Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo

Edgardo Dobry

I. El poeta camarógrafo

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

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

II. Contra el neobarroco

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

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

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

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

nidad (nacional, y por lo tanto lingüística) a la que, al menos en principio, su escritura se dirige. Claros ecos de la poesía coloquialista y «comprometida» de los años sesenta y setenta[2], por supuesto desestimada por los neobarrocos[3], reaparecen en los poetas de los noventa, aunque ahora el apego a las cosas no suponga un compromiso histórico, sino un inmenso desdén por la «carnalidad» de las palabras que las separan de nosotros. Lo que destaca es más bien una mirada del paisaje urbano de Rosario o de Buenos Aires –en Oscar Taborda (Rosario, 1959)[4], Martín Prieto (Rosario, 1961), Daniel García Helder, Martín Gambarotta (Buenos Aires, 1968), Juan Desiderio (Buenos Aires, 1963), Fabián Casas (Buenos Aires, 1965) o Alejandro Rubio (Buenos Aires, 1967) o del rural del interior del país en Osvaldo Aguirre (Colón, provincia de Buenos Aires, 1964): una cierta voluntad descriptiva que está más cerca de lo pictórico que de lo musical. Una vez más: lo sublime, si aparece, sólo lo hará en la contemplación de lo degradado, lo gris. El mundo y la lengua se rebajan paralelamente: lo que hay es «estiércol», «mierda», «cagarse a trompadas», «caras pozeadas de viruela», «un chorro de mucosa», «negras aguas drogadas», «zanjas», «fábricas humeantes», «moscas», «una cabeza de perro», «un gordo transpirado», «una mañana hepática», un «infecto lupanar» ... o, a lo sumo, como el título de un poema de Helder, «Un paredón que tape esta basura». Si ya nos traía reminiscencias expresionistas aquel deambular por la ciudad –como Alfred Döblin por Berlín– a la caza de lo que Helder denomina, en su poema, «tomas para un documental» no nos sorprenderá esta nueva coincidencia: la permanente recurrencia a las palabras «bajas».

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

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

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

III. El hilo de platino

El poema es, así, transemiótico: transcribe un orden visual, sin melancolía, sin repugnancia moral ni estética. El poema vuelve a la historia, a la Historia; la subjetividad del poeta se diluye en el paisaje o en la masa. Se trata de una poesía «objetivista» concebida como una corriente que, nacida con el romanticismo, recorre la poesía de los dos últimos siglos. Para no abundar en citas, recurrimos a una de sus mejores definiciones: en «Tradición y talento individual» (1917), T.S. Eliot propone la idea de que el poeta debe ser como el filamento de platino que cataliza la combinación de los gases para formar el ácido sulfúrico: «La combinación se verifica sólo en presencia del platino, y sin embargo en el ácido que se ha formado no hay trazas de platino, ni tampoco el filamento se ve afectado por el proceso: ha permanecido inerte, neutral, inmutable. La mente del poeta es como ese hilo de platino».

El objetivismo tuvo un importante arraigo en Estados Unidos, desde donde se difundió al resto del continente americano. Incluso un poeta tan aparentemente alejado de esta tendencia como Pound declaró en una entrevista: «Yo quería que los *Cantos* fueran históricos, no una obra de ficción». En los *Cantos* encontramos los fragmentos de un aparato erudito o, como escribe Octavio Paz: «Pound, William Carlos Williams y aun Crane son el reverso de esa promesa [la de Walt Whitman]: lo que nos muestran sus poemas son las ruinas de ese proyecto (...) las grandes ciudades norteamericanas y sus arrabales son las *ruinas vivas del futuro*». La influencia de los objetivistas norteamericanos, sobre todo la de William Carlos Williams, es perceptible en muchos de los poetas jóvenes de Argentina[5]. Pero no hay en ellos, como decía Eliot de *Ulises*, una «profecía del caos»; hay, más bien,

[5] *En la transmisión del objetivismo en Argentina, y en general de los más importantes poetas norteamericanos del siglo, como el propio Williams, Wallace Stevens, Pound y Eliot, es fundamental la labor de Alberto Girri (Buenos Aires, 1919-1991), no sólo como traductor y ensayista, sino en su vasta obra poética. La singularidad de su poesía radica justamente en haber tratado las más diversas cuestiones estéticas y metapoéticas sin salirse del terreno de una lengua cuasicoloquial o periodística. Toda la obra de Girri está recorrida por la voluntad de apartarse de cualquier florilegio verbal, casi se diría de invertir las proporciones tradicionales en la poesía en lengua castellana, es decir poner un exceso de concepto en una forma y un lenguaje estrecho y más bien seco. Girri sería, así, uno de los nombres poco frecuentes en las declaraciones de principios de los poetas jóvenes, pero no por ello menos esenciales en la conformación de su poética. La preocupación por el agotamiento de ciertas líneas poéticas originadas con el romanticismo, como la concepción del poema como una expresión de las vicisitudes del yo, atraviesa toda su obra: «Qué hacer/del viejo yo lírico, errático estímulo,/al ir avecinándose a la fase/ de los silencios (...)» («Preguntarse cada tanto», en* Quien habla no está muerto, *Buenos Aires, 1975). Ese agotamiento, ya no como preocupación sino como hecho consumado, es una de las premisas de las que parte el objetivismo.*

testimonio. No existe valor o sistema de valores con que contrastar la realidad; no existe sistema mítico frente a mera evolución narrativa. A diferencia de los objetivismos sublimes del siglo –Eliot y su idea de una sociedad cristiana, Pound y una cierta aristocracia del espíritu, Auden y su marxismo–, en esta poesía no hay nada que venga de fuera, no hay sustento para una lectura moral. De esta más o menos voluntaria indigencia, que es al mismo tiempo una superación de toda necesidad, se desprenden algunas de las virtudes y casi todas las limitaciones de los poetas jóvenes incluidos en la corriente objetivista.

La genealogía nacional de esta tendencia, por otra parte, pasa, como dijimos, por los poetas «coloquialistas» de los años sesenta, de la que Leónidas Lamborghini (Buenos Aires, 1927: «Cómo se pianta la vida/cómo rezongan los años/cómo se viene la muerte/tan callando»), Joaquín Gianuzzi (Buenos Aires, 1924: «Cualquier cosa menos las manos en los bolsillos,/el tabaco y la frase inútil, el razonamiento arruinado por la realidad,/ la dialéctica privada,/ contradecida por el trapo sucio en la cocina») o Juana Bignozzi (Buenos Aires, 1937: «sólo quedan estas representaciones limitadas a las que llamo/ pasión desgarro y llamaré muerte/me acaban de presentar un panorama desconocido:/ el escenario intacto y perenne de mi juventud terminada.») son sus representantes más reivindicados por los poetas de los noventa, en detrimento de otros considerados quizás excesivamente «líricos» o «cultos», como Juan Gelman[6]. Como ellos hace treinta años, los de hoy ensayan un tono deliberadamente menor: les atraen más las parciales imágenes cotidianas que la metáfora totalizadora, la descripción de lo fútil y provisorio que el verso «memorable».

Consecuencia de estas opciones es una poesía prosaica, en el límite inferior del versolibrismo, escrita en una lengua que incorpora lo coloquial y los *clichés* hasta sus grados más bajos («Cuando al primo Tito/lo tiró un caballo/la tía Consuelo quedó/culo al norte», escribe Osvaldo Aguirre, y Juan Desiderio, en la «La zanjita»: «sacá lo hueso de poyo»/[...] «Vó te quedá/vó te vá al cielo.» En diversas ocasiones, como en ésta de Desiderio, y en el mencionado *Tomas...* de Helder, el poema alcanza perspectiva y extensión narrativas, llegando incluso a convertirse en una especie de novela versificada, como en *40 wats*, de Oscar Taborda y en *Punctum*, de Gambarota.

[6] *Es probable que la compleja evolución poética de Gelman sea difícil de reducir a una línea nítida, capaz de poner su nombre en la lista de los más o menos combativos emblemas de las nuevas generaciones. Sólo así puede explicarse la poca atención que últimamente se presta a la obra de Juan Gelman, cuya altura e importancia no pueden ignorarse en ningún panteón de la poesía argentina actual.*

Objetivismo y prosaísmo convergen; en la presentación del dossier que la revista *Diario de poesía* –en torno a la cual se nuclean casi todos los poetas jóvenes a los que nos referimos en este trabajo– dedicó a Joaquín Gianuzzi (Buenos Aires, 1924), Daniel García Helder escribió: «Hay una obra poética, más estrictamente una obra escrita en verso, en cuya rúbrica se manifiesta, nítido, el nombre de Joaquín O. Gianuzzi». La distinción no parece ingenua: tradicionalmente, la crítica trata de «versificador» al pretendido poeta que no llega a serlo. Un verso, por más malo que sea, es una realidad empírica; lo poético, en cambio, es una esencia, una abstracción, cuya adjudicación a una determinada obra implica un juicio de valor. Cuando Helder prefiere hablar, respecto de uno de sus maestros, de «una obra escrita en verso» antes que de una «obra poética» resume con eficacia buena parte de la poética suya y de varios de sus compañeros de generación.

IV. Oposiciones con matices

Debemos establecer aún otra diferencia entre objetivismo y neobarroco. Éste fue un movimiento que abarcó a toda Hispanoamérica y que incluyó a muchos poetas radicados fuera de su ámbito nacional y aun lingüístico: su animador esencial fue el cubano radicado en París, Severo Sarduy (Camagüey, Cuba, 1937-París, 1992), quien erigió al argentino Arturo Carrera en «el heredero (...) de *Orígenes*», la revista epónima del grupo de intelectuales nucleados en torno a Lezama Lima. Pero también habría que citar a los uruguayos Roberto Echavarren (Montevideo, 1944), que por entonces vivía en Nueva York, y Eduardo Milán (Montevideo, 1952), asentado en México; al cubano José Kozer (La Habana, 1940), también residente en Nueva York, y al argentino Néstor Perlongher (Avellaneda, provincia de Buenos Aires, 1949-San Pablo, Brasil, 1992), quien escribió en Brasil la parte más importante de su obra[7]. El objetivismo de los noventa, en cambio, tiene un acento marcadamente nacional, cuando no nacionalista. Los poetas reunidos en torno al *Diario de Poesía* difícilmente reivindican en el núcleo duro de su genealogía a algún autor que no sea argentino; por otra parte, casi ninguno de ellos vive fuera del país[8].

[7] *Otros nombres de importancia de la poesía neobarroca en Argentina son Héctor Piccoli, Tamara Kamenszain y Emeterio Cerro.*

[8] *En el mencionado «Boceto nº 2 para un ... de la poesía argentina actual», un trabajo que es al mismo tiempo una evaluación y un programa –de allí, supongo, los puntos suspensivos de su título–, Prieto y Helder, tras señalar lo arbitrario de todo recorte que fije un determinado «panorama», anuncian: «Por lo tanto, vamos a circunscribir la extensión de nuestras consideraciones a ciertos motivos temático-formales en las obras de unos cuantos autores nuevos, en*

Sin embargo, incluso si seguimos observando el cuerpo de la poesía argentina contemporánea sin movernos de la perspectiva de los noventa, es imprescindible hacer ahora algunas matizaciones en nuestra propuesta de oposición objetivismo/neobarroco. En primer lugar, porque el neobarroco abarcó a poetas de una tan amplia variedad estilística y temática que en muchas ocasiones se tiene la impresión de que esa denominación se refiere antes a un corte generacional o a la contemporaneidad en la publicación de los libros que a cualquier forma de credo poético compartido; lo cual convertiría en un gesto más bien vacío la impugnación del neobarroco en bloque. En segundo lugar, porque es justamente a través de sus resonancias en los poetas de los noventa que figuras esenciales del neobarroco como Arturo Carrera y Néstor Perlongher adquieren su definitiva envergadura, su «consagración».

A partir de su prematura muerte, Néstor Perlongher empezó a ocupar un lugar insustituible en la poesía argentina contemporánea; se dio la paradoja de que sus libros, prácticamente inhallables por haberse publicado en tiradas de unos pocos cientos de ejemplares, pasaron a ocupar el centro del debate acerca de la poesía argentina contemporánea, con simposios, conferencias y volúmenes tales como *Tratados sobre Néstor Perlongher* (1997) de Nicolás Rosa y *Lúmpenes peregrinaciones* (1996), de autores varios. Parte de esa paradoja la elucida Rosa: «la corporatividad reglada del canon de la literatura argentina lo convierte [a Perlongher] en un excéntrico (...)»[9]. Homosexual «militante» y con una imagen de poeta un poco a la usanza del malditismo rimbaudiano, Perlongher, que se autoexilió en Brasil en los años setenta, escribió en una lengua en la que el vocabulario culto, de resonancias gongorinas, se carnavaliza con términos domésticos, barriales, y se deja contaminar por el portugués (el *portuñol*, como lo llamaba él). A Perlongher se debe el famoso rebajamiento paródico del rótulo de «neobarroco» a «neobarroso»; es decir, un barroco que asume su parte *kitsch*, o como también lo llamó él: «un barroco cuerpo a tierra». Escribió poemas de la dimensión de «Cadáveres», incluido en *Alambres* (1987), visión esperpéntica del terror que la dictadura militar impuso en Argentina: «Bajo las matas/En los pajonales/Sobre los puentes/En los canales/Hay cadáveres (...).»

En una de las últimas entrevistas que le hicieron, Perlongher declaraba: «... se trata de jugar con ciertas cosas del habla popular. En «Cadáveres»

su mayoría residentes en Capital Federal, a los que llamaremos por comodidad «poetas del 90» o «poetas recientes» (...).»

[9] *Y también: «Si el museo de la literatura argentina es un Panteón Nacional (...) presidido por Borges, sostenido por la columna dórica de Macedonio Fernández y coronado por la cariátide de Don Adolfo Bioy Casares, Perlongher es un ladrón de cadáveres que intenta ocultarlos en la margen izquierda del río color de león.»*

eso está muy claro, y esa especie de fragmentos prosaicos descolgados serían parte de ese juego. A mí se me ocurre que uno puede, en cierta disposición de creación poética, arrastrar cualquier tipo de referentes; y que en ese caso el efecto poético estaría dado más por un trabajo de montaje y deconstrucción que en la propia intimidad de las palabras; en este caso lo que vale no es la sonoridad o el sentido de una palabra (...) bella sino su posición en un fluir». La poética neobarroca es imposible de entender sin Perlongher –entre otros muchos ejemplos, digamos que es uno de los tres poetas representados en uno de los manifiestos *a posteriori* del neobarroco, la «muestra» *Trasplantinos* (1991), de Roberto Echavarren–, pero su gesto irreductiblemente provocativo, su lengua llena de escatología y erotismo crudo, su «juego» con el habla popular lo convierten en uno de los claros antecedentes de los objetivistas de los noventa.

Arturo Carrera (Coronel Pringles, provincia de Buenos Aires, 1948) es otra de las referencias irrecusables de la poesía argentina actual. Aunque, como dijimos, Sarduy[10] lo convierte en discípulo «sin contacto en el tiempo ni en el espacio» de Lezama Lima, la poesía de Carrera es de una singularidad difícil de adscribir a una poética común. Poesía obsesivamente narcisista, permanente reescritura de una novela familiar, se hace espira en torno al mito de la infancia como momento seminal de toda «producción». El tono de Carrera parece más cercano, en todo caso, al de Juan L. Ortiz (Puerto Ruiz, 1896-Paraná, 1978). Y si hablamos aquí de genealogías, de puentes entre el pasado y lo que apenas empieza a tramarse, debemos decir que a través de Carrera[11] se consagra definitivamente en Buenos Aires la poesía de Ortiz –más que su «figura», ya venerada como un pintoresco *gurú* por poetas de las generaciones anteriores, como algunos miembros del grupo Poesía Buenos Aires. Más de 1.100 páginas tiene la *Obra completa* de Juan L. Ortiz (que puso un título unitario a su enorme producción: *En el aura del sauce*), publicada hace muy poco, en 1996, y en cuyos prólogos, dos de los principales exponentes del objetivismo de los noventa, Martín Prieto y Daniel García Helder, lo erigen en uno de los maestros esenciales; los títulos de esos trabajos son ya suficientemente elocuentes: «*En el aura del*

[10] *En otra célebre sentencia, Sarduy, durante una estadía en Buenos Aires, obrando como una suerte de maestre emanador de jerarquías, afirmó: «Carrera es a mí lo que yo soy a Lezama lo que Lezama es a Góngora lo que Góngora es a Dios».*

[11] *La influencia de Carrera es evidente en varios de los poetas más jóvenes de la Argentina, dentro de un amplio espectro. Por lo demás, el interés del propio Carrera por las nuevas generaciones queda demostrado en su labor como antólogo y prologuista de la muy recomendable antología virtual* Monstruos, *que incluye a «37 poetas argentinos menores de 37 años» y que puede leerse actualmente en la página web del Instituto de Cooperación Iberoamericana de Buenos Aires: http://www.icibaires.org.ar*

sauce en el centro de una historia de la poesía argentina», el de M. Prieto; «Juan L. Ortiz: un léxico, un sistema, una clave», el de García Helder.

El nexo, la continuidad de esa línea que une a Ortiz con Carrera y a éste con los objetivistas, más allá de las notorias diferencias estilísticas entre todos ellos, estaría en la intención de darle al poema un carácter marcadamente narrativo. Esta línea tiene un punto nodal en «Gualeguay», un poema de 600 versos de contenido autobiográfico, en el que Ortiz define además sus preocupaciones por lo que Prieto denomina «el poeta en la sociedad»[12]. Por otra parte, el carácter narrativo de la poesía de Ortiz está consciente y deliberadamente presente en la producción de Juan José Saer, conocido sobre todo como novelista, pero al que varios de los poetas de los noventa reivindican en su faz de poeta. La poesía de Saer se ha publicado, a lo largo de diversas ediciones aumentadas, bajo el significativo título de *El arte de narrar*[13].

En fin, para completar el panorama de los poetas de la generación anterior, es decir los que hoy tienen en torno a cincuenta años, cuya presencia es visible a través del cristal de la generación más joven, hay que mencionar a Daniel Samoilovich (Buenos Aires, 1949)[14]. En 1987 Samoilovich fundó la revista *Diario de Poesía*, que continúa dirigiendo hasta hoy y que se convertiría en el foro principal de la difusión de la nueva poética objetivista en argentina. Sus diferencias son notorias con García Helder y, aún

[12] *Ortiz encontraba en Raúl González Tuñón –otro de los clásicos en el panteón de los noventa– una de las figuras esenciales de la poesía argentina en ese sentido.*

[13] *La imbricación entre poesía y prosa, que rompe con la tradicional oposición o polarización entre ambas, es consustancial al objetivismo. En este sentido, podría figurar en el pórtico de esta poética la famosa* boutade *de Pound según la cual el mejor poeta del siglo XIX habría sido Flaubert. En* Diario de un libro *(1972), Alberto Girri escribe: «Las virtudes de la prosa, desnudez, economía, eficacia, fijarlas asimismo como metas del poema. Reconfortante autenticidad de la prosa, aligerando de divagaciones cualquier tentativa de poema, advirtiéndonos indirectamente que el poema es, además de objeto, experiencia de la voluntad de verdad.» Según Martín Prieto* (Diario de poesía, *n.º 18), estas palabras valen más para los poemas de Joaquín O. Gianuzzi que para los del propio Girri. Debo mencionar, en fin, un artículo de Daniel García Helder («El neobarroco en Argentina»,* Diario de Poesía *n.º 4, 1987) que podría tomarse como un hito en el rechazo del neobarroco y la emergencia de la nueva tendencia objetivista; tras citar una vez más a Pound («La gran literatura es sencillamente idioma cargado de significado hasta el máximo de sus posibilidades»), Helder escribe: «Los que nos apoyamos en esta sentencia (...) no apreciamos, obviamente, [las] obras del neobarroco, expresivas, ricas en especies y artificios, en fin: deliberadamente barrocas. (...) Inversamente, todavía nos preocupa imaginar una poesía sin heroísmos de lenguaje, pero arriesgada en su tarea de lograr algún tipo de belleza mediante la precisión (...). Que la palabra justa, ese sueño de Flaubert y de tantos otros, sea una ilusión de prosistas con la que los poetas a menudo no quieran transar, no invalida el esfuerzo de nadie por conseguir el sustantivo más adecuado y el adjetivo menos accesorio para lo que se intenta decir.»*

[14] *Además de su propia obra poética (véase en la bibliografía), Samoilovich ha traducido a numerosos poetas anglosajones y a Horacio; su profusa labor como crítico y como periodista cultural se ha publicado en diversos periódicos y, sobre todo, en la revista* Diario de poesía.

más, con poetas más jóvenes como Santiago Llach o Santiago Vega; en Samoilovich la realidad *todavía* incluye al arte (sobre todo a la pintura, referencia esencial en su poesía) y su verso se deja imantar por los ecos de poetas finamente paródicos, como Montale o Auden. Como en ellos, su mirada está siempre atenta al paisaje, nunca se deja tentar por las abstracciones ni por ninguna *maniera* del gongorismo. Escribe Daniel Freidemberg: «El pensamiento, en el sistema objetivista de Samoilovich, es un objeto, tanto como los cascos de los barcos en la bahía, las opiniones de los críticos de Manet o la fijeza de la mirada de la lechucita sorprendida en el espinillo». Y también, mostrando la singular proximidad de Samoilovich a la generación más joven: «Aun conociendo la insalvable grieta entre el lenguaje y las cosas, y con plena conciencia de la imposibilidad de «ceñirse» al objeto o «traducirlo», no conviene soslayar la importancia que en ese entonces [a finales de los años ochenta] comenzaba a tener la presencia de objetos en los poemas de Samoilovich, Luis Tedesco, D.G. Helder o Martín Prieto (...)»[15]. Beatriz Sarlo, por su parte, supo ver en 1984, en el prólogo a *El mago*, algunas de las características que definirían toda la poesía de Samoilovich: «(...) comienza con una cierta distancia fría, desmenuza el argumento, sale al cruce de las objeciones que puedan levantarse y, cuando parece que todo está a punto de terminar, pega una vuelta, dispara hacia aquello que estaba oculto en las premisas, hace girar una palabra y con ella todo el discurso».

V. Los consagrados y la estrategia del olvido

Hemos dicho que de las generaciones anteriores los poetas de los noventa rescatan a Raúl González Tuñón, a Juan L. Ortiz, a Leónidas Lamborghini, Joaquín Gianuzzi y Juana Bignozzi (no casualmente, estos tres últimos, pertenecientes a los sesenta, han sido objeto de dossiers monográficos en *Diario de poesía*). Mención aparte merece Ricardo Zelarayán (Paraná, 1927), un auténtico *raro* de la poesía argentina, cuya figura adquiere ahora una dimensión que nunca antes había alcanzado: muchos de los jóvenes objetivistas lo invocan como uno de sus maestros, y seguramente no es casualidad que en 1997 se reeditara *La obsesión del espacio*, libro publicado en 1972. La poesía de Zelarayán es una especie de neogauchesca paródica, tan abarcadora y ecuménica como la de Whitman, pero cuya acumu-

[15] *Cfr. Daniel Freidemberg, «Estudio preliminar» a* Rusia es el tema, *antología poética de Daniel Samoilovich con que abrió la colección Poetas de hoy, de la editorial Libros de Tierra Firme, Buenos Aires, 1996.*

lación se hace por sistema surrealista: un detalle lleva a otro, y en la ilación el lenguaje campestre de la provincia argentina abarca a René Descartes e insólitas incrustaciones de lacanismo («no existen los poetas, existen los hablados por la poesía», reflexiona mientras come en una pizzería y escucha a hurtadillas la conversación telefónica del cajero) y el tango requiere la presencia de Lautréamont, «que como buen franchute es uruguayo/y si es uruguayo es entrerriano» (es decir, de Entre Ríos, la provincia natal de Zelarayán, limítrofe con Uruguay). Además, habría que apreciar en él una apropiación no parecida a ninguna otra del humor metafísico de Macedonio Fernández, como en el poema titulado «A la que no fue, pero pudo ser, la hasta ahora siempre ausente», o en estos versos de «Una madrugada por día»: «Y yo visito una fábrica de encendedores perdidos./(Hoy no sólo se fabrican objetos para tener sino también/objetos para perder.)/ Pero los encendedores perdidos/no hablan con los paraguas perdidos.» Zelarayán imposta una voz de hombre del interior que, forzado a vivir en Buenos Aires, detesta a los porteños, a los que juzga ignorantes y prepotentes; y a cada paso quiere burlarse de los poetas, sean líricos o comprometidos: «No creo en la poesía cantada ni recitada. (No creo en el café concert para desculpabilizar empresarios izquierdistas.) La poesía debe leerse. La única poesía que no se lee es la de los actos y palabras que se proponen ser poéticas.»

Ahora bien, dentro del sistema de consagraciones y condenas que constituyen las literaturas nacionales, hay algunos olvidos no menos voluntarios que la memoria proustiana. El crítico se siente tentado a leer toda la poética objetivista justamente como un intento de fundar un sistema de la poesía argentina que excluya por completo la figura de Jorge Luis Borges. Es cierto que la losa borgeana es mucho más pesada en la prosa que en la poesía; es difícil leer a un narrador o a un ensayista rioplatense de las últimas generaciones cuya prosa no esté viciada de borgeanismo en mayor o menor grado. Sin embargo, la impregnación de lo que podríamos denominar la ideología literaria de Borges, ese imaginario por el cual se hace difícil escribir en Argentina sin sentir la voz del «maestro», invadió desde los años setenta el entero campo de las letras en Argentina. En este sentido, lo provocativo de los poetas de los noventa, desde la reivindicación de la «poesía peronista» de Lamborghini hasta la visión de un Buenos Aires severamente desmitificado y captado en sus aspectos más brutales y guarangos, sería un gesto de nítida raigambre antiborgeana. Creo que la motivación es doble: por un lado (la parte consciente), deliberada provocación: sacarle la lengua a la «cultura oficial» o bienpensante; por el otro (la parte inconsciente) la única forma de quitarse de encima la losa borgeana consiste en

mirar completamente para otro lado: llevar la literatura más allá de los límites de la biblioteca, hacerla chocar –sin amortiguación de enciclopedias ni moldes retóricos– con el lunfardo y el choripán.

De los otros poetas consagrados que se encuentran hoy en una cierta penumbra habría que nombrar sobre todo a los grandes surrealistas del país: Enrique Molina (Buenos Aires, 1910-1997) y a Olga Orozco (Toay, provincia de La Pampa, 1920). Esta poesía, construida en base a largas digresiones metafóricas y a intensas imágenes oníricas, se encuentra en el polo opuesto de la poética del objetivismo[16]. En fin, otra herencia tal vez excesivamente arrumbada es la de Oliverio Girondo. Acaso porque su nombre fue referencia permanente para algunos neobarrocos argentinos, los poetas del noventa suelen ignorarlo por completo, sin advertir que en la agudeza de su mirada, en la singularidad de su vínculo con la tradición de la lengua y, sobre todo, en la arrasadora minuciosidad de su búsqueda formal hay una fuente aún por explotar para las nuevas generaciones de poetas argentinos.

Bibliografía

AGUIRRE, Osvaldo: *Las vueltas del camino* (1992); *Al fuego* (1994).

BIGNOZZI, Juana: *Mujer de cierto orden* (1967); *Regreso a la patria* (1989); *Interior con poeta* (1993); *Partida de las grandes líneas* (1997).

CARRERA, Arturo: *Escrito con un nictógrafo* (1972); *Momento de simetría* (1973); *Oro* (1975); *Ciudad del colibrí* (1982); *La partera canta* (1982); *Mi padre* (1983); *Arturo y yo* (1984); *Animaciones suspendidas* (1986); *Ticket para Edgardo Russo* (1987); *Children's Corner* (1989); *Negritos* (1993); *La banda oscura de Alejandro* (1994) y *El vespertillo de las parcas* (1997).

CASAS, Fabián: *Tuca* (1990); *El salmón* (1996).

CERRO, Emeterio: *La barrosa* (1982).

DESIDERIO, JUAN: *Barrio trucho* (1993)

GAMBAROTTA, Martín: *Punctum* (1995).

GARCÍA HELDER, Daniel: *El faro de Guereño* (1990); *El guadal* (1994).

[16] *Todo panorama más o menos ecuánime de la poesía argentina actual debería incluir aún otros muchos nombres que aquí se han quedado sin espacio, sobre todo de aquellos poetas cuya obra sigue aún en evolución, como el ya mencionado Juan Gelman* (Incompletamente *es de 1997). Muy lejos de toda pretensión de ser exhaustivos, podemos nombrar a Diana Bellesi, Tamara Kamenzain* (Tango bar, *su último libro, es de 1998) o Jorge Ricardo Aulicino. En fin, recientemente se ha publicado* De fascinatione *(Universidad Iberoamericana/Artes de México, México D.F., 1997), un extraordinario libro de Aldo Oliva (Rosario, 1967), uno de los grandes poetas «escondidos» de la Argentina.*

GELMAN, Juan: *Cólera buey* (1965), *Hechos y relaciones* (1980), *Si dulcemente* (1980), *La junta luz* (1985), *Com/posiciones* (1986), *Interrupciones I* (1986), *Interrupciones II* (1988), *Salarios del impío* (1993), *Dibaxu* (1995), *Incompletamente* (1997).

GIANUZZI, Joaquín O.: *Contemporáneo del mundo* (1962); *Señales de una causa personal* (1977); *Principios de incertidumbre* (1980); *Violín obligado* (1984).

KAMENSZAIN, Tamara: *De este lado del Mediterráneo* (1973), *Los No* (1977), *La casa grande* (1986), *Vida de living* (1991), *Tango bar* (1998).

LAMBORGHINI, Leónidas: *Las patas en las fuentes* (1965); *El solicitante descolocado* (1971; reeditado en 1990); *Partitas* (1972); *Eva Perón en la hoguera* (disco con el poema recitado por Norma Bacaicoa con música de Dino Saluzzi; 1973); *Circus* (1986); *Odiseo confinado* (1992).

PERLONGHER, Néstor: *Austria-Hungría* (1980), *Alambres* (1987), *Hule* (1989), *Parque Lezama* (1990) y *Aguas Aéreas* (1991).

PICCOLI, Héctor A.: *Si no a enhestar el oro oído* (1984); *Filiación del rumor* (1993).

PRIETO, Martín: *Verde y blanco* (1989); *La música antes* (1995).

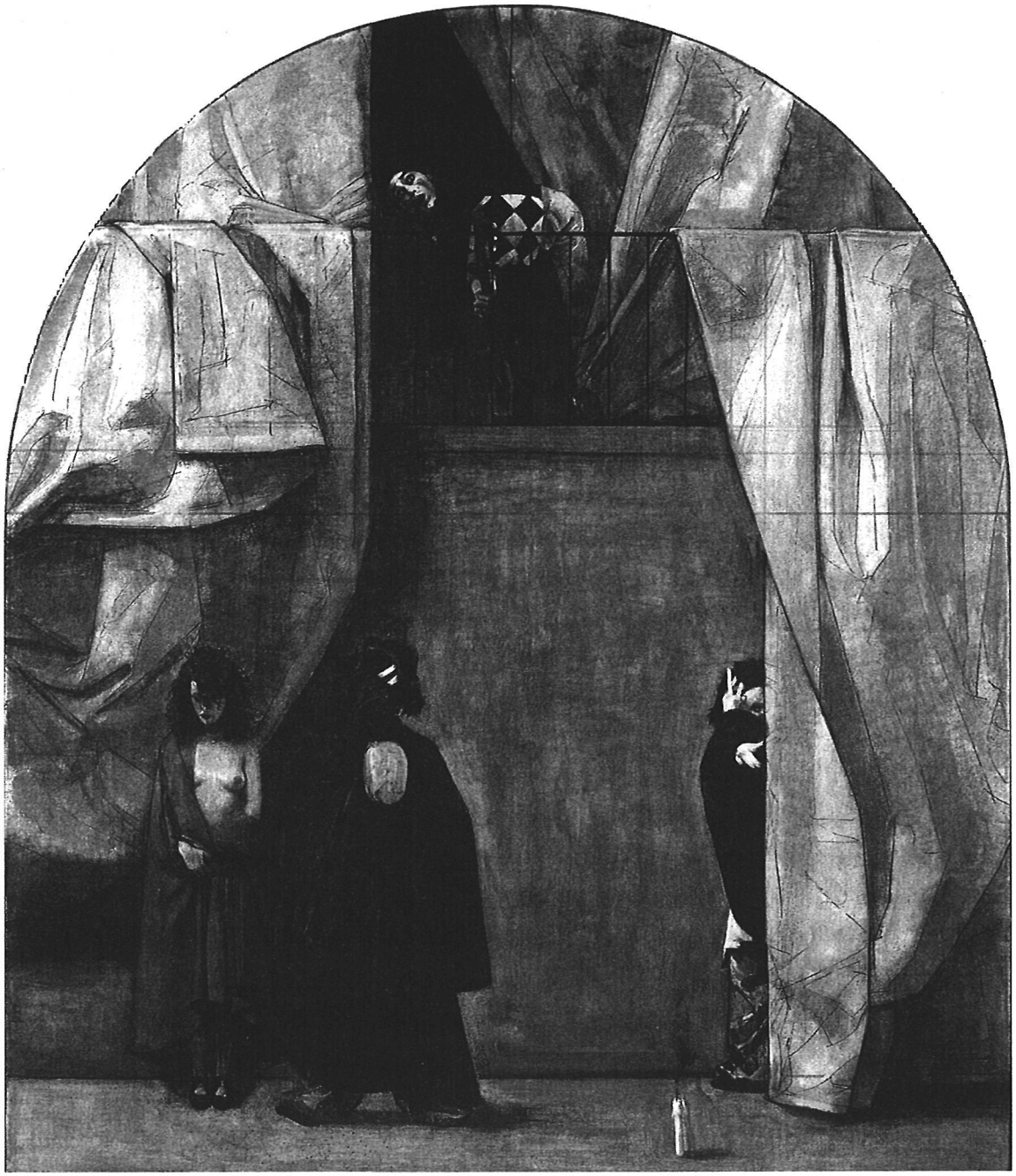
RUBIO, Alejandro: *Música mala* (1997).

SAER, Juan José: *El arte de narrar* (1988).

SAMOILOVICH, Daniel: *Párpado* (1973), *El mago* (1984), *La ansiedad perfecta* (1991), *Hidrografías* (1996) y *Superficies iluminadas* (1996).

TABORDA, Oscar: *40 watts* (1993).

ZELARAYÁN, Ricardo: *La obsesión del espacio* (1972, reeditado en 1997).



Guillermo Roux: *Mujer y máscara,* 1994.
Témpera sobre tela, 145 x 118 cm.
Colección particular