

### 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<sup>5</sup>. Pero no hay en ellos, como decía Eliot de *Ulises*, una «profecía del caos»; hay, más bien,

<sup>5</sup> *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 avicinándose 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 pinta 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 desgarró 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<sup>6</sup>. 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.

<sup>6</sup> 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<sup>7</sup>. 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 reivindicar 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<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Otros nombres de importancia de la poesía neobarroca en Argentina son Héctor Piccoli, Tamara Kamenszain y Emeterio Cerro.

<sup>8</sup> 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