los fragmentos íntegros de los parciales; ningún elemento que permita calibrar o siquiera conjeturar la parte sumergida y solapada del iceberg textual.
3. ¿Por qué precisamente Borges; por qué precisamente Pierre Menard? se habrá preguntado mi avezado lector al reconocer un chapucero intento de pastiche en las líneas con que he intentado presentar al poeta rosarino. Porque aun a pesar de las enormes divergencias estéticas que separan a J. L. Borges de D. G. Helder (como acostumbra firmar) hay en esta obra que se nos escamotea en permanencia –es la hipótesis– un juego deliberado entre la parte y el todo, que se materializa en la dinámica visible/invisible y que invita a repensar la representación en términos visuales, además de algunos elementos que permiten acercarla a ciertos textos fundacionales de la literatura argentina, o por lo menos leerla productivamente a la luz de ellos. Me referiré muy brevemente a tres célebres escritos borgeanos –en particular “El Aleph” pero también, aunque en menor medida, a “Pierre Menard, autor del Quijote” y “Funes, el memorioso” para analizar el modo en que Helder parece entablar un diálogo vaporoso y a la vez rotundamente descarado con su ilustre predecesor, al tiempo que, a través de la descrip-

ción de las aguas estancadas del Riachuelo, propone una metáfora de la Argentina de fines de siglo XX a partir de la que escribe.

4. El carácter pictórico de cierto tipo de escenas para las cuales toda palabra resulta insuficiente es algo que está ya en los orígenes mismos de la literatura argentina: “En fin, la escena que se representaba en el matadero era para vista no para escrita”. Esteban Echeverría (1874; 227) explicita así una suerte de admisión de los límites de la palabra; una exculpación que parece precipitar a la narración misma en el terreno de la barbarie, puesto que la aclaración se encuentra, precisamente, en un umbral que sirve de preámbulo, y en cierta medida da cabida o rienda suelta a la célebre escena de salvajismo de *El Matadero*, en que el unitario es tusado –o más bien trasquilado– “á la federala” (1874; 238). Aunque de otra manera, (*Tomas para un documental*) también se dedica a explorar los márgenes entre lo visual y lo textual: además de materializar los límites de la geografía urbana, delimitada “entre la vuelta de Berisso y la de Badaracco”; “y en la costa de Avellaneda” (1997; 2), el Riachuelo se presenta en esta obra no solo como margen topográfico, sino también como metáfora habitual de ese Sur que concretiza la siempre porosa frontera entre civilización y barbarie – un escenario que por cierto resulta decididamente cinematográfico², y cuyo poder de evocación visual ya había inspirado algunos poemas de *El guadal*.
5. Tal como lo precisa Gérard Genette, las indicaciones genéricas de los títulos presentan y explicitan el estatuto genérico intencional de la obra (1987; 98); vale la pena por lo tanto detenernos un momento a analizar el rol programático que cumple aquí la alusión al cine, que G. Helder desliza de manera sutil pero certera en ese título que escribe entre paréntesis: (*Tomas para un documental*). Principalmente cinematográfico, el documental apunta, como género, a registrar o a presentar hechos o escenas tomados de la realidad, por lo general con cierto carácter informativo y/o didáctico. En sus “Postulados del documental”, John Grierson lo define como “toda obra cinematográfica que describe o restituye la realidad”, al tiempo que destaca la necesidad de recoger el material “en el terreno” para que el relato pueda surgir “de sí mismo” (1991; 225). Es decir que para Grierson, el documentalista no solo debe conocer el material de manera íntima, sino que también debe aportar su propia mirada, de modo tal que el documental sea el resultado de un “tratamiento creativo de la realidad”

2 Se trata, por ejemplo, del escenario elegido por Pino Solanas como lugar de rodaje para su multipremiada película *Sur* (1988).

(1998; 141). En ese sentido, las “tomas” que propone G. Helder son, efectivamente, el registro de una mirada –la suya– que asienta y documenta los objetos de la realidad como si se tratara de pequeñas “instantáneas”: al subrayar el carácter fragmentario, inestable y cambiante de estas “tomas”, insiste en la necesidad de un “hilvanado” pero también nos recuerda su carácter aleatorio y precario, también insiste en presentar esta articulación como una de las muchas configuraciones o “hilaciones” posibles.

6. Se trata, en este caso, de un documental cuyo tema no está especificado, como se advierte por la ausencia de complemento de tema y por el recurso al artículo indeterminado (“UN” documental). Un título que apunta, por lo tanto, a la vez al carácter testimonial o probatorio de lo descrito, y a la visualidad de la obra que inaugura. Aunque de manera implícita, el plural y la potencialidad del título (“Tomas para...”) introducen la necesidad o por lo menos la posibilidad de una selección, de un descarte, de un montaje de dichas tomas, y en ese sentido, no parece casual que, junto a la basura y a los desperdicios que llegan hasta el barro ribereño, flote también todo aquello que ha quedado enterrado, oculto entre los desechos y las sobras y los descartes que se abisman en ese pantano ennegrecido e insondable en que también puede convertirse el espacio de la creación literaria, que todo lo engulle y todo lo enmaraña. En otras palabras, el título anuncia ya el carácter programático y a la vez fantasmático de esta obra de la que a todas luces se nos ofrece solo una ínfima parte.

7. El término “tomas” inaugura, así, la posibilidad de la multiplicación del punto de vista, al tiempo que prolonga algunas líneas que ya estaban en *El Guadal* y que esbozan el inefable centro del programa estético de García Helder: la descripción desbaratada y forzosamente parcial de una ribera industrial que se erige como paisaje a través de una pluralidad de enfoques inusuales, junto con el realce o encumbramiento de lo residual y de lo excedente, que dejan al descubierto la necesidad de un montaje que no parece terminar nunca de decantarse del todo. Se trata, en cierta medida, de mecanismos que contribuyen a acentuar la naturaleza visual, casi cinematográfica de la obra que G. Helder crea y describe literalmente ante nuestros ojos:

los restos de una era que ni vos ni yo llegamos a conocer, ruinas
de fierro vidrio y ladrillo del aserradero, virutas y aserrín en el piso arrasado,
en las grietas de las paredes desmanteladas, el agua entre los pilotes engrasados
y los neumáticos del muelle contra los que topaba un remolcador,

M DÍ CÍO, « El inefable centro del relato. A propósito de (*Tomas para un documental*)... »

o hubiese topado si las aguas conservaran sus amenas propiedades
una de las cuales, es, su movilidad/flatos y bazofia en el **vaciadero**
(1997; 4. El subrayado es mío)

8. La escritura de estas “tomas” se articula a partir de la mirada que dirige el documental: al carácter residual y caótico de aquello que se está “filmando” o registrando ante nuestros ojos se añade cierta aspiración a la totalidad que nos invita, me parece, a emparentar el “documental” en aparente gestación de Helder con una de las aporías típicamente borgeanas: la de describir un espacio finito capaz de contener lo infinito. Pienso en particular en uno de los más célebres relatos borgeanos, articulado precisamente a partir de la tensión entre lo visual y lo textual; es decir, a partir de la tensión que se crea entre la intención de registrar todo lo visto y la constatación de cabal impotencia frente a semejante tarea: “Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza aquí mi desesperación de escritor. [...] Lo que vieron mis ojos fue simultáneo : lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré” (1974; 624-625), escribe el narrador antes de acometer la imposible tarea de delinear el aleph, ese punto del espacio que contiene todos los puntos, y para el que debe forzosamente recurrir a la enumeración caótica, a la amplificación, a la juxtaposición. Ciertamente no parece casual que esta frase-umbral, que da inicio a uno de los párrafos más célebres de la literatura argentina, sea la cita-reescritura de un párrafo anterior, incluido en el también célebre cuento “Funes, el memorioso”, en que se materializa el mismo espíritu compilador que encontramos “El Aleph”: “Arribo, ahora, al más difícil punto de mi relato. Este (bueno es que ya lo sepa el lector) no tiene otro argumento que ese diálogo de hace ya medio siglo. No trataré de reproducir sus palabras, irrecuperables ahora. Prefiero resumir con veracidad las muchas cosas que me dijo Ireneo” (1974; 487-488).
9. Es sabido, la reescritura es, como lo ha demostrado con agudeza Michel Lafon (1990), probablemente el mecanismo borgeano por excelencia; pero más que el juego intratextual y sus eventuales ramificaciones posteriores, lo que me interesa especialmente subrayar aquí es que la analogía entre ambas frases también permite establecer, aunque de manera indirecta, una sutil continuidad entre los dos textos borgeanos y las “tomas” de García Helder. Porque a su manera, los tres textos proponen y postulan el intento imposible –condenado ya de antemano– de un registro minucioso:

a) el de las palabras “irrecuperables ahora” que profirió esa noche Ireneo Funes, como preámbulo al también imposible registro de su prodigiosa memoria, a la que el mismo Ireneo describe, hacia el final de esa noche memorable, como un “vaciadero de basuras” (1974; 488) (es decir, la misma imagen y casi el mismo término que empleará, cincuenta años más tarde, García Helder para describir su visión del contaminado riachuelo y su envilecida zona industrial [“flatos y bazofia en el vaciadero”]);

b) el registro de todas las imágenes que componen el infinito aleph, ese “lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos” (1974; 623);

c) el registro, en fin, de un número indeterminado (y tal vez infinito) de “tomas” que permitan dar cuenta de ese paisaje ribereño que se diluye “entre la vuelta de Berisso y la de Badaracco/donde el cielo se pone del mismo/color de la arena vítrea que ahí se amontona” (1997; 2).

10. Arribo, ahora, al centro puntual de *mi* argumento: el carácter insular y fragmentario de las “tomas” que nos presenta Helder se traduce, en los hechos, en un principio *in medias res* (empezamos por el fragmento II) que saltea versos e imágenes hasta llegar al fragmento VI, que al menos en la versión de *Punto de vista* resulta, por su extensión, el verdadero meollo del asunto (son 22 estrofas de cinco versos libres; mientras que las otras tres secciones se articulan en 5, 4 y 2 estrofas de cinco versos cada una). Esta segunda sección (que sin embargo está identificada con el número romano VI) se abre con un verbo de percepción visual en primera persona del singular –una focalización y un sujeto lírico que no habían aparecido hasta el momento– que ofrece una descripción, fragmentaria y fragmentada, de un desaguadero, de un guadal en pleno proceso de descomposición, donde, al igual que en el aleph, cada elemento parece englobar, y casi engullir, al siguiente:

Vi los barcos podridos las quillas de esos barcos también
podridas las gomas los tarros maderas corchos bidones
todo lo que flota por naturaleza o con ayuda del aire
que contuviera en su interior flotando en el agua bofe
en la pura inconciencia con visos de aceite quemado/ (1997; 2)

11. Como cada una de las estrofas de esta sección, el último verso de la estrofa se cierra con el signo tipográfico de una barra oblicua o inclinada que en ocasiones se emplea como signo de división o fracción, casi como si

quisiera exhibir las opciones que ofrece; como si quisiera subrayar que se trata de un recorte, de una yuxtaposición o acumulación que debe leerse como parte de una totalidad. En una entrevista con Osvaldo Aguirre, Helder se refiere a lo que él denomina “las sucesivas pruebas de ajuste del fraseo y la versificación”, y aclara: “es un hábito que todavía mantengo, debido a lo mejor a que me vivo preguntando – en mi escena introspectiva, siempre un poco sobreactuada – si tengo o no derecho a emplear el mismo medio de composición que Rubén Darío”; antes de precisar, un poco más adelante en la misma entrevista: “Lo que rige el encadenamiento de los versos en mi caso no es la cadencia sino el periodo sintáctico” (2014;13 y 32).

12. Esa misma barra reaparece también en otros momentos: al igual que la presencia de números arábigos o del símbolo tironiano que utiliza para transcribir la marca de sendas empresas de equipamiento industrial (“Descours & Cabaud”; “Liversey Son & Henderson, de Londres”), la barra oblicua permite apuntar rápidamente ciertas abreviaturas y remedar los gestos de la vida cotidiana (por ejemplo, en la tercera estrofa de esta sección –“c/u a c/lado”), o marcar el final de un verso cuando el siguiente se transcribe en la misma línea (en la cuarta, decimosexta, decimoséptima o vigésima estrofa, por ejemplo); pero digamos que su función parece ser, principalmente, la de señalar el corte entre cada “toma”, reforzando así el carácter transitorio, casi de borrador, de esta visión que se multiplica en una infinidad de imágenes y de versos que, como en el aleph borgeano, exigen una contemplación simultánea.

13. Sin la pasmosa profusión que alcanza en el texto borgeano (una cincuenta de “vi” en apenas unas pocas líneas), G. Helder también desliza una anormal cantidad de apariciones de este verbo de percepción en el marco de una estructura marcadamente enumerativa y abiertamente caótica, mediante términos que apuntan al paisaje inhóspito y desolado de la corrosión, al desenfreno de la suciedad y la anarquía de los desechos industriales, en una descripción carnavalesca que parece una evidente subversión del momento mayormente epifánico de “El Aleph”:

“Vi los barcos podridos [...]”;

“y vi agachar la cabeza a un viejo para asentir ante un igual/que negaba, también con la cabeza, c/u a c/lado de una puerta/ en la fase final de la metamorfosis que los convertiría en cariátides [...]”;

“[...] vi/una chata arenera que rozaba lenta, dócilmente con el flanco/una boya conoidal, sin tripulación a la vista”[...];

M DI CÍO, « El inefable centro del relato. A propósito de (*Tomas para un documental*)... »

“y en la Arenera Warjen vi una especie de actor de reparto/en overol y gorra verde oliva manipular las palancas de una grúa/ [...]”;

“[...] vi/ el crepúsculo en marzo caer sobre la barranca, sobre la villa/ [...]”;

“y vi, con los ojos pero vi, de espaldas bajo las mismas nubes / ya avanzadas, la piedra sucia del smog, bajo la T de la cruz/ [...]”;

“y vi ese otro que dice peligro cable 25.000 voltios/ [...]”;

“[...] y vi la cúpula/octogonal de la Sociedad Israelita Sefardí Or Torah/ [...]”;

“[...] y vi, ya lo había visto/tantas veces en las cajas de cartón, nunca en el muro de una fábrica/amplificado y hasta sobrepasar el tinglado de los galpones,/al ufano y al fornido cuáquero que personifica/las virtudes nutritivas de la avena Quaker,/y vi todo eso/que puede verse de un tirón enfilando para el sur el este el oeste/por encima de los muros del ferrocarril y por debajo/también lo vi/”;

“[...] vi, bajo el arco del puente,/la concha de la Shell, y cañas verdes en la orilla que, como se sabe,/también es negra [...]”. (1997; 2-4. El subrayado es mío)

14. Lejos del “intolerable fulgor” (1974; 625) del aleph borgeano, la descripción de G. Helder es casi exageradamente barroca y residual, pero también insiste, a su manera, en algunos elementos del modelo que se intenta bastardear, o tal vez sólo renovar, literal y literariamente, con una mano de “chapa y pintura”. Así debe leerse, me parece, ese “y vi, **con los ojos pero vi**” (recordemos que el narrador borgeano decía “Cerré los ojos, los abrí. Entonces vi el Aleph”); o esa insistencia en la simultaneidad de los puntos cardinales: “y vi todo eso/que puede verse de un tirón enfilando para el sur el este el oeste/por encima de los muros del ferrocarril y por debajo/también lo vi/”; o incluso la distorsión espacio-temporal que permite la presencia simultánea de Garibaldi y del pintor boquense Benito Quinquela Martín, dos personajes históricos que jamás fueron coetáneos y que se confunden, entre medio de efluvios etílicos, tanto con la arquitectura como con el paisaje mismo: “en la fase final de la metamorfosis que los convertiría en caríátides/de un despacho de bebidas en la ochava de Quinquela y Garibaldi,/si ellos mismos no eran Quinquela y Garibaldi, en pedo y tostándose al sol/”.
15. Estos breves ejemplos alcanzan para poner en evidencia el carácter desacralizador de estas (*Tomas para un documental*) de García Helder, que se apuntan siempre “desde [una] torre/de filmar,/no de marfil”, y que parecen proyectar, como en un espejo fragmentado y deformante, el aleph borgeano, al prolongar algunas de sus notas, eclipsadas casi al punto de pasar desapercibidas ante el fulgor provocado por “ese objeto secreto y conjetural” (1974; 626). Mientras que el relato se abre y se cierra, por ejemplo, con una vista de la ciudad que, para los términos borgeanos, resulta deliberadamente prosaica:

M DI CÍO, « El inefable centro del relato. A propósito de (*Tomas para un documental*)... »

La candente mañana de febrero en que Beatriz Viterbo murió, después de una imperiosa agonía que no se rebajó un solo instante ni al sentimentalismo ni al miedo, noté que las carteleras de fierro de la Plaza Constitución habían renovado no sé qué aviso de cigarrillos rubios; el hecho me dolió pues comprendí que el incesante y vasto universo ya se apartaba de ella y que ese cambio era el primero de una serie infinita.

[antes de la PD del primero de marzo de 1943] En la calle, en las escaleras de Constitución, en el subterráneo, me parecieron familiares todas las caras. [1974; 617 y 626, respectivamente]

16. García Helder multiplica y potencia hasta la hipérbole elementos del *incipit* de Borges, pero también entabla, en simultáneo, un diálogo con algunos textos de *El guadal*, su poemario anterior. En “El corralón de Bolívar y Uspallata” (Helder, 2011; 74), por ejemplo, el lector debía primero desgranar el texto en mayúsculas de un cartel publicitario donde se enumeran, uno a uno, todos los “materiales para la construcción” disponibles en el corralón, antes de toparse con varios “versos” formados únicamente por puntos suspensivos que separan y a la vez integran el cartel al poema –un gesto que precisamente ha sido interpretado por Sergio Delgado en clave visual: “En este contexto el tema del cartel no expone la letra misma sino el problema de su legibilidad, produciéndose un abismo en el encuentro entre mirada y escritura. El lector lee un texto a través de su dificultad y el poema, como discurso, no incluye este texto como un elemento extraño sino como reflexión (en su sentido óptico, también) de la mirada que lo lee. El texto del cartel es también basura o resto de la ciudad” (2007; 209).
17. Allí donde el narrador Borges evoca vagamente “no sé qué aviso de cigarrillos rubios” que se había renovado, en las (*Tomas para un documental*) se registran TODOS los carteles o letreros posibles: de barcos, de señalización vial, las pintadas y los restos de afiches de campaña de la Lista Verde o de una ferretería, las marcas de las grúas, una publicidad de avena Quaker, la placa del mercadito sirio, un graffiti desmoralizado, “escrito y rayado a la vez con birome negra” –mi vida se cae a pedazos necesito algo real (FB ’92)– y tantas otras inscripciones que Helder lee, transcribe y desglosa minuciosamente, sin privarse de incluir, en esta larga enumeración heteróclita, una referencia literalmente invertida, escrita como en espejo, al espacio en el que Borges enmarca su relato: “[...] desde donde vi/(leí) NOICUTITSNOC sobre el edificio de la estación/” (1997; 3)
18. Por otra parte, la “candente mañana de febrero” aparece primero materializada en “la estela/luminosa del año que pasó, número mil nove-

cientos noventa y uno” (escrito inesperadamente con todas las letras), y más adelante, en el exacto centro del fragmento VI –que, al estar escrito en mayúscula, también puede leerse como el verbo en primera persona, “vi”. Advertimos también otra referencia temporal (“vi/el crepúsculo en marzo caer sobre la barranca, sobre la villa,/caer de lo alto a lo bajo sobre el negro”) que traduce tanto el avance cronológico como, podríamos conjeturar, el deseo casi supersticioso de evitar el tan borgeano mes de febrero, y de transformar la “candente mañana” en un crepúsculo literalmente decadente, acompañado de un sutil pleonasma (“caer de lo alto a lo bajo”) que resulta más acorde con la negra visión del negro riachuelo que nos brinda Helder.

19. “Vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó” (1974; 625), sostiene el narrador al momento de describir el aleph, y algo parecido podríamos decir del propio relato de Borges que reverbera, como he intentado mostrar someramente, en los versos llenos de óxido y de alquitrán de Daniel García Helder, sin jamás confundirse o reflejarse verdaderamente en él. Hay, sin embargo, un último indicio que parece confirmar el diálogo oculto con ese “maestro” al que, según quiere la leyenda literaria, desde el estribo del barco que lo devolvería a Europa, Gombrowicz aconseja a sus amigos escritores matar (“Muchachos, imaten a Borges!”). Cuando Borges llega, el día en que finalmente va a descubrir el aleph, a la “vieja casa inveterada de la calle Garay”, debe esperar a Carlos Argentino Daneri que está “como siempre, en el sótano, revelando fotografías” (1974; 622-623). Aunque las “tomas” de García Helder no están ambientadas en un subsuelo interior, en cierta manera también se emplazan en los bajos fondos o, para ser más precisos, en el mero margen de la ciudad, desde donde proponen, entre otras cosas, una suerte de negativo de la visión borgeana. El cincelado verbal borgeano se ha transmutado, en Helder, en un prosaísmo colmado de poesía, donde la preeminencia de imágenes visuales –esas “tomas” o “instantáneas” que gracias al contacto con las turbias aguas del río de la Plata se van revelando poco a poco– no impide la formación de sinestias que dejan filtrar los chasquidos, ronroneos y ruidos de una naturaleza desgastada que se enturbia y se entremezcla con los ritmos metálicos y los sonidos halógenos de la incesante ciudad:

los ojos de una piba en el umbral del New Seúl Electrojuegos,
el blanco amarillo de esos ojos por debajo de unos iris glauco ponientes,
gotas que permanecieran en la rama sin secarse
para caer con diferencia de segundos, clip

M DI CÍO, « El inefable centro del relato. A propósito de (*Tomas para un documental*)... »

clop, sobre una pila de diarios. (1997; 1)

20. Del mismo modo que la enumeración de las notas biográficas falsas sirve para configurar realmente la obra visible de Pierre Menard, así también la exhibición de estos breves y quizás incompletos fragmentos de (*Tomas para un documental*) de Daniel García Helder alcanza para hacer existir también a los fragmentos que quedan en sombras, invisibles al ojo del lector. Como Borges, Helder parece jugar a plantear la cuestión del infinito en términos de representación visual, y trabaja para ello a partir de la enumeración caótica y del contraste, de la tensión por yuxtaposición de elementos dispares que, como apunta Sylvia Molloy a propósito del aleph, no están desordenados sino que son, por definición, virtualmente *inordenables* (1979; 55).
21. Al parodiar –en el sentido etimológico que le confiere Genette al término (1987; 17)– el texto borgeano, Helder lleva a cabo una operación que es, me parece, a la vez lúdica y subversiva, aunque no del todo exenta de admiración. Y es tal vez precisamente por ello que, de todos los fragmentos posibles, elige convocar un hipotexto que no solo será reconocido por sus lectores sino que también es, tanto literal como simbólicamente, un aleph en sí mismo; summa de todas las visiones y, por extensión, de todos los textos borgeanos, pero también sinécdoque y espejismo de todas aquellas “tomas” que quedan sepultas en los borradores y las variantes que se nos escamotean. Porque aunque García Helder no haya matado al padre, sí parece haber enterrado y borroneado el hipotexto borgeano en el fango orillero, ocultando allí las raíces, o al menos algunas de las raíces, de estas (*Tomas para un documental*). Raíces borgeanas que parecen querer fagocitarlo todo al propagarse por la literatura argentina y bifurcarse en una infinidad de epígonos por lo general olvidables, pero que aquí reaparecen, como palimpsesto vivificante, en el entramado de carroña y de desechos industriales del descampado portuario que Daniel García Helder se dispone, con extrema maestría, a rodar:

matas y enredijos con raíces que buscando trinchar algo podrido
emergen por ahí, entre los desperdicios de esa landa luctuosa,
entre el carbono y el óxido, que son el punto final/(1997; 4)

Bibliographie

M DI CÍO, « El inefable centro del relato. A propósito de (*Tomas para un documental*)... »

AGUIRRE Osvaldo, *La poesía en estado de pregunta. 10 entrevistas: García Helder, Casas, Wittner, Raimondi, De Nápoli, Arteca, Villa, Franzetti, Gambarotta, Ainbinder*, Buenos Aires, Gog & Magog, 2014.

BORGES Jorge Luis, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

DELGADO Sergio, “El poema y la ciudad. Paisaje urbano e hiperurbano en tres poetas rosarinos (Dobry, García Helder y Prieto)”, *Cahiers de LL.RI.CO. N°3: Movimiento y nominación. Notas sobre la poesía argentina contemporánea*, Sergio Delgado y Julio Premat (eds.), Université Paris 8 / Université de Bretagne Sud, 2007, p. 199-210.

PASSEK Jean-Loup (dir.), *Diccionario del cine*, Barcelona, Rialp, 1991.

ECHEVERRÍA Esteban, *Obras completas de D. Esteban Echeverría. Escritos en prosa*, con notas y explicaciones de Don Juan María Gutiérrez, tomo quinto y último, Buenos Aires, Carlos Casavalle Editor, Imprenta y Librerías de Mayo, 1874.

GARCÍA HELDER Daniel, (*Tomas para un documental*), en *Punto de vista. Revista de cultura*, Buenos Aires, Año XX, N°57, abril de 1997, p. 1-5.

GARCÍA HELDER D., *La Palude/El guadal*, édition bilingüe (traduit de l'espagnol par Vincent Ozanam), préface de Sergio Delgado, Saint-Thonan, Les Hauts-Fonds, 2011.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Poétique », 1982.

GENETTE Gérard, *Seuil*, Paris, « Poétique », 1987.

GRIERSON John, “Postulados del documental” [1932-1934], en *Textos y manifiestos del cine*, Romanguera, Joaquim y Alsina Thevenet, Homero, Madrid, Ed. Cátedra, 1998.

LAFON Michel, *Borges ou la réécriture*, Paris, Seuil, « Poétique », 1990.

MOLLOY Sylvia, *Las letras de Borges*, Buenos Aires, Sudamericana, 1979.