

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 carnavalesca 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 irreduciblemente 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, Sarduy¹⁰ 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 Carrera¹¹ 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 maestro 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 nexos, 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 quieren 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*.