

XI

«El poema que hacía referencia/ a los problemas de la balística en relación con/ los sentimientos/ ¿describía la curva de la tristeza y cómo/ hay que apuntar más alto que la realidad o// un poco hacia la izquierda/ según/ para dar en el blanco/ en la realidad?/ ¿hablaba/ del instrumento o arma que retrocede/ al herir o matar/ y cómo la mano// debe rápidamente corregir/ avanzar otra vez para/ volver a herir o matar?». *Hechos* fue escrito en Buenos Aires y Roma entre 1974 y 1978. Los dos siguientes libros de Juan Gelman, *Notas* y *Carta abierta*, son de 1979 y 1980. Desde el exilio resultó un poco más factible la conjunción entre la palabra y lo que, en el lugar mismo de los hechos, no había cómo pronunciar, pero *Notas* y, sobre todo, *Carta abierta*, fueron mucho más lejos: encontraron el único lugar donde la poesía argentina pudo hacer de la experiencia extrema del dolor, el arranque de una voz, la letanía casi gutural que, ahondándose en sí, logra, como otro San Juan de la Cruz, sustraer de otra noche oscura, del silencio, la palabra.

XII

«Creo que las líneas que pueden evidenciarse están trabajando en lo que yo llamaría algo así como una poética de la desintegración (...), en todo caso se podría hablar de una estética del fragmento»: este era el aspecto de la poesía argentina en 1986, según la descripción que esbozó entonces el crítico Ricardo Ibarlucía. Se estaba asistiendo a una «crisis de los discursos poéticos» entroncada en una vasta «crisis de los paradigmas» característica de la presente etapa de la cultura occidental: «Ante la cesación de la certeza y el desencantamiento del arte, nos queda una fragmentación y un desamparo».

XIII

Si se mira desde sus extremos el bloque de dos décadas y a grandes rasgos, la dirección de los cambios es la misma en la Argentina que en España, en Estados Unidos, en México o en Francia. Las dictaduras, en este sentido, habrían sido el particular caldo de cultivo que un generalizado vuelco cultural encontró en algunos países sudamericanos, pero que entre sus agentes hubiera estado el terror no es un dato secundario. Hay algo en el lenguaje que todavía registra ese efecto traumático; quedan co-

sas sin elaborar. En sus consideraciones sobre el período, el crítico Juan Carlos Martini Real llamó la atención sobre el fenómeno de multiplicación y ebullición que en esos años empezó a registrarse en la poesía argentina, como si la lengua buscara articular un malestar confuso.

XIV

Ni las iniciativas multimediáticas ni el empuje fueron suficientes para que prosperaran las tentativas de poesía escénica que avizoraba en 1988 Susana Villalba, aun cuando tenían un importante antecedente: la costumbre de organizar lecturas de poemas que durante los últimos años de la dictadura se extendió como una fervorosa «resistencia cultural», al menos en Buenos Aires. A la manera de un laboratorio, las mezclas, los contactos, los descubrimientos surgidos de aquellos intercambios, alentaron la escritura y abonaron el terreno sobre el que surgiría lo que después se iba a considerar «un auge». Nunca hubo en realidad tal auge, si eso significa alguna repercusión sobre el conjunto de la sociedad o de la cultura, pero algo ocurrió en el campo de la poesía misma.

XV

«Ahora está empezando a aparecer lo que se gestó durante la dictadura», declaró Noé Jitrik a principios de 1989. Para Jitrik, uno de los más respetados críticos argentinos, la literatura con la que se estaba encontrando a su retorno del exilio merecía una especial valoración, al haber aprovechado las condiciones desfavorables como «un momento de reconcentramiento y de investigación, de reflexión». Una situación represiva «no sólo pone de relieve una imposibilidad de manejarse libremente sino también la caducidad, la ineficacia o la debilidad del instrumento que se posee», explicaba Jitrik y, de hecho, ninguna prevención contra las explicaciones sociologistas impide comprobar la irrupción, desde 1976, de «un repliegue autocrítico de la poesía», según lo definió el crítico y poeta Santiago Kovadloff.

XVI

No hay ingenuidad posible a partir de 1976, ni en la poesía ni en la reflexión sobre poesía, ni como estrategia poética ni como actitud existencial. Pero la ingenuidad, en la escritura o en la lectura, ya había sido denuncia-

da en los primeros años de esa década como embuste encubridor y legitimación de un orden represivo, por los escritores que se agruparon en torno de la revista *Literal* y de su líder, Osvaldo Lamborghini. Había que arremeter contra el esteticismo y el «compromiso», dar protagonismo a la incerteza, la provocación y el desaire, despreciar todo asomo de «buenas intenciones». Leer no sería otra cosa que asistir sesgada y porfiadamente a las operaciones de la escritura, rechazar toda tentación romántica de «suspender transitoriamente la incredulidad», romper, quebrar, marcar, registrar un armado y desarmarlo para que lo único que reste sea el desarme, la mascarada. «Nadie en Argentina desconfió tanto de las palabras, nadie se resistió tanto a dejarse seducir por sus combinatorias, nadie trató con tanta tenacidad como él de sacarse de encima a la literatura» escribió, acerca de Osvaldo Lamborghini, Tamara Kamenszain. A su muerte en Barcelona, en 1985, Lamborghini ya circulaba como mito en anécdotas y sentencias reiteradas como tramos de un pensamiento inaugural, del que se declararon deudores Perlongher, Carrera y la propia Kamenszain, entre otros poetas.

XVII

No existe algo que pueda presentarse como «el pensamiento de Osvaldo Lamborghini» sino un libro de poemas, el impacto que provocó el relato *El fiord* en 1969, una obra narrativa reunida bajo el título de *Novelas y cuentos* (1988), algunos artículos en *Literal* y una extensa obra ensayística no escrita, conocida a través de la palabra de los que lo conocieron o dijeron conocerlo. De todo esto se extrajeron enseñanzas: a diferencia de su hermano mayor, Leónidas Lamborghini, que fundó en cierto uso de la parodia una veta para la producción de significaciones cuyas posibilidades se verifican cada vez más en la poesía argentina (un constante contrapunto, mutuamente enriquecedor, entre el texto paródico y el parodiado), Osvaldo Lamborghini hizo de lo paródico un método de destrucción de la literatura existente; de la escritura, una forma consciente y decidida de la conspiración y la intriga; de la ficción, una ideología enfrentada a toda ideología. Y, sobre todo, enfrentada a cualquier intento de utilización de la literatura al servicio de la política y de cualquier fin que no sea la literatura misma, entendida como goce y perversión, a partir de algunas lecturas de Jacques Lacan. Había un campo fértil para el arraigo de estos principios, en la segunda mitad de los 70, entre quienes escribían poesía en la Argentina.

XVIII

La ingenuidad retornará, sin embargo, en los libros de Arturo Carrera, pero cuando retorne será una ingenuidad deliberada («De pronto tu mirada se enciende para mí/ iluminando cada hoja de cada rama,/ cada corteza de cada ramaje vacilante:/ los árboles: los claros ínfimos donde/ se abalanzan a besos las palomas»). Sobre todo en *Children's corner* (1989), Carrera explorará una ingenuidad en permanente contrapunto con ráfagas de discurso teórico y otras intercalaciones manifiestas de intertextualidad, y también un infantilismo que procura el lenguaje para ganar en fragilidad y ligereza, complementado con la explotación literaria de la figura del poeta como personaje *naïf* y asombrado ante la complejidad del universo que lo atemoriza con sus maravillas. Pero eso ocurrirá a partir de *Arturo y yo* (1984). Tres años antes, *Lugar común* —edición conjunta de varios autores— daba la impresión de un catálogo de interrogantes, dudas, cuestionamientos y expresiones de incredulidad: «La distracción es fatal para el poeta,/ acusan las torcazas que beben el agua estancada/ de los ojos de los muertos», dice «Circunstancias», de Jorge Aulicino. Poemas de Tamara Kamenszain, Guillermo Boido, Irene Gruss y Marcelo Pichon Rivière, entre otros, integraban también ese libro, en cuyo prólogo Kovadloff constataba la existencia de una poesía hecha de heterogéneos códigos coexistentes y contradicciones irresueltas. La sintaxis desarticulada, el predominio cada vez mayor del ritmo y la sonoridad, la imposibilidad de articular una mirada, en casi todos los poemas, parecen dar cuenta del difícil trabajo de reelaboración de una herencia.

XIX

«Andaba con algunas lluvias clavadas en la espalda./ Dolían./ Dolían, ciertamente, como parientes ricos./ Además, la gente se moría de risa./ Andaba también con un tenaz apego/ por los andenes solitarios/ y tuve romances trágicos con varias bataclanas/ y con mujeres del subte». El fragmento es de *Mejor matar esa lágrima* (1971), el primer libro de Aulicino. Cierta noción de «lo maravilloso cotidiano», aparejada a los recursos del coloquialismo, se había ido arraigando durante los años 60 en la poesía de Buenos Aires. Iba a desaparecer totalmente después del 76, junto con la recurrencia entusiasta a las metáforas y la búsqueda de un impacto inmediato en la sensibilidad del lector, pero su decadencia había empezado antes: en *Vuelo bajo*, de 1974, Aulicino anuncia que «el Bardo tuvo miedo:/ la Letra tenía cadencias hasta entonces insólitas/ la Letra era moneda de uso indefi-

nido/ dudosa, la letra era rayo sin destino/ y sombras en la nieve». En el mismo año se registraba, con la aparición del grupo «Nosferatu», un decisivo indicio de que estaba en marcha cierta peculiar reacción contra el predominio de las poéticas coloquiales y politizadas, pero por medio de un discurso aun más unívoco, acrítico y fervoroso, que luego se llamaría «neorromanticismo».

XX

Antes, en 1968, en torno de la revista *El lagrimal trifurca* se empezaba a ensayar en Rosario otra posibilidad: una suerte de «antipoesía» irreverente y prosaísta que apelaba al distanciamiento y al humor en oposición a «la efusión poética», al decir de uno de sus integrantes, Eduardo D'Anna. En la convicción de que «la voz del poeta no se propone como la única verdad», Francisco y Elvio Gandolfo, Sergio Kern, Hugo Díaz, entre otros, buscaban acercar el poema al epigrama, el chiste, la parodia o el diálogo, apelando a cierta narratividad y procurando «el predominio de los datos objetivos sobre los subjetivos». Minimalistas *avant la lettre*, precursores de la atención hacia lo «poco significativo» que cobraría fuerza a fines de los 70 y alcanzaría su mayor productividad con el «objetivismo» unos años después, estos poetas apostaban no sólo a diferenciarse de los aspectos sentimentales del coloquialismo porteño sino también del culto de la imagen surrealista que se había impuesto desde los años 50, a menudo apuntalada con la postulación de la poesía como modo de vida o como fin supremo y con la exaltación del personaje del poeta como una suerte de vidente o iluminado.

XXI

También la práctica de la incandescente imagen surrealista y la concepción exaltada del poeta se extinguieron en 1976, aunque oblicuamente persistieron en el discurso «neorromántico». En una reseña de *La vida es tu juego*, de Carlos Vladimírsky, en 1980, Laura Klein denuncia la existencia de un «amplio espectro de jóvenes poetas que rescata para la poesía un campo privilegiado de verdades absolutas e intemporales», considerándola un «espacio de la pureza» y acudiendo a «una cosmovisión sacralizada», hecha de valores trascendentes y unívocos, y desdén hacia lo transitorio y vulgar. Un aire de gravedad que entendía la experiencia poética como una instancia espiritual superior, más que como producto de un trabajo