

verbal, se multiplicó a mediados de los 70, pero eso que fue llamado neorromanticismo —nunca por los propios acusados de practicarlo— abarcó en verdad a modos de escribir muy diversos: se trataba, en algunos casos, de alcanzar o preservar la pura belleza de lo esencial, en otros de armonizar los desgarros de un espíritu dolido por anhelos incumplidos o de buscar algún amparo en la Cábala, el budismo, el malditismo finisecular o los cultos satánicos. Sólo la aparición de *Último Reino* en 1979 daría a esta actitud difusa un rostro definido, y no por mucho tiempo.

XXII

Dirigida por el poeta Víctor Redondo y el músico Gustavo Margulies, *Último Reino* se articuló, en un principio, en torno de la poética del grupo «Nosferatu» (Mario Morales, Jorge Zunino, Enrique Ivaldi): extensas oraciones versiculares, un sostenido tono de invocación, plegaria o elegía, una persistente solemnidad, abundancia de exclamaciones y sustantivos abstractos y un vocabulario de origen religioso o previamente cargado de prestigio. «Oh, vanos destellos,/ laberintos de azar y muerte./ ¿Por qué vienes a tentar en la lejanía/ que desaparece?», escribía, por ejemplo, Horacio Zabaljauregui. Será la última vez que en la Argentina un grupo de poetas (Susana Villalba, Guillermo Roig y Mónica Tracey, además de Redondo, Zabaljauregui y Zunino, entre otros) adopte una especie de programa poético, evidente en los textos aunque rara vez explicitado por sus autores. Lo singular de esta poética grupal fue su modo de enfrentar la crisis del lenguaje con un atrincheramiento en la tradición, dando por sentados los sentidos establecidos en vez de explorar nuevas posibilidades de significación.

XXIII

Un aspecto que comparten los variados discursos neorrománticos es la univocidad. Sobre esa persistencia de un punto de vista único, de la presencia fuerte de un «hablante» con sentimientos, percepciones e ideas definidos, pasa la gran divisoria de aguas de fines de los 70. Del otro lado —en el fragmentarismo, en la desconfianza hacia el lenguaje y la incertidumbre— está el resto de la nueva poesía, incluida la de muchos que, en sus inicios coloquialistas o postsurrealistas, habían cultivado discursos bastantes unívocos.

XXIV

Ya en los poetas del *Lagrimal trifurca* el punto de vista es débil, casi sin visión del mundo que transmitir, e incluso en una poética con algunos componentes neorrománticos, como la de Guillermo Boido, lo que prevalece es un hablante que se desconoce y un pensamiento que sólo sabe interrogar. Pero habría que buscar todavía más lejos el impulso que desplaza a la expresión y la convención de comunicabilidad para instalar la actitud conjetural, el balbuceo y una suerte de voz en proceso: en el Gelman de *Cólera buey*, en 1965, y más aún, en el Leónidas Lamborghini de *Las patas en las fuentes*, o, adentrándose un poco más en los antecedentes, la tozuda búsqueda de impersonalidad y ejercicio de la sospecha que desde fines de los años 40 llevó a cabo Alberto Girri.

XXV

En un artículo de *La danza del ratón*, en 1985, Jorge Fondebrider señalaba la profunda impronta que dejaron dos poetas de los 60: Juan Gelman y Alejandra Pizarnik. Si la impregnación que produjo Pizarnik —sobre todo después de su suicidio en 1972— no fue la de una escritura, sino la de la identificación entre un estilo poético y un modo de vida (un mito), a Gelman se le deben una apertura de posibilidades escriturales, ciertos hallazgos en el abordaje de lo conversacional, ciertas rupturas y, por encima de todo, un tono cuyos ecos todavía resultan productivos en la obra, por ejemplo, de Alberto Szpunberg, Laura Klein, Diana Bellesi, Jorge Bocanera, Javier Cófreces, Gaya, Aulicino o el propio Fondebrider. En el «ejemplo vital» de Pizarnik abrevaron muchos «neorrománticos», mientras quienes encontraron en Gelman la posibilidad de «trabajar con las palabras como se trabaja con objetos concretos», tuvieron medios más aptos para redefinir su práctica en la segunda mitad de los 70.

XXVI

«12 de agosto de 1982./ Anoto estas palabras por el placer de dejar/ una marca. 03 horas.// 15 de enero de 1983./ La Dama del Corazón Cortado sueña sobre/ la alfombra. Bebemos ginebra. Llovió.// Sábado 18 de junio de 1983/ 06 horas/ Luz azul sobre escritorio marrón...»: este fragmento pertenece al libro *Circe* de Víctor Redondo (1985). Viene al caso para notar cómo, junto al resplandor de lo absoluto, a la sed de plenitud y a la ferviente

expresión de una visión del mundo, entra en juego una actitud experimental e irrumpen la inseguridad, el tartajeo, la mezcla de códigos, cierta productiva inseguridad. El hablante se esfuma, irrumpe lo ambivalente, el corte, la cita, el paladeo de la sonoridad: ya ni entre los poetas de *Último Reino*, por ese entonces, reina la voz única. Se busca. Una máxima mallar-meana caracteriza a la poesía argentina de los 80: «La poesía no se hace con ideas sino con palabras». Ni con ideas ni con sentimientos ni con visiones de mundo. La palabra pasa a ser objeto de una atención extrema, aunque de muy diversos modos.

XXVII

«La palabra es una celda que ha quedado vacía», decía la última línea del último texto de *Veinticinco poemas*, cuarto y último libro de Guillermo Boido. Desde ese entonces (1983), Boido no ha vuelto a escribir, o al menos a publicar. Con su primer libro, *Situación*, en 1971, este autor había sembrado entre sus coetáneos la posibilidad de un discurso reflexivo, que algunos motejaron de «poesía intelectual» o «poesía metafísica»: textos en general epigramáticos, movidos por un impulso de indagación ontológica. Perseguidor de «la lucidez de la palabra poética, su necesidad, su caridad o su tremenda potencia de expresar lo casi inexpresable», el ejemplo de Boido causó una pequeña revolución a través de la extrema síntesis («he visto esa provincia donde/ la sombra de mi cuerpo habla/ de mi cuerpo como de una sombra») y la convicción de que la poesía puede ser un modo de conocimiento o al menos un particular ejercicio del arte de pensar. «Como raíces salvajes, sin fruto,/ sin semilla. Así/ se pudren las palabras.// Y sólo un vago hedor o aliento/ sobrevive. Así/ perduran las palabras.// Como un salmo sin dios en el vacío», dice uno de los *Veinticinco poemas*.

XXVIII

Boido habla de «acceder a niveles no inmediatos de la realidad» y de la experiencia poética como «revelación o presentación fugaz que otorga sentido unitario a toda otra experiencia del mundo: nos dice qué somos». Parece coincidir con los neorrománticos en eso, más aún cuando pregunta, en 1982, respondiendo a una encuesta de la revista *XUL*: «¿Una poesía sólo determinada por la reflexión ante el lenguaje? ¿No por la maravilla y el espanto de vivir, de amar, de morir? ¿De vivir, de amar, de morir de esta manera y no de otra? ¿Qué siniestra poesía sería esa, cuya única preocupa-

ción es el status del lenguaje?». Y, sin embargo, es uno de los primeros de sus coetáneos que plantea a fondo la pregunta por el lenguaje. No otra cosa que depurada elaboración del lenguaje es el trabajo al borde del silencio —o con el silencio— que lleva a cabo en *Veinticinco poemas*: no hay cómo fijar el sentido, no hay más que tiros de dados que desarticulan la superficie de las cosas. Una empresa de indagación que, por su apelación a operaciones racionales —aunque sea para cuestionar ciertas concepciones de la razón— y por su aspiración al rigor, impersonalidad e insaciabilidad, se parece a la del científico. No es aleatorio aclarar que Boido se dedica a la enseñanza y divulgación de la física.

XXIX

«Si las palabras designan lo real/ a qué hablar donde todo está dicho», escribe Jorge Aulicino en *Poeta antiguo* (1980). Bastante después, en *Paisaje con autor* (1988), escribirá: «Como quien con la uña saquea una pera/ así creyó que saqueaba la realidad;/ en verdad dijo que las lluvias no lo contenían/ y que las flores de jacarandá no lo contenían/ y sintió como ráfagas en los techos/ que la realidad vaciaba en el terreno verdadero, el de las metáforas./ Empezó de nuevo:/ como campanas que suenan en otra región/ un ángel descendió sobre él y le dijo:/ nada queda de ti infeliz porque/ creíste guardar tu tesoro de las analogías/ y en verdad custodiabas una pista de maniobras abandonada». Nada que se pueda escribir es real, todo es ficción, y así y todo es posible un pasajero rescoldo de aventura y magia, una reflexión sobre el mundo, una entonación conmovedora, alguna imagen vívida y válida por sí misma, el paladeo de la aliteración, la armoniosa disposición de los acentos.

XXX

Tantas citas de la obra de Aulicino se deben a su aptitud para ejemplificar ciertas transformaciones de estos años. En 1981 este poeta había anunciado la existencia de una actitud «barroca», que entendía como exasperación de las contradicciones e incredulidad, como «inasibilidad del contenido» y como «práctica del lenguaje sometido a las más altas pruebas de significación, a la vez burla y desconfianza de sí mismo». *Paisajes y Reino Sentimental* de Luis Tedesco, por ejemplo, *Los peces de ceniza*, de Delia Pasini, o *Versión de la materia* de Leopoldo Castilla, pueden dar cuenta de esta manera de asumir la crisis del lenguaje a la que ya sólo de un modo muy

general, sin embargo, se podrá llamar «barroca», sobre todo después de que entren a descollar las escrituras que se reclaman «neobarrocás».

XXXI

La aparición de *XUL* en 1980 instala un centro de atención en torno al desmedro de la función comunicativa del lenguaje y el rechazo a la dicotomía saussuriana significado-significante. El estudio que, hacia 1986, dedica Juan Carlos Martini Real a la «nueva poesía» destaca un repertorio de operaciones con el significante, como rasgos decisivos: «fonocentrismo, noción de escritura»; aparición, en lo visual, del «diseño del texto poético, nuevas puntuaciones, flexibilización lógica y gramatical, fractura sintáctica, (...) descomposición del verso como línea, (...) abuso de la compulsión fónica repetitiva (rima, anáfora), compulsión a la repetición fónica pero mediante la aliteración o la alternancia vocálica». En un campo fertilizado por esas preocupaciones, empieza a cobrar cuerpo la noción de «neobarroco», paralelamente al interés hacia el barroco que, desde Francia y desde el pensamiento lacaniano, se extiende en el campo de la teoría literaria y la crítica universitaria, cuya influencia en la crítica periodística es mucho más rápida en la Argentina de lo que se cree.

XXXII

La existencia de un «neobarroco latinoamericano» fue declarada en París por el cubano Severo Sarduy y, desde entonces, esa denominación ha sido aplicada, entre otros, al brasileño Haroldo de Campos, a los uruguayos Eduardo Milán y Roberto Echavarren y al chileno Diego Maquieira. Se trata de «una operación de superficies», lo definió Perlongher y, D.G. Helder, en un artículo de *Diario de Poesía*, le reconoció un mérito —el de «hacer del español una lengua física, con peso y relieve»— y una insuficiencia —no resolverse en mucho más que la mera confección de «texturas y superficies»—. «La condena de Helder condensa la de un coro de voces según las cuales el neobarroco comete —dentro de una impensable legislación de lo poético— un crimen de lesa economía, o un pecado de ilesa vacuidad», interpretó en 1988 Guillermo Saavedra, en una nota del semanario *El Periodista* titulada «La "mafia" neobarroca», dedicada a tres poetas —Kamenszain, Carrera y Perlongher— y dos narradores —Héctor Libertella y César Aira—, unidos por «el mito de Osvaldo Lamborghini».