

XXXIII

«La nueva poesía argentina: de Lamborghini a Perlongher» se titulaba la ponencia presentada por Tamara Kamenszain en el Congreso de Literatura y Crítica que organizó en 1986 la Universidad del Litoral. La irrupción de Osvaldo Lamborghini, decía, «impuso una paternidad» a los poetas argentinos: «Nunca podremos escribir sin pensarlo como paradigma de El Lector», (...) «escribir después de Osvaldo Lamborghini supone volver a transitar un camino que sólo él conoció como baqueano: el camino de la desconfianza (...). Padre de la desconfianza, escribe con toda seguridad el modo de un decir inseguro». Y es sobre «ese terreno arduamente alisado» por Lamborghini que la poesía de Perlongher encuentra dónde respaldarse: «Perlongher extrajo del domingo porteño una especie de trópico. Los "saquitos de banlon", las "ligas", las "carteras con frunces", los "breteles ácidos", las "bombachas de nylon" (...) se descuelgan sobre la página para construir, dentro de ella, el emporio de los materiales».

XXXIV

Y hablando de barroquismos, ¿dónde ubicar lo que escribe Héctor Piccoli? «No a otro adláter azaroso dado/ fue, arcano entre todos privilegio/ como a vos, fértil al ocase arpegio/ estéril pagar su cuidado// si magisterio mudo, caducado/ bajo perenne de álamos colegio/ de hojas vasallas más que verde regio/ instruye voz, aprende cimbreado// y en guarniciones ambas que deplora/ el curso, tantas como el viento imbrica/ a las hermanas notas, así el aria// de undoso cuello, frágil plectro ahora/ la dolorida puente arranca, indica/ si a costa idéntica, sobre agua varia»: acerca de *Si no a enhestar el oro oído* (1983), Nicolás Rosa escribió que «el barroco de Piccoli es negativo, es una figurabilidad serial infinita y ubicua que hace borde, bordea, borda sobre un entramado vacío la figura de la no-figura: la *oquedad*, la forma persistente de la ausencia que se inscribe en *faux*: *poesía de la falsedad* (...) Se trata de perturbar y, a fin de cuentas, destituir toda posible traducción».

XXXV

No conviene que, en caso de existir, una «mafia neobarroca» impida ver las singularidades. No hay cómo confundir la poesía de Carrera —su recuperación del paisaje rural, su gusto por lo delicado y lo mínimo y sus pro-

cedimientos de dispersión y atomización de la mirada, su escritura hecha de tenues trazos, discontinuidad y levedad, sus ansias de infinitud, sus arrestos de racionalidad y su mezcla de humor socarrón y profunda tristeza— con el cultivo anómalo del endecasílabo y la disfracción cubista de lo cotidiano de Tamara Kamenszain o los despliegues hipermaterialistas y deliberadamente hurgadores de la chabacanería que lleva a cabo Perlongher: «Soledad del lamé: de lo que brilla/ no llora lo que ríe sino apenas la máscara que ríe lo llorado/ llorado en lo reído:/ lo que atado al corcel, lo que prendido/ al garfio/ de la sogá:/ la écuyère: domadora/ la que penachos unce por el pelo/ prendida a lo que mece: a lo que engarza:/ ganchos/ alambres/ jaulas/ animales dorados», dice en su segundo libro, *Alambres* (1987). Un año antes, Perlongher había propuesto el término «neobarroso»: «Las auríferas pompas del barroco cubano chapoteando, al transmigrar, en la lama del estuario», explicaba, en alusión a las opacas, perezosas y contaminadas costas del Río de la Plata.

XXXVI

Por un lado, el paladeo gozoso del contacto físico con la materia y por el otro, y trabajado el discurso de ese modo, una rara atención a la historia argentina: «La escritura de la historia en los poemas de *Alambres* establece una épica de héroes desmontados que hablan de batallas perdidas y sueños mutilados», escribe Susana Cella. «El héroe de Perlongher es el héroe apeado, en la tibia cama donde reposa, donde retoza. No antihéroe, el héroe de Perlongher es la contrafigura, el lado oscuro que la sombra de las historias abriga, la persistente imagen del que se ha bajado de cualquier cabalgadura para deslizarse casi hasta reptar olvidado del tiempo con sus tormentosas variantes. Ni cronología ni progresión histórica aquejan por tanto este ¿devenir? indiferenciado que acumula objetos entre bambalinas sin espesarlos con la pérdida de intensidad de los colores viejos».

XXXVII

Sin duda, y por obvias razones ajenas a su condición de «textura» o «superficie», el más conocido poema de Néstor Perlongher es «Cadáveres», incluido al final de *Alambres*. Monumental en varios sentidos, el poema recurre a la cita y la parodia, a los discursos y fragmentos de discursos, como mediaciones con las que erige una exasperada mirada crítica, no sólo aplicable a la dictadura sino a, en general, la sociedad o un estado de la cultu-

ra. Si, al decir de Milan Kundera, el *Kitsch* es «un biombo para tapar la presencia de la muerte», «Cadáveres» muestra al unísono el biombo y la muerte: las costumbres de la gente, los tics, las frases hechas, los argumentos que acuden a sostener los actos, se acumulan con un detallismo alucinante hasta conformar, sobre el implacable fondo rítmico de la frase «hay cadáveres», un carnaval siniestro, una proliferante danza macabra.

XXXVIII

La actitud de Perlongher no es la de quien cuestiona lo que enseña la historia oficial: se trata de «desmontar», desbaratar, a la historia misma en tanto relato y sugerencia de profundidad en el tiempo: su gesto, y en general, el de los neobarrocos, tiende a demoler cualquier reclamo social, empezando por los de la lengua. En *Ceror* (1992), un estudio de la obra de Emeterio Cerro, Raúl García invoca a Barthes, Deleuze y Foucault para proclamar que «La poética-Cerro es una “máquina de guerra” montada para combatir el poder despótico o fascista de la lengua» (...) «Los signos se vacían de su pura función lingüística-comunicativa, deshacen los anudamientos del poder-sujetador que los articula en el tejido (en el texto) lingüístico, para entregarse a una flotación intensa sobre una superficie que se va creando y extendiendo a medida que los signos brotan». Así, por ejemplo: «Valerías armiserías jasmén ferias/ valen arias mises fejan manudas/ balan anises ferias férulas/ varias larias nilan fetas/ astas heladas nítidas/ vadas talas hedas/ evas das necias/ evanescencias».

XXXIX

El enfrentamiento a todo poder ordenador decide buena parte de los discursos críticos que en los últimos años se producen en torno de la literatura argentina. Acerca de la poesía escrita por mujeres, Diana Bellessi afirma: «Tienen la voracidad de quien tienta algo nuevo, acompañado por un ejercicio oral antiquísimo: el murmullo incesante de las cocinas y las salas de costura». «La mujer poeta —afirma— sabe usar las especies, sabe bordar, tejer y destejer. Es maestra de la digresión y el corte. Para ocupar un lugar, debe trabajar muy duro y demostrarlo incesantemente». El estudio, dedicado a textos de Mirtha Defilpo, Tamara Kamenszain, Irene Gruss, Mirtha Rosenberg, Lilian Ponce y Niní Bernardello, advierte en ellos «una mezcla de erudición y salvaje originalidad», una «precisión a través del merodeo, de la ambivalencia que pretende ser mantenida, sin polarización

en sostén absoluto alguno». Así, «los textos aparecen como franjas sonoras donde aliteración, rima, ritmo y aun estructuras métricas usadas conscientemente se traman en tejidos concisos, en piezas de orfebrería tensas y agudas, donde la desmesura tórnase ironía y la sensualidad roza los carozos de una fruta sobre la mesa o los bordes oscuros de la muerte».

XL

En *Madam* (1989) dice Mirtha Rosenberg: «Perdamos tiempo si todo está perdido, hablemos trivialmente del paso, del abismo». Lo trivial como tono y como estilo, como una manera de mantener vivo algo más trascendente, mirándolo con el rabillo del ojo, y seguir ejecutando las deslucidas ceremonias del vivir. «Nada que entender;/ un centro fatigado que procuro explicar/ por vanidad y alarma», podría ser una buena descripción que el libro hace de sí mismo, para disimular que, en realidad, trata de la vida como una guerra sorda y bastante ridícula —no sin islotes de belleza y calma— sobre la que se trama una búsqueda espiritual, atenuada en su dramatismo o apartada de lo confesional por la ironía y por un complicadísimo mecanismo de rimas internas, juegos de palabras, aliteraciones, cacofonías y citas en varios idiomas.

XLI

Gran parte de la poesía más novedosa que se está escribiendo en la Argentina se respalda en una operación ideológica que se presenta como «transgresora»: revertir la valoración negativa de conceptos como «superficial», «digresivo», «intrascendente», «indiferenciado» o «superfluo». Según el poeta Daniel Samoilovich, el neobarroco surge como respuesta a la crisis de la metáfora de profundidad: a esta altura de la modernidad o la posmodernidad, la «profundidad» ha revelado no ser más que una metáfora, pero el neobarroco no es la única respuesta posible. Otra sería el «objetivismo», que Samoilovich presenta con una frase de Felisberto Hernández: «Algo que esté allí y que mirado por ciertos ojos se transforme en poesía». El objetivismo, sin embargo, no concibe al texto como «superficie» sino como un registro del interés hacia las superficies de los objetos o del paisaje. El término remite tanto a «objeto» como a «objetividad»: cierta neutralidad en el tono, cierta ausencia de juicios, por un lado, y por el otro el enigma y la inaccesibilidad de las cosas, o bien las operaciones de una inteligencia y una sensibilidad desafiadas por lo que se presenta ante sus ojos.

XLII

En el editorial del primer número de *Diario de Poesía* (invierno de 1986), Samoilovich consideraba que «podría llegar a ser una trampa singularmente anti-poética la de hacer poesía... y quejarse de su escasa circulación». Sin desestimar una «posible indiferencia general» hacia la poesía ni «el absolutismo de los otros discursos», el editorial indagaba acerca de «cuál es el verdadero calibre de esa indiferencia, y cuánto hay en ella de respuesta a un calculado hermetismo casi programático de parte de los poetas y amantes de la poesía. La poesía de este siglo es de por sí bastante difícil como para que además se agregue opacidad en su presentación, escasez informativa, y en general se prodiguen señales de un goce autofinanciado en que muy pocos entiendan de qué se trata». En ese sentido, *Diario de Poesía* actuó como una suerte de vanguardia, con un deliberado desdén hacia lo que se daba por sentado. Si, por un lado, introdujo tradiciones poéticas poco frecuentadas en la Argentina —particularmente la norteamericana, la anglosajona en general, y la italiana— por el otro, la escritura de sus artículos, el aspecto gráfico y la profesionalidad periodística con que se la concibió (es la primera vez que una revista de poesía se distribuye por el circuito comercial) cuestionan convicciones arraigadas en el campo poético argentino, al suponer que la poesía puede interesar a alguien más que a los poetas, y que tener conciencia de la opacidad del lenguaje y la complejidad de los temas no necesariamente implica una renuncia —no importa si resignada u orgullosa— a ampliar las posibilidades de comunicación.

XLIII

No casualmente, una novedad que aporte el «objetivismo» es la apuesta a obtener significación poética sin violentar los códigos de uso general, o al menos a considerarlos un desafío. No creer ingenuamente en la transparencia o en la comunicatividad del lenguaje no constituye, en este sentido, un impedimento sino una incitación, y si también es cierto que la palabra ha revelado su insuficiencia para captar lo real, el objetivismo supone que igualmente puede intentarlo o reflexionar sobre estos intentos. A diferencia de «lo maravilloso cotidiano» de los años 60, «vale decir, de lo cotidiano forzado a rendir su maravilla por una mirada encantada», ahora se trata de atender a lo que se presenta ante la mirada, y esa presencia «deja el saldo de una pregunta, no un encantamiento o un descubrimiento», escribió Samoilovich. Su tercer libro, *La ansiedad perfecta* (1991), presenta un ir y venir de la mirada y del pensamiento en contrapunto con los objetos

naturales y culturales. Un pensamiento que va a las cosas y rebota, y en ese rebote cobra entidad, se verifica, cuestionado por las cosas a la vez que las cuestiona.

XLIV

Acaso el «objetivismo» esté empezando a ocupar el lugar de un nuevo clasicismo, aburrido de viejos y nuevos desbordes. Probablemente pueda verse, en las diversas escrituras que de algún modo soportan el rótulo —Helder, Rafael Bielsa, Martín Prieto, además de Samoilovich— una opción por la alta vigilia intelectual y la precisión, a través de relatos o descripciones austeros y armónicos que remiten a una relación de inquietud con el mundo circundante, aun cuando no se crea mucho en él. De ahí, también, sus diferencias y coincidencias con una nueva poesía urbana que surge en Buenos Aires, habida cuenta de la mirada ávida hacia la ciudad que tienden Juan Desiderio, Darío Rojo, Fabián Casas, José Villa, Daniel Durand, Rodolfo Edwards y Osvaldo Bossi, entre otros poetas, generalmente a través de un lenguaje directo pero atravesado por una actitud desilusionada y burlona, oscilante entre lo sentimental y lo cínico. Recuperando de algún modo el coloquialismo, impregnado ahora por la cultura del rock y por un aire de sordidez y contenida violencia, estos poetas son los primeros que, desde 1976, evidencian un interés similar al de los 60 —aunque ya no politizado— hacia «lo popular», entendido como un espontáneo laboratorio colectivo que, en contacto con las necesidades concretas, resignifica y transforma la lengua, los usos, los saberes y las percepciones.

XLV

Tenían entre 5 y 10 años en 1976. Se los conoce como «los perritos de ceniza» o «los chicos malos», aunque no son un grupo estable. En 1990, algunos de ellos publicaron el único número de la revista *18 Whiskys* y mientras tanto, y desde varios años antes, hicieron y siguen haciendo publicaciones *underground* como *La mineta* o *La trompa de Falopo*. Varios dicen haberse formado leyendo *Diario de Poesía* y haber hallado en la poesía norteamericana, en Juan Gelman, en César Fernández Moreno y en Joaquín Giannuzzi, el tono de llaneza y contundencia que en los autores diez años mayores faltaba. «A algunos de estos poetas los leemos con mucha pasión —declaró, en nombre de su generación, Osvaldo Bossi—, pero en otros hemos sentido una ausencia de entusiasmo que se manifiesta en una escritu-

ra hermética (...). No nos identificamos con los poetas del setenta. No es culpa de ellos. Son otras las cosas que nos reflejaron: el rock, los comics, incluso los programas de televisión. (...) Se ha dicho que algunas generaciones vienen de una derrota. Nosotros ya no sabemos si somos nietos o bisnietos de una derrota. Si alguna función tiene la poesía en la sociedad, tal vez ésta sea mantener el sueño, el deseo, la esperanza de cambiar el mundo cueste lo que cueste con hechos vitales y esenciales».

Daniel Freidemberg



Fotograma de *Últimas imágenes del naufragio*, filme de Eliseo Subiela