

# Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina

**Martín Prieto**

*Poeta, Universidad de Rosario, Argentina*

**S**i tuviéramos que darle una «fecha de inicio» a la «nueva» poesía argentina —el adjetivo, «nueva», claro está, es provisorio, obligadamente perecedero y, aun en este caso, un poco anacrónico, toda vez que estamos hablando de algo que empezó hace ya más de veinte años —, aun a conciencia de que esa fecha será una línea trazada sobre la corriente de un río cuyo mismo movimiento corregirá, y dejando de lado, por lo menos por esta vez, los fastidiosos «antecedentes» (pero necesarios si pensamos, como pensamos, que toda literatura nacional es un proceso y en cuyo relato obligadamente deben ingresar asuntos en definitiva poco importantes, libros, revistas, autores, polémicas, a los que toca la rigurosa vara de la historia pero no el polvo de oro de la literatura), si tuviéramos, si pudiéramos por lo menos por esta vez, deberíamos decir que lo que aun hoy llamamos nueva poesía argentina empieza a comienzos de la década del 80 del siglo que pasó.

A mediados de 1983, Héctor Piccoli publica su primer libro de poemas individual, *Si no a enhestar el oro oído*, acompañado por un programático prólogo firmado por Nicolás Rosa. Unos meses más tarde, en marzo de 1984, aparece *Arturo y yo*, el cuarto libro de poemas de Arturo Carrera que significa una revolución dentro de su propia obra con consecuencias aún vigentes en *La inocencia*, su último libro publicado en enero de 2006. Y de abril de 1984 es el número 0 de la *revista de (poesía)*, dirigida por Juan Carlos Martini Real, y dedicado al barroco, donde se reedita (y se le da una circulación menos restringida que en el original) el prólogo de Rosa al libro de Piccoli, y Néstor Perlongher publica su celebrado poema «Cadáveres», que después formará parte de su segundo libro, *Alambres*, de 1987. De modo que Martini Real edita un solo número de una revista que de algún modo parece concentrar 24 el futuro de la poesía argentina: por un lado, su sumario, dedicado en exclusiva al barroco, anticipa el inmediato florecimiento del neobarroco en la literatura rioplatense. Por otro, el tamaño de la publicación, su diseño, el papel en el que se imprime y su voluntad (más que su realización) periodística, parecen un boceto, un borrador de *Diario de Poesía*, cuyo primer

número se publicará dos años más tarde. Así, con un solo número publicado, la revista de Martini Real interpela hoy, desde un lugar de privilegio, la historia de la poesía argentina.

También de principios de 1983 (y ya circulando en la Argentina al año siguiente, según lo comprueba mi firma acompañada por fecha y lugar de compra, costumbre «documental» que lamentablemente he perdido) es *El texto silencioso*, el libro de Tamara Kamenszain publicado en México, en el que arma una señera tradición de la poesía argentina que, me gustaría señalar, todavía late, a más de 20 años de ser formulada, en el mismo programa de la reunión que nos convoca: Oliverio Girondo, Juan L. Ortiz, Macedonio Fernández, Francisco Madariaga, un conjunto de nombres con «cuyas partes más vigorosas», escribió Kamenszain tres años después, se podría armar el «padre ficticio» que a la poesía argentina le faltaba, huérfana, pienso ahora que pensaba entonces Kamenszain, de la figura y de la voz de un poeta como César Vallejo, como Pablo Neruda o Nicanor Parra, todos ellos de inmediata y comprobable influencia continental<sup>1</sup>. En «La nueva poesía argentina: de Lamborghini a Perlongher», un artículo presentado en 1986 en un encuentro de literatura y crítica realizado en Santa Fe que funciona como la continuación del libro de 1983, Kamenszain encuentra que es en Osvaldo Lamborghini en quien se juntan las partes de ese todo disperso: «Si antes armamos un Golem para convertirlo en padrino literario, hoy podemos decir que Lamborghini emerge de nuestro laboratorio como aquel tatita joven que nos tiene dominados». Y más adelante: «Desde el hermetismo hasta la más extrema transparencia, desde el trabajo metafórico hasta la arbitrariedad metonímica, desde la rima hasta el hartazgo de la cadena narrativa: cuidado con escribir después de Lamborghini; él ya fatigó todos los conductos<sup>2</sup>». De este modo, Kamenszain suma al diagnóstico un programa y una tradición que son, naturalmente, neobarrocos: «Sobre este terreno arduamente alisado por el tata Lamborghini, puede ahora retozar con toda tranquilidad la poesía joven de Néstor Perlongher». Y, también: «Seguro, alimentado por un padre, avalado por una tradición, Perlongher correteará saludable hasta merodear cerca de un verdadero tabú argentino: el barroco».

---

<sup>1</sup> T. Kamenszain, *El texto silencioso. Traición y vanguardia en la poesía sudamericana*, México, Universidad Autónoma de México, 1983.

<sup>2</sup> T. Kamenszain, «La nueva poesía argentina: de Lamborghini a Perlongher», en AAVV, *Literatura y crítica. Primer encuentro UNL*, Santa Fe, Universidad del Litoral, Cuadernos de Extensión Universitaria, 1987.

La novedad neobarroca en la literatura argentina, cuya potencia es Kamenszain la primera en entrever y la primera, también, en destacar que la herencia de Lamborghini, que era sobre todo narrador, la habrían de gastar los poetas, hay que buscarla en tres lados a la vez.

Por un lado, en el valor históricamente contradeterminante de su irrupción en la escena literaria. La expectativa, condicionada por la singular coyuntura política y cultural de finales de la dictadura militar iniciada en 1976 y terminada con la asunción del mando del nuevo presidente constitucional, Raúl Alfonsín, el 10 de diciembre de 1983, parecía estar dirigida hacia la aparición de una nueva poesía comprometida, un renovado coloquialismo realista y militante, próximo a las enseñanzas de Juan Gelman y entroncado con la tradición emblemáticamente representada por Raúl González Tuñón. De algún modo, los primeros números (y sus correspondientes estudios, poemas, proclamas) de la revista *La danza del ratón*, de 1981, parecían ser la avanzada, la preparación del terreno para el retorno con gloria del realismo, del coloquialismo, del tono bajo y de la poesía sentimental: es decir, una retórica sesentista (en cuanto a la prosodia y al diccionario) cuyo eje no fuera ahora la palabra-valija emblemática de los 60-70 (*revolución*) sino, más modestamente y, a su modo, más contrapoéticamente también, *democracia*.

Sin embargo, y contraria a esa expectativa, la novedad —que por definición es contraria a la expectativa— proviene de un grupo de poetas cuya tradición (señalada sincrónicamente por Kamenszain) hacía base en algunas de las proclamas, ideas y autores favoritos del grupo *Literal*, radicales impugnadores del gelmanismo y del gonzaleztuñonismo ya desde los años 70. Ricardo Zelarayán: «No tengo nada que ver con el populismo ni con la filosofía derrotista del tango» (1972), Osvaldo Lamborghini: «¿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» (1981, en un reportaje que le hace Alfredo Rubione en la revista *Lecturas críticas*<sup>3</sup>). Pero esto no significa que la política (aun en términos de representación realista) estuviera ausente en la primera poesía neobarroca, como

---

<sup>3</sup> El escritor Ricardo Strafacce, el máximo especialista en la obra de Osvaldo Lamborghini, cuando le escribo para preguntarle sobre los versos de Tuñón en los que estaría pensando Lamborghini en el reportaje de Rubione, me contesta: «La alusión al albañil y los andamios no parece provenir de Tuñón sino de Vallejo: “Un albañil cae de un techo, muere y ya no almuerza / ¿Innovar, luego, el tropo, la metáfora?” Strafacce me recuerda, además, que Daniel Freidemberg, en su blog, anotó que el verso atribuido por Lamborghini a Tuñón sería en realidad de Juan Gelman, del poema «Pedro el albañil», de *Gotán*, cuyo motivo es un albañil que cae del andamio. Para Daniel García Helder, en cambio, Lamborghini estaría, en efecto, haciendo referencia a un poema de Tuñón, «Épitafo para la tumba de un obrero», publicado en *Todos bailan*, donde habla de un obrero de la construcción y escribe «Pero estuve pensando en el obrero caído y mi corazón está hecho pedazos».

lo marca, naturalmente, el extenso «Cadáveres», pero también aquel poema de Piccoli de *Si no enhestar el oro oído*, titulado y dedicado a «Hugo y María, desaparecidos», que terminaba con esos versos famosos (para nosotros, entonces), que decían: «Sabré si persistís, en esa vehemencia, que estáis muertos».

Y no significó tampoco que la biblioteca de *Literal* fuera la misma que la de los neobarrocos, siendo que ésta excluyó a casi todos los narradores de la de aquella (elocuentemente a Borges y a Arlt) y armó una muy extravagante, compuesta a partir de la suma de una serie de elementos erigidos originalmente como antitéticos: el Modernismo de Rubén Darío, el vanguardismo del Oliverio Girondo de *En la Masmédula* —y a su través, los entonces devaluados poetas surrealistas Francisco Madariaga y Enrique Molina, leídos treinta años después por una nueva generación de poetas, que los vuelven a colocar en el centro de la escena—, el simbolismo de Juan L. Ortiz y hasta la lírica sencillista de Ricardo Molinari y aun, provocadoramente, sobre todo en el Carrera de *Arturo y yo*, el sencillismo prosaico de Baldomero Fernández Moreno (como una especie de emblema anti-borgeano) que se integran a la poética neobarroca como una suma que debido a su misma heterogénea (o sincrética) conformación, no da una voz unánime en todos sus autores sino un registro abierto, ancho, generoso que tal vez esté en la base de la productividad de estos autores y de esta poética cuyas marcas pueden rastrearse en la poesía argentina contemporánea.

El segundo lado en el que hay que buscar la novedad que el neobarroco importa en la literatura argentina tiene que ver, precisamente, con el carácter de su biblioteca que es, como vimos, eminentemente nacional y no mixturadamente nacional y europea o nacional y norteamericana, como fueron históricamente las bibliotecas argentinas de vanguardia. Pero esa biblioteca eminentemente nacional está, a su vez, abierta al diálogo y a la conversación y a la confrontación con una biblioteca latinoamericana, diálogo que históricamente la literatura argentina después del Modernismo prefirió no mantener. Hay una anécdota, que yo creo que es falsa, pero que encierra una enorme verdad, que la cuenta Paco Urondo: Oliverio Girondo viajaba, supongamos que a Jaimaca, como si fuese Ricardo Güiraldes, en un barco por el Pacífico y queda en encontrarse con César Vallejo en El Callao. Cuenta Girondo, según Urondo: «Pensaba desembarcar en El Callao y le había avisado a Vallejo que me estaba esperando en el muelle; pero mi barco no pudo arrimarse porque se había desencadenado una tormenta tremenda. Vallejo, enterado de esto, se arrimó con una lancha y yo no lo veía porque estaba muy oscuro, pero oía que me gritaba “Girondo, Girondo”, y yo le gritaba “Vallejo,

Vallejo”, pero de ahí no pasamos<sup>4</sup>». Creo que esta anécdota (falsa o no) encierra la verdad del histórico desencuentro, del «de ahí no pasamos» de la poesía argentina con la latinoamericana a lo largo del siglo, con la excepción de esa casi involuntaria religación que puede verse a fines de los años 50, cuando alrededor de la palabra «antipoema», no inventada por Nicanor Parra pero sí difundida por él con un sentido netamente antinerudiano (y *anti*, entonces, todo lo que abarcaba el nombre y la obra de Pablo Neruda, sucesivamente romántica, vanguardista y surrealista, y a veces todo eso a la vez), se reúne un grupo de poetas de distintas nacionalidades: el mismo Parra, el nicaragüense Ernesto Cardenal, el uruguayo Mario Benedetti, el cubano Roberto Fernández Retamar, el ecuatoriano Jorge Enrique Adoum, y los argentinos Leónidas Lamborghini y, sobre todo, César Fernández Moreno quienes conforman un movimiento irregular, sin manifiestos, revistas, ni estandartes, conocido también por el nombre de «poesía conversacional» o «comunicacional», debido a su permeabilidad al lenguaje coloquial, y llamado, en la Argentina, por el mismo Fernández Moreno, «existencial», en razón de su aspecto «circunstancial, momentáneo, histórico, precedero, contemporáneo<sup>5</sup>». Pero como la circunstancia y el momento histórico, en la Argentina y a mediados de la década del 50, tienen sobre todo valor político nacional, el de la revolución peronista, los grandes poemas argentinos del movimiento, como «Argentino hasta la muerte», de César Fernández Moreno, *El saboteador arrepentido*, *Al público* y *Las patas en las fuentes*, de Leónidas Lamborghini, se despegan de inmediato del movimiento continental para replegarse otra vez hacia la literatura argentina.

Los neobarrocos, en cambio, muy rápidamente establecen vínculos con la biblioteca latinoamericana: el chileno Enrique Lihn, en el libro de Kamenszain de 1983, el cubano Severo Sarduy, entusiasta prologuista de *Ciudad del colibrí*, una antología de Carrera publicada en España en 1982, la uruguaya Marosa di Giorgio, el brasileño Haroldo de Campos y, en todos, el cubano san José Lezama Lima. Eso, hacia atrás. Y hacia los costados, los uruguayos Roberto Echevarren, Eduardo Milán, Eduardo Espina, el brasileño Wilson Bueno, autor de *Mar paraguayo*, escrito en portuñol-guaraní, el chileno Diego Maquieira, el cubano José Kozer que es quien, por otra parte, en un reportaje, instado por el entrevistador a

---

<sup>4</sup> F. Urondo, «En la masvida», publicado originalmente en *La Opinión*, Buenos Aires, 15 de agosto de 1971 y reproducido en O. Gironde, *Obra completa*, Madrid, Archivos, 1999.

<sup>5</sup> C. Fernández Moreno, *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina contemporánea*, Madrid, Aguilar, 1967.

dar el listado del *who is who* de la poesía neobarroca, no duda en armar un combinado latinoamericano, prescindiendo de la nacionalidad de cada uno de sus actores<sup>6</sup>.

El tercer lado donde la provocación neobarroca finalmente se valida como novedosa, tiene que ver con su carácter reactivo, con su capacidad para promover, casi de inmediato a su irrupción, una cadena de impugnaciones. La más famosa de todas y, a su vez, la más programática, fue la que firmó Daniel García Helder en el número 4 de *Diario de Poesía* bajo el título «El neobarroco en la Argentina». Allí García Helder contrapone, a la suntuosidad léxica de los neobarrocos, un diccionario restringido, y a la indeterminación del sentido posmoderno —presente sobre todo en la obra de Carrera—, una máxima de Ezra Pound: «La literatura es el lenguaje cargado de sentido». Es decir que ese artículo, que alcanzó el valor de un manifiesto, es simultáneamente opositivo y propositivo, en tanto no sólo impugna total o parcialmente el movimiento neobarroco sino que instala, simultáneamente, los principios de lo que un tiempo después, en la misma revista, se llamó «objetivismo», cuyas ambición, destacada por García Helder, es imaginar una poesía sin heroísmo del lenguaje «pero arriesgada en su tarea de lograr algún tipo de belleza mediante la precisión, lo breve, la fácil o difícil claridad, rasgos que de manera implícita o explícita censura el neobarroco<sup>7</sup>».

Y el mismo dibujo de tres lados que pudimos trazar para valorar convenientemente lo de nuevo que supuso el neobarroco puede servir de plano o de modelo para trazar lo que importó el objetivismo en la poesía argentina<sup>8</sup>.

En primer lugar, su carácter contradeterminante, toda vez que la impugnación a los neobarrocos parecía provenir de los agazapados sesenta setentistas y no de las filas de una publicación que no iba a hacer ni del sesenta sesentismo un valor ni de Juan Gelman uno de

---

<sup>6</sup> «Sobre el neobarroco. Fragmento de una entrevista de Josely Vianna Baptista a José Kozler», en <http://tijuana-artes.blogspot.com/2005/03/neobarroco.html>.

En 1991, además, en México se publica *Transplatinos* (México, El tucán de Virginia, 1991), prologada por Roberto Echavarrén, que es la primera antología continental del neobarroco.

<sup>7</sup> D. García Helder, «El neobarroco en la Argentina», en *Diario de Poesía*, n° 4, Buenos Aires, Rosario, Montevideo, otoño de 1987.

<sup>8</sup> Es verdad que hoy tal vez no se vean tan tajantes las diferencias entre unos y otros, pero eso se debe menos a la inexistencia de diferencias conceptuales evidentes que al hecho de que los poetas que empiezan a publicar en los años 90, lectores simultáneos y desprejuiciados de *Diario de Poesía* y de los neobarrocos, construyen una obra tan tributaria de unos como de otros, con lo que es la herencia la que anula, o apacigua, las evidentes diferencias de la tradición.

sus poetas emblemáticos, como lo comprueba el hecho de que fue uno de los únicos «grandes poetas» de la segunda mitad del siglo XX cuya obra el *Diario de Poesía*, en sus años dorados, decidió programáticamente no visitar. Valga, tal vez, esta anécdota personal de aquellos años: estábamos con García Helder en Buenos Aires, en un bar de calle Corrientes, y un entusiasta sesenta setentista se abalanza sobre mi compañero con un abrazo emocionado y lo felicita por haber «desenmascarado a esos hijos de puta reaccionarios» (se refería tan levemente a los poetas neobarrocos) y se ponía, militantemente, a disposición de *Diario de Poesía* para colaborar en la inmediata reivindicación de Juan Gelman que, entendía el exaltado sesenta setentista, era el segundo movimiento, el despliegue inmediato y obligado de su nota impugnadora. Pero, como es notorio, esa nota, ese dossier, esa reivindicación, no formó parte de ningún sumario del *Diario* y la entusiasta colaboración espontánea de nuestro amigo de la calle Corrientes, una elegía celebratoria de los 30 o 35 años de la publicación del primer libro de Gelman, nunca se publicó. Creo, entre paréntesis, que vale la pena aclarar, o destacar, que en la redacción del *Diario* había dos importantes seguidores y difusores de la obra de Gelman, como Jorge Fondebrider y Daniel Freidemberg, y que la decisión de NO publicar aquella colaboración espontánea fue el producto de un debate interno de la revista, que refleja en definitiva una decisión colectiva pero no opiniones individuales, carácter que, además refuerza su valor interventivo.

Esta anécdota me parece que es importante porque destaca, en primer lugar, la doble impugnación a la que la nueva poesía argentina sometió a la del pasado inmediato, y esa impugnación, de neobarrocos y objetivistas, los reúne a éstos, por lo menos en principio, en esa «falta». Los reúne lo que no hay: diminutivos (y los que hay —en Carrera, en Perlongher o en Piccoli— están terminados en *-illo* y vienen de Juan L. Ortiz), compañeras y compañeros, cigarrillos (de golpe, se deja de fumar en la poesía argentina), cafetines, sentimentalidad tanguera, y todo el repertorio tropológico (comparaciones, metáforas, imágenes) que vincula lo íntimo (el amor, sobre todo) con lo social (la política, el combate, la revolución, la guerra), traficando conceptos de uno a otro territorio, y combinándolos poéticamente. Cito de memoria: «tu cuerpo era la única batalla donde me derrotaban» escribía Gelman, y Rafael Bielsa, uno de sus entusiastas seguidores de los años 70: «con estas manos de acariciar tu espalda tomaré un fusil tal vez mañana, con esta boca de besarte gritaré Patria...»

En segundo lugar, la biblioteca de los objetivistas que incluye a Eliot y a Pound, a Kavafis, a William Carlos Williams, a Edgar Lee Masters y aun a Rainer Maria Rilke en su versión objetivista, también tiende, como la de los neobarrocos, a la conformación de una nueva lectura de la poesía argentina y a la consecuente reformulación de una tradición nacional. Por un lado, los nuevos poetas incorporan a la biblioteca de la poesía argentina los relatos y novelas de Juan José Saer: *El limonero real*, *La mayor*, *Nadie Nada Nunca* y *Glosa*, por su misma composición, tan próxima a Juan L. Ortiz como a Borges, han sido tan influyentes en los años 80 y aun entrados los 90 entre los prosistas como entre los poetas, influencia doble cuyo único antecedente en la literatura argentina es, como casi siempre, el mismo Borges cuya prosa era, recordémoslo, uno de los modelos de la poesía de Alberto Girri.

Pero seguramente la operación más valiosa de los objetivistas fue incorporar a la tradición la obra de Joaquín Giannuzzi, un autor hasta entonces más bien desconocido y marginal, sobre todo entre los jóvenes que, como escribió García Helder, le ofreció a la nueva generación de poetas «el gusto a la frase seca y sin vueltas<sup>9</sup>» y convirtió en programa la «revelación», dice Daniel Freidemberg, que les produjo a él y a dos o tres amigos —entre los cuales no es difícil imaginar a Jorge Aulicino—, a fines de los años 70, el descubrimiento en librerías de viejo, de *Las condiciones de la época*, un libro que señalaba que era posible «tratar los temas vulgares y combinarlos con la reflexión intelectual desembozada, llamar a las cosas por su nombre y ser dócil al esquema sintáctico sujeto-verbo-predicado<sup>10</sup>». El realismo especulativo y metafísico de Giannuzzi, de gran factura técnica, sostenida retóricamente por un sistema metafórico tan austero como imaginativo, llevado a cabo con un repertorio léxico ceñido, próximo al habla común, pero no mimético ni populista, fue usado por los objetivistas como un catalizador que les permitió ensayar una nueva poesía realista, desprovista del sentimentalismo y el regodeo autobiográfico de la que practicaban en esos mismo años los seguidores de Gelman y, simultáneamente, aplicar un principio de restricción léxica al desbordado diccionario de los neobarrocos.

Sin embargo, la biblioteca argentina de los objetivistas tuvo notorios puntos de contacto y de reunión con la de los neobarrocos: el primero y más notorio: Juan L. Ortiz, sujeto del primer dossier de *Diario de Poesía* y autor de una obra imperial cuya traza es indisimulable tanto en

---

<sup>9</sup> D. García Helder, «Giannuzzi», en *Diario de Poesía*, n° 30, Buenos Aires, Rosario, 1994.

<sup>10</sup> D. Freidemberg, «Terca persistencia de la especie», en *Diario de Poesía*, n° 23, Buenos Aires, Rosario, 1992.

la obra de Piccoli, Carrera, Perlongher como en la de García Helder, autor, además, de uno de los prólogos a la *Obra completa* de Ortiz publicada en 1996. Por otra parte, muchos de los poetas argentinos de los años 50 comienzan a ser programáticamente revalorados por los de los 80, indistintamente de su filiación: la obra de Leónidas Lamborghini deja marcas tanto en la de Perlongher como en la de Samoilovich; la de Alberto Girri, tanto en la de Carrera como en la de Jorge Aulicino. Y algunos otros poetas, como Hugo Padeletti, Aldo Oliva y Arnaldo Calveyra, también de los años 50 pero casi inéditos entonces, empiezan a circular y a ser leídos recién treinta años más tarde, debido al oficio simultáneo de objetivistas y neobarrocos.

Como la de los neobarrocos, la biblioteca argentina de los objetivistas también establece vínculos inmediatos con la latinoamericana, según puede verse siguiendo, hasta distraídamente, los sumarios de los primeros diez o quince años de *Diario de Poesía*. Y ese manifiesto panamericanismo se dirige también, como el de los neobarrocos, hacia atrás y hacia los costados. Hacia atrás, *Diario de Poesía* publicó y entrevistó a algunos de los poetas latinoamericanos más importantes y reconocidos del último cuarto del siglo XX, como Haroldo de Campos, Antonio Cisneros, Marosa Di Giorgio o el nicaragüense Carlos Martínez Rivas. Pero seguramente el valor de su intervención habrá que buscarlo en el descubrimiento, para el público y para los más jóvenes poetas argentinos, de algunos poetas de la tradición latinoamericana parcial o completamente desconocidos en la Argentina hasta su publicación en el *Diario*, como fue el caso de los chilenos Oscar Hahn, Waldo Rojas, José Ángel Cuevas y Gonzalo Millán, todos presentados por Daniel Freidemberg en un anticipatorio dossier titulado «Poesía chilena hoy», publicado en 1988; del también chileno Enrique Lihn, de quien se publicó «El paseo Ahumada» en 1994 y una entrevista de Edgar O'Hara en 2000; del colombiano José Manuel Arango, presentado por García Helder, en 1991, del chileno Jorge Teiller, presentado por Jorge Fondebrider en 1995, del venezolano Juan Calzadilla, presentado por los colombianos Juan Manuel Roca y Claudia Arcila en 1994, de la uruguaya Circe Maia, de quien se publican poemas por primera vez en 1989 y de los colombianos Arturo Aurelio y Gómez Jattin, presentados ambos por García Helder, uno en 1992 y el otro en el 2000.

La novedad objetivista finalmente se valida, como la de los neobarrocos, a partir de su carácter reactivo, de su capacidad para promover, casi de inmediato a su irrupción, una cadena de impugnaciones. Algunas de ellas fueron publicadas en el correo de lectores del mismo *Diario de Poesía*, durante sus primeros años, pero sin dudas la más importante, programática

y de extendidas consecuencias fue la que firmó en 1991 Ricardo H. Herrera en su libro *La hora epigonal. Ensayos sobre poesía argentina contemporánea*, titulada «Del maximalismo al minimalismo<sup>11</sup>». Allí Herrera organiza una vigilante selección de textos de los primeros cinco años del *Diario de Poesía* (una carta de Jorge Aulicino publicada en una columna de Daniel Freidemberg, la presentación de Freidemberg al dossier sobre *el lagrimal trifurca*, el dossier completo dedicado por el *Diario* a Leopoldo Lugones —«un compendio de mala conciencia», dice Herrera y, también: «una aproximación alevé y artera»— y la presentación que Elvio Gandolfo y Daniel Samoilovich hacen en el *Diario* de una antología de Raymond Carver) para concluir que el minimalismo objetivista del *Diario* es en verdad el negativo (antiprofético, rabioso y despreciativo) del maximalismo sesentista que sería lo que verdaderamente late en el corazón del *Diario de Poesía*.

Ocho años más tarde, en 1999, Herrera convirtió esa lectura intencionada y circunscripta de *Diario de Poesía* (que excluye, por ejemplo, las señeras lecturas que el *Diario* hizo de las obras de Aldo Oliva, de Hugo Padeletti, del mismo Giannuzzi) llamada *Hablar de Poesía* cuyo nombre simétrico con el del *Diario* (la única palabra no común entre ambos títulos tiene sin embargo también seis letras) marca, desde la portada nomás, la manifestación del carácter «especular», así lo llama Ana Porrúa<sup>12</sup>, de la publicación de Herrera en relación con la de Samoilovich, en tanto la de aquel, sigue Porrúa, «llega al campo literario para instalar ciertos nombres desaparecidos de la tradición (Banchs, Mastronardi, incluso Molinari), pero también para demoler —por la amenaza que suponen— aquellas poéticas que el *Diario* venía rescatando como linaje propio». Los dossiers dedicados por el *Diario* a César Fernández Moreno, Leónidas Lamborghini y Juana Bignozzi y las reseñas que Herrera, Javier Ardúriz y de María Julia de Rucchi Crespo firman de las obras de esos mismos autores conforman, como señala Porrúa, una «inversión casi perfecta» y donde el *Diario* ve innovación, *Hablar* ve verborragia, balbuceo, gritos.

De este modo, la intervención de *Hablar de Poesía* es eminentemente impugnadora, a partir del convencimiento (que ni los textos analizados ni la adjetivación exaltada con la que se los califica corroboran) de que el objetivismo es la continuación, por otros medios, del

---

<sup>11</sup> R. Herrera, *La hora epigonal. Ensayos sobre poesía argentina contemporánea*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1991.

<sup>12</sup> A. Porrúa, «La novedad en las revistas de poesía: relatos de una tensión especular», en *Orbits Tertius*, n° 11, La Plata, 2005.

coloquialismo antipoético y sesentista; es decir, otra vez, la idea de que el «minimalismo objetivista» sería la versión oportunista del maximalismo sesenta setentista que es la verdadera bestia negra que *Hablar de Poesía* viene a exorcizar. En una reseña sobre *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*, preparada por Arturo Carrera en 2001, Herrera señala que «lo nuevo, lo renovador y lo joven son categorías ficticias, arbitrarias y oportunistas. La aventura del hombre es siempre la misma: error y desamparo<sup>13</sup>». La inexistencia de «lo nuevo» no implica, sin embargo, como cabría suponer, la impugnación de lo viejo, en la medida que se niega «el tiempo» sino, más sencillamente, la impugnación del presente, y a partir de esa comprobación, *Hablar de poesía* instala en la poesía argentina un paradójico nuevo valor: el valor de lo viejo, cuyas notas (equilibrio, forma, jerarquía, conservación, continuidad, sublimidad, interioridad y, sobre todo, lirismo) son las mismas que levantaban los poetas del 40, autodefinidos por Luis Soler Cañas como los «jóvenes serios» y «graves» (completaba la idea León Benarós<sup>14</sup>) que renacen (*Fénix* se llama, precisamente, una de las revistas de la nueva-vieja tendencia) 60 años más tarde como los jóvenes viejos<sup>15</sup>. Uno

---

<sup>13</sup> R. Herrera, «Los vencidos», en *Hablar de Poesía*, n° 4, Buenos Aires, 2002.

<sup>14</sup> L. Soler Cañas, *La generación poética del 40*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1981.

<sup>15</sup> Véase, porque puede resultar ilustrativa, esta ficha de lectura del número 2 de *Hablar de Poesía*, noviembre de 1999: «Luis. O. Tedesco, codirector, firma “La inactualidad de Carlos Mastronardi”, p. 21-33 —ya ahí nomás, inactualidad como valor— donde dice: “En aquellos tiempos de nuestra juventud —lo mismo les ocurre a los jóvenes de hoy— buscábamos adaptarnos al discurso del mundo *avanzado*. Nadie más lejos que Mastronardi del mundo *avanzado*. Sin embargo, su luz de provincia sigue ahí... De esa desesperada felicidad Mastronardi es hoy, a veinticuatro años de su muerte, la vanguardia, la vanguardia, al menos, de algunos de nosotros”. Esto conecta con la editorial del mismo número: “Rodeada de indiferencia o un vago prestigio necrosado —y de una crítica amiguista, arbitrariamente ofensiva cuando el texto escapa a los moldes oficiales, o frívolamente despectiva frente a la *inactualidad* de ciertas propuestas—, la escritura poética ha quedado a merced de convenciones fugaces que le ofrecen su apoyo momentáneo y luego la abandonan a su inexistencia, ya que las modas no poseen memoria y quien adhiere a ellas carece de pasado. Cada vez más vacilante desde que comenzó a desconfiar del lenguaje, la escritura poética convierte en propios los prejuicios de una actualidad que en realidad la ignora...” (p. 7). El artículo siguiente al de Tedesco es un manifiesto de poesía órfica bajo el título “Arturo Marasso y la santidad de la sonrisa”, firmado por José Isaacson. Allí se lee, por ejemplo: “En el pensamiento y en la obra de Marasso, religiosidad es vocablo equivalente a religamiento. Se trata del religamiento del poeta con el cosmos” (p. 36). En el mismo número, un artículo de Luis Guzmán dedicado a Edgar Lee Masters que lleva el significativo título “Lo indecible: el habla de los muertos”, termina así: “Como si la vida tuviera un último acabado verbal, suspiros, lamentos y murmullos son fórmulas para modular los vestigios finales de lo indecible. Ya no Spoon River, sino la tradición entera (y el presente EN ella) como un gran cementerio”. De allí al estratégico ensayo traducido por María Julia de Ruschi Crespo, de la poeta italiana Cristina Campo, llamado “Hablemos de la perfección”, que mima sin duda el nombre de la revista, hablar de poesía es hablar de la perfección, ¿no? y que inicia sentencioso, como, precisamente, un epitafio: “La pasión por la perfección llega tarde”, para retomar más adelante: “Feliz espectáculo el poeta ya viejo que, habiendo recorrido todos los mares, habiéndose topado con todos los atolones, se cierra cada vez más, con el andar de los días, en formas inaccesibles y puras. Así Boris Pasternak; así William Carlos Williams, que concluye una vida de pionero literario escribiendo en tercetos”. ¡Qué cita, eh! En la sección reseñas, una de la *Obra poética* de César Fernández Moreno (buena elección), a cargo de Ricardo Herrera: “Siempre joven, siempre desprolijo, dio así origen a una expresión verborrágica, coloquialista, fácil, que en cierta forma se puede decir que liquidó la poesía entendida como arte de la palabra” (p. 199). En la misma página, el argumento: “A mi juicio, sin embargo, la comprobable evidencia de que en poesía se pueden decir cada vez menos cosas no obedece al hecho de que

de ellos, Pablo Anadón, director, precisamente, de la revista *Fenix*, formula, en una entrevista publicada en Rosario, un concentrado del ideario herrerista haciendo, además, un poco de historia literaria<sup>16</sup>. Para Anadón, «la gran transformación en la poesía argentina se produjo en la década del 50, con el advenimiento de una especie de neovanguardia, que convirtió en norma lo que en las vanguardias históricas había sido experimentación. A partir de los años 50 en la Argentina el verso moderno por antonomasia fue el verso libre, prejuicio estético que tuvo una sanción política a partir de los 60: desde entonces, escribir en verso medido se juzgó reaccionario». Sin embargo, ya Raúl Gustavo Aguirre y Nicolás Espiro, en 1953, en *Poesía Buenos Aires* apostrofaron de «reaccionaria» a la generación del 40 y directamente no la reconocieron dentro de los dominios de la poesía por, entre otras cosas, el «uso de formas retóricas clásicas concebidas apriorísticamente, es decir, como ejercitación verbal», algo que, decían Espiro y Aguirre, suponía «una actitud superficial y un artificioso retorno a épocas donde estas formas eran expresión natural y legítima<sup>17</sup>». Por cierto, quien introduce la palabra «política» en esta conversación es Pablo Anadón para decir, además, que «nada tiene que ver una cosa con la otra», es decir, en la superficie, escribir en verso medido con ser reaccionario, aunque en el fondo la *cosa* y la *otra* que pretende Anadón no tengan nada que ver son la poesía y la política. «Pero —sigue Anadón— si los poetas argentinos de las décadas del 50 y del 60 tenían una educación auditiva formada en la lírica clásica, los autores de los años 70 se educaron, salvo rarísimas excepciones, en la escuela del versolibrismo y de las traducciones de poesía. Los poetas posteriores a menudo han tenido como maestros, asistiendo incluso a sus talleres literarios, a estos autores de *oído atrofiado*. Tal fobia antimétrica, o informal, ha hecho bastante daño, tanto a la poesía como a la crítica sobre poesía. La tradición dominante, pues, es la de la transgresión sin fin, como quien dice una infinita colocación de bigotes a la Gioconda, una enésima proposición de la artísticidad del mingitorio. Si la transgresión, por cierto, es útil y necesaria cuando la norma se ha vuelto asfixiante, una vez que la norma hace tiempo que no es concebida como tal, la transgresión continua se resuelve en banalidad, en

---

desde Petrarca hasta Mallarmé los poetas se hayan empeñado durante quinientos años en considerar a las palabras como diamantes, sino en el formidable desarrollo que la prosa tuvo a partir del Renacimiento, desarrollo que corre parejo a la retracción del verso a la prosa”. Finalmente: “Cuando la identidad de la lírica se ha vuelto indiscernible, poco le cuesta al lector aceptar como poesía cualquier producto que se le presenta etiquetado como tal, de modo que (estoicamente) sigue adelante” (p. 201)».

<sup>16</sup> O. Aguirre, «Crítica de la razón poética», entrevista a Pablo Anadón, en: [www.lacapital.com.ar/2006/04/16/seniales/noticia\\_285137.shtml](http://www.lacapital.com.ar/2006/04/16/seniales/noticia_285137.shtml)

<sup>17</sup> R. Gustavo Aguirre y N. Espiro, «Poetas de hoy: Buenos Aires, 1953», en *Poesía Buenos Aires*, n° 13 y 14, Buenos Aires, 1953.

insignificancia. *Creo que ha llegado la hora de olvidarnos de ser novedosos*». Por cierto: en el inconsciente auditivo de cualquier lector de poesía argentina (menos, tal vez, en el de Anadón, que parece no tenerlo) la frase, su frase, se inscribe sobre la proclama lugoniana de 1924: «Ha llegado para el bien del mundo la hora de la espada». ¿Y cuál es la cabeza que haría rodar la espada de Anadón? La de los confluientes neobjetivistas y neobarrocos que, dice Anadón, «prácticamente monopolizaron el campo poético» y cuya «confluencia» dejó «poco resquicio para la difusión de otras poéticas» siendo que, además, según Anadón, la tendencia dominante neobjetivista y neobarroca dio «escasos poetas más o menos perdurables» (los nombra: Fabián Casas, Gabriela Saccone y Beatriz Vignoli) se produce, dice, «una confusión entre la presencia pública y el valor real de los autores más citados del período». Dejemos de lado el hecho de que Anadón crea que en la Argentina hay poetas que tienen «presencia pública» y volvamos a dejar de lado que, además, se ocupe de censar esa presencia pública en los suplementos culturales, en las revistas, en las antologías y, aun, en los subsidios culturales, para concluir en que «el monopolio neobjetivista-neobarroco sigue funcionando a las mil maravillas, también en el plano crítico, editorial e institucional». Pero veamos que a Anadón, además, le parece «muy clara la influencia profunda —y nefasta— de la mezcolanza neobarroca-neobjetivista» en los nuevos poetas argentinos, nacidos a partir de los años 70, «sólo que empleada con un tono más liviano, sin la carga programática que tenía en sus maestros», a quienes, dicho sea de paso, como el amor de Anadón y de Herrera es sobre todo a lo viejo, ahora, que son viejos, se les reconoce por lo menos una virtud: la de la carga programática. Y anotemos, a un costado: «mezcolanza: mezcla rara, o mal hecha».

Para la misma época de la entrevista, Anadón participa en el sitio *laseleccionesafectivas.blogspot.com*, una encuesta, a la manera de la «bola de nieve» de Roberto Jacoby, a la que se le rinde tributo, cuya lógica es que un poeta elige o nombra a otros, estos a su vez nombran o eligen a otros, que nombran o eligen a otros y así se va armando una especie de mapa autogestionado de, en este caso, la poesía argentina contemporánea. Allí, el joven viejo Anadón, escribe: «Dado que, a juzgar por como viene este interesante *blog* hasta ahora (22-VII-06), casi nadie hoy pareciera leer o recordar a los viejos poetas del país (aproximándonos sospechosamente a nuestros funcionarios y al mundo de la moda y del espectáculo de masas), querría mencionar al menos a algunos que me parecen imprescindibles, además de a otros autores más jóvenes que creo que aún no han sido incluidos. Es una pena, sin embargo, que muchos de los poetas mayores que nombro carezcan de computadora, y por lo tanto no puedan enviar sus textos (con lo cual la técnica se vuelve,

paradójicamente, un medio de exclusión), porque el solo contacto luminoso de sus obras probablemente incineraría virtualmente tanto borrador silvestre, tanta hojarasca prematuramente amarilla que venimos acumulando aquí.» Y luego, «por orden cronológico de nacimiento», larga una extensa lista de 39 poetas.

Como vemos, otra vez, el valor para Anadón es el mismo que instala Herrera en la poesía argentina: la vejez. Pero la vejez cronológica (y Anadón hace de la cronología una jerarquía: los primeros de la lista son los más viejos) es a su vez una metáfora: lo viejo —de la que los viejos reales son su símbolo— es todo aquello que lo nuevo niega, obtura, no ve ni deja ver. De hecho, el reclamo de Anadón al sitio de Alejandro Méndez no es por la ausencia de poetas buenos, o de determinada corriente estética, o de los que conforman, fuera éste cual fuera, su «gusto» como lector, sino que es su mera ausencia la que los califica: son los que no se pueden ver, los que no están. Y en una sociedad «juvenilista», emparentando, Anadón, juvenilismo con sesenta setentismo (suponemos que cuando habla de «funcionarios» se refiere al kirchnerismo, siguiendo la línea editorial de, por ejemplo, el diario *La Nación*, antikirchnerista, antijjuvenilista, anti sesenta setentista), lo ausente es sobre todo lo viejo y lo viejo es sobre todo lo ausente, lo que la «hegemonía» (otra vez, una palabra de *La Nación* para referirse al kirchnerismo) no deja ver.

Y el valor de los viejos, y lo que los convierte en símbolo, es su durabilidad, en tanto ésta se constituye como la base del ideario de Herrera y de Anadón, en contra de lo que perece, lo que no dura: «tanta hojarasca prematuramente amarilla», dice Anadón de la obra de los jóvenes que sería fulminada por la luminosidad de la obra de los viejos, si es que éstos tuvieran computadora para mandar sus trabajos a *laseleccionesafectivas* y no fuera entonces, como sostiene Anadón, que la tecnología se ha vuelto, en vez de un medio de inclusión (social, política, de participación ciudadana, como parece) uno de exclusión...

Sin embargo, no es la de todos los jóvenes la obra candidata a ser fulminada por el rayo de la de las viejos. Porque en la lista de 39 de Anadón y entre los colaboradores regulares de la revista de Herrera los hay que, contrariamente a la hegemonía, o a lo que ellos suponen que ésta viene a representar, sostienen, en sus obras, valores diferentes, que Anadón reduce a dos: «lirismo crítico» y «una atención inusual al ritmo del verso». Dejemos de lado el segundo, porque basta leer el promedio de los poetas incluidos en la antología preparada por Anadón en 2004 para comprobar que se trata sólo de una voluntad del antólogo que los textos, otra vez, no corroboran. En cuanto al lirismo crítico, Anadón lo explica a través de la reunión de dos

conceptos en tensión: «Lo crítico sería la conciencia de que la época, por múltiples razones, ha puesto en entredicho toda sublimidad», y lo lírico contemporáneo sería según palabras del italiano Sergio Solmi retomadas por Anadón, «una suprema ilusión de canto que milagrosamente se sostiene después de la destrucción de todas las ilusiones». Se trata, otra vez, de la impugnación del presente, en tanto pone en entredicho toda sublimidad y es destructor de todas las ilusiones. Y el lirismo ahora adjetivado como «crítico» es entonces la figura, la fuerza, utilizada por el herreranadonismo para impugnar el presente y entonces al género que lo interpela y que lo abarca más cabalmente: el realismo.

En la última novela de Carlos Martín Eguía, *La plancha de altibajos*, hay un personaje, un escritor, que dice que querría ser poeta pero que solo puede escribir en prosa: «en prosa realista». Realista, dice, «porque las acciones ocurren en un escenario y un tiempo que cualquier contemporáneo conoce<sup>18</sup>». Es decir, hay un realismo (pensemos en Flaubert o en Horacio Quiroga, en Dostoievsky o en Roberto Arlt) que trasciende las coyunturas de tiempo, de nación y de lengua y deviene clásico (y aun esa misma condición está pautada por el tiempo, el cambio de público, de los criterios de la crítica y de los de legitimación: pensemos en el olvidado y ahora recordado Elías Castelnuovo, o en el en su momento central y ahora olvidado Manuel Gálvez). Pero no hay ningún realismo que pueda prescindir de la época en la que se lo formula, en tanto el realismo *es*, sobre todo, su época. Y el horror del herreranadonismo es concentrado y doble: al presente y, entonces, al realismo. Y su antídoto es simple: la lírica, la sublimidad. Herrera, sobre Edgardo Dobry: «cabría señalar que la propuesta de Dobry logra conseguirle un salvoconducto a la palabra sublime en un medio y un momento cultural que le es poco propicia...<sup>19</sup>». Osvaldo Bossi, en diálogo con Alicia Genovese: «¿Cómo ves la lírica en estos momentos, y si es posible dar un sentido renovador a la misma, cuando tantas poéticas y estéticas actuales la dieron por terminada?<sup>20</sup>». Emiliano Bustos, en una reseña a *El fin del verano* de Carlos Battilana: «Battilana es decididamente lírico en una plaza gobernada por la antilírica<sup>21</sup>». Anadón, en el prólogo de *Señales de la nueva poesía argentina*, publicada en 2004: «Mientras los objetivistas extraen de la existencia de la TV por cable y la FM una excelente razón para la extinción de la lírica, sus

---

<sup>18</sup> C. Martín Eguía, *La plancha de altibajos*, Buenos Aires, Paradiso, 2006.

<sup>19</sup> R. Herrera, «Del movimiento a la inmovilidad», en *Hablar de Poesía*, n° 2, Buenos Aires, 2000.

<sup>20</sup> O. Bossi, «Diálogo con Alicia Genovese», en *Hablar de poesía*, n° 11, Buenos Aires, 2004

<sup>21</sup> E. Bustos, «Lírica y medida», en *Hablar de poesía*, n° 2, Buenos Aires, 2000.

contemporáneos líricos ven en ello un buen motivo para hacer de la poesía una experiencia menos ficticia, más honda y firme que la que transmiten los medios masivos de comunicación<sup>22</sup>». Y Rodrigo Galarza, en el prólogo a *Los poetas interiores (una muestra de la nueva poesía argentina)*, publicada en 2005: «Hemos seleccionado autores que tienen cierta tendencia a lo lírico, de cuyos verbos se desprende la expresión de los pasajes internos en relación con lo externo, son poetas que no pretenden hacer una descripción objetivante de la realidad [...] poetas a los que llamamos epifánicos [...] en contraposición a la tendencia objetivista que, en las últimas décadas, al menos en los principales medios de difusión de literatura, ha predominado en la Argentina<sup>23</sup>». Exiliados del presente (los asuntos de los líricos o epifánicos son trascendentes, universales, atemporales: el amor y la infancia perdida, la muerte, la lluvia y la noche como metáforas y no como representación), lo están también de la lengua (el castellano de uso también es atemporal, universal, culto, a veces insertan alguna palabrota (¿las definirán así?) pero apenas como un exaltación y el tuteo, como en los 40, le dobla el brazo al voseo, pero no es un tuteo dialógico (no podría serlo, prácticamente no hay gente en los poemas epifánicos) sino autorreferencial: el poeta habla de él, consigo mismo, y se trata de tú. Y ambos exilios, simbólicamente, se manifiestan en los pies de imprenta de las dos grandes antologías de la coalición: Gijón, la de Anadón. Madrid, la de Galarza.

Mientras tanto, en la antología de Carrera, publicada en Buenos Aires en 2001, Alejandro Rubio, en su *ars poetica*, escribió: «La lírica está muerta. ¿Quién tiene tiempo, habiendo televisión por cable y FM, de escuchar el laúd de un joven herido de amor?<sup>24</sup>». En verdad, lo que hace Rubio es darle a la lírica carácter histórico (la lírica no fue un espíritu, dice, sino una manifestación social) e incorporarla a la tradición. El cadáver de la lírica, dice, puede abonar una tierra baldía. Y dice también que el poeta contemporáneo debe hacer una utilización de recursos, temas y métricas. Es decir, de la tradición entera, que naturalmente no excluye a la lírica, pero teniendo en cuenta el carácter histórico de esa apropiación: «poner en relieve el presente contra el fondo del pasado». El objetivismo, finalmente, para Rubio, no es la ausencia de la subjetividad, como lo leyeron machaconamente los ideólogos del lirismo y de la epifanía, sino «una actitud donde la subjetividad esté presente por ausencia, yacente para

---

<sup>22</sup> P. Anadón, «Prólogo», en *Señales de la nueva poesía argentina*, Gijón, Libros del Peixe, 2004.

<sup>23</sup> R. Galarza, «Prólogo», en *Los poetas interiores (una muestra de la nueva poesía argentina)*, Madrid, Amargord, 2005.

<sup>24</sup> A. Rubio, «Ars poetica», en *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004.

ser leída en las entrelíneas del texto». Un año antes, en 2000, Martín Gambarotta había publicado *Seudo*, un libro que venía con la poderosa carga extratextual de ser el libro posterior a *Punctum*, su primer libro, con el que había obtenido el primer premio en el primer concurso del *Diario de Poesía* y que se había convertido en una suerte de emblema del valor de lo nuevo —de eso que aun no se sabe bien cómo debe leerse, como señalaba Samoilovich en su reseña del libro («bello en un género de belleza desconocido<sup>25</sup>»)— que era el que el *Diario*, como conjunto, venía a promover y a instalar, en la tradición de las vanguardias. Y es en *Seudo* donde Gambarotta escribe una estrofa que tiene el valor de un arte poética retroactiva, que sirve tanto para leer *Seudo* como para leer *Punctum* y, sobre todo, para despejar malos entendidos en cuanto a una posible adscripción de su obra a un realismo político o a un objetivismo elementales, puramente referenciales: «No es lo que quiero / decir es casi lo que / quiero decir es / lo que está al costado / de lo que quiero decir». Sí, por supuesto: Mallarmé. Si, por supuesto, una traducción del ideario simbolista, antiparnasiano y antiobjetivista de Mallarmé de 1891: «Nombrar un objeto es suprimir las tres cuartas partes del disfrute del poema que uno tiene al adivinar poco a poco: sugerirlo, tal es el sueño<sup>26</sup>». El realismo terrenal desestabilizado por el simbolismo volado. O el simbolismo volado enraizado en el realismo terrenal, como esos cardos aéreos, rusos les decían en la Patagonia, que chupan de la tierra y se van. Ese es el régimen impuro —el objetivismo, sí, pero como una subjetividad yacente entre líneas, la lírica sí, pero histórica, como manifestación social, el realismo, sí, pero por contigüidad, como lo que está al lado de la representación— que promovió la reacción, en teoría y en acto, de la avanzada epifánica que formula un afirmativo aparato teórico y publicitario (revistas, reseñas, prólogos, antologías, reportajes) construido, sin embargo, con un tono plañidero, sobre el que se monta, además, un sistema de selección áulico que sólo incluye o acepta a los resistentes, a esos ángeles puros de presente, de política y de referencialidad en los que vive aun la Poesía, inmaculada de todo.

Naturalmente, obligadamente, en la literatura argentina, en la poesía argentina, el antirrealismo, por tradición es, también, un antivanguardismo. De hecho, la extensa polémica, europea sobre todo, entre realismo y vanguardias, reseñada minuciosamente por Maria Teresa Gramuglio en su ensayo «El realismo y sus destiempos», que ocupó a críticos y teóricos de la

---

<sup>25</sup> D. Samoilovich, «Un suspiro entre dos clichés», en *Diario de Poesía*, n° 42, Buenos Aires, Rosario, 1997.

<sup>26</sup> S. Mallarmé, «Sobre la evolución literaria», en D. Freidemberg y E. Russo (eds.), *Cómo se escribe un poema*, Buenos Aires, El Ateneo, 1994.

literatura tan inconciliables como Georg Lukács y Roland Barthes, no tuvo lugar en la literatura argentina, salvo en ciertas crepitaciones de los ensayos de Héctor P. Agosti y de Juan Carlos Portantiero que, por otra parte, prácticamente no involucran a la poesía<sup>27</sup>. Esto no sucedió sólo porque en todas las polémicas sobre el realismo va de suyo que la novela es el género literario por excelencia, ni porque el de la poesía sea, en principio, el menos referencial de los lenguajes literarios, ni tampoco porque en los destiempos característicos de nuestra historia literaria sean medianamente sincrónicas la aparición de las vanguardias y del realismo. Creo que el verdadero asunto por el cual no hay polémicas potentes entre vanguardia y realismo en la poesía argentina es porque uno de los componentes esenciales de la vanguardia poética argentina es, precisamente, su emergencia realista. Lo percibió Octavio Paz en uno de los antecedentes importantes de las vanguardias, como es el Leopoldo Lugones del *Lunario Sentimental*, de 1909, al señalar su notable «reacción coloquialista, crítica e irónica, contra el cosmopolitismo antirrealista de Rubén Darío». Dice Paz: «Cuando Lugones habla del peluquero de la esquina, ese peluquero no es un símbolo, sino un ser maravilloso a fuerza de ser el peluquero de la esquina<sup>28</sup>». Y lo dijo también Borges, reconociendo los méritos de otro de los antecedentes notorios de las vanguardias antimodernistas, Baldomero Fernández Moreno: «Fue el primero en mirar alrededor». *Fervor de Buenos Aires* o *20 poemas para ser leídos en el tranvía*, para citar sólo dos ejemplos emblemáticos de la poesía argentina de vanguardia, los mismos manifiestos ultraístas firmados por Borges y hasta la elección, como elemento retórico primordial, de la metáfora racional («en un quinto piso alguien se crucifica al abrir de par en par una ventana», escribe Girondo) cuya eficacia está basada en sus posibilidades de reconstrucción semántica, en lugar de la imagen, son algunos de los elementos que confirman esta hipótesis. Bajo esas coordenadas —«vanguardia y realismo» y no «vanguardia versus realismo», como se leyó muchas veces este episodio de la historia de la poesía argentina, seguramente bajo el influjo del poderoso componente antirrealista del Borges narrador de ficciones (que hizo metástasis en todo el sistema borgeano y llevó, entonces, a una lectura errónea, antirrealista, del ultraísmo y del martinfierrismo)—, es posible establecer una lectura de la poesía argentina a partir de lo que podríamos llamar la «emergencia del realismo».

---

<sup>27</sup> M. T. Gramuglio, «El realismo y sus destiempos en la literatura argentina», en Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, tomo 6, Buenos Aires, Emece, 2002; H. P. Agosti, *Defensa del realismo*, Buenos Aires, Lautaro, 1963; J. C. Portantiero, *Realismo y realidad en la narrativa argentina*, Buenos Aires, Procyón, 1961.

<sup>28</sup> O. Paz, *Los hijos del limo*, Buenos Aires, Seix Barral, 1987.

Parafraseando a Lukacs, que hablaba de ficción y no de poesía, podemos preguntarnos (y estas preguntas y la conformación de un mapa en donde fuera posible desarrollar algunas respuestas las realizamos con Nora Avaro y Analía Capdevila mientras armábamos el programa del 2006 de Literatura Argentina II de la Universidad de Rosario): «¿Qué es la realidad? ¿Es posible dar cuenta de ella a través de la poesía? ¿A partir de qué recursos? ¿Es posible producir desde la poesía efectos de verdad acerca de la realidad?». Esas preguntas, referidas a la ficción, que conforman para Georg Lukács la ética del gran realista («sed de verdad, fanatismo de realidad») atraviesan la historia de la poesía argentina desde sus primeras manifestaciones originales —los poetas gauchescos Bartolomé Hidalgo e Hilario Ascasubi y, con matices, el Esteban Echeverría de *La Cautiva*— hasta los dos máximos proyectos realistas del presente: *Tomas para un documental*, de Daniel García Helder y *Poesía Civil*, de Sergio Raimondi. De este modo el realismo, más como lo veía Erich Auerbach, esto es, como una variable que recorre toda la literatura occidental, que como un paradigma confinado a la segunda mitad del siglo XIX, traza una línea que permite realizar una lectura productiva de la poesía argentina del siglo XX, desde el tímido realismo descriptivista de los postmodernistas (esas apocadas plazas de provincia de Baldomero Fernández Moreno, esos dientes amarillos del amante de Alfonsina Storni) hasta la elección de los martinfierristas de la ciudad de Buenos Aires como escenario privilegiado (y reconocible) de su obra —en tanto poseer, simbólicamente, la ciudad era poseer la nación y, simultáneamente, poseer la lengua: y esto, naturalmente, en franca disputa con los boedistas, quienes adjetivan, por primera vez en la Argentina, a su realismo como de izquierda o, aun, de extrema izquierda o, aun, «revolucionario»—. Estos dos modelos, el del postmodernismo y el de las vanguardias, establecen tempranamente los dos extremos del realismo, mientras queda pendiente, en suspenso, una definición abarcadora y acaso imposible: por un lado, el realismo como representación y, sobre todo, como antisimbolismo y, en el otro extremo del arco, el realismo sólo entendido como realismo político o como «instrumento» para comprender —en lo más bajo— o directamente, en lo más alto de la expectativa, para cambiar la realidad, en general nacional. En el medio, la elegía combatiente de Juan L. Ortiz, el realismo romántico de González Tuñón, toda la poesía peronista. Y cuando hablamos de poesía peronista, no hablamos de la poesía partidaria de Perón —que casi no es literatura, según puede verse leyendo la *Antología poética de la Revolución Justicialista* (1954) preparada por Antonio Monti y que, cuando lo es, es elegíaca, lírica, epifánica siendo su sujeto, sin embargo, Eva Perón, el caballo del general o, aun, el aguinaldo— sino esa poesía que, más allá de su

inscripción ideológica de base da cuenta de la conmoción que el peronismo importa en el mismo cuerpo de la literatura argentina, más allá de las valoraciones y aun más allá de los «posicionamientos» de los escritores en el campo intelectual en su relación con la política. Y en ese orden son tan peronistas el gorila *Argentino hasta la muerte*, de César Fernández Moreno («no crean en lo general, en el general», «eviten a evita», etc.) como el peronista *Las patas en las fuentes*, de Leónidas Lamborghini). También, en el medio, todo lo que hay de todo eso (de Ortiz, de Fernández Moreno, de Lamborghini) en la obra concentrada, sincrética, de Paco Urondo, y aun las esquirlas de realidad, de exteriorismo, que se cuecen en la poesía egocéntrica del sesenta que vuelve a darle estatuto al «yo lírico» cuarentista, despreciado por los invencionistas y por *Poesía Buenos Aires*, ahora, es verdad, un poco manchado de tabaco, de café, y de smog.

Sobre esa tradición, convertida en pasado o, como señala Rubio, en caja de herramientas, se construyen los dos grandes poemas del menemismo de la poesía argentina contemporánea: *Tomas para un documental* y *Poesía civil*. Otra vez, como en el peronismo, no se trata de adjetivar «menemista» para implicar una adscripción o un rechazo a una política, sino de percibir cómo esas obras fueron, más que ninguna otra, sensibles a la contrarrevolución (o revolución liberal, como se prefiera) que importó el menemismo en la sociedad y en la política argentina.

Ese será el motivo de otra exposición.