

Se suele hablar de la “nueva poesía argentina” como una suerte de manifestación explosiva a principios de la década del 80’. Dicho de este modo, como cualquier rótulo cae en la disfunción del automatismo y como cualquier intento de periodización, abunda en esquematismos reductivos. Sin embargo, cabría rescatar alguna verdad sobre todo si tenemos en cuenta el reingreso democrático con Raúl Alfonsín después de la última y más trágica de las dictaduras en nuestro país, del 76’ al 83’. Es a comienzos del 80’ entonces, cuando se registra el impacto de polémicas y revistas que configuran nuevos espacios de enunciación, grupos, ejes y formaciones en torno de concepciones poéticas que por aquellos tiempos se están perfilando como antagónicas. Me estoy refiriendo concretamente a las corrientes denominadas Neobarroco y Objetivismo cuyos análisis oponentes parecerían la encarnación retrospectiva de los territorios de Florida y Boedo. Claro está que la eficacia de la crítica literaria y cultural se funda en el recorte de un objeto de estudio y en el posicionamiento ideológico y político de su autor. Pero la definición del objeto así esbozada, parecería acotar lo nuevo a la emergencia del Diario de Poesía, dirigido por Daniel Saimolovich entre cuyos principales artífices se encuentran Daniel García Helder, Daniel Freidemberg y Martín Prieto quien, entre otros, sostiene el argumento de que es la poesía objetivista la que viene a disputar un centro en el sistema de locución, interpelando un público politizado y culto; pero sobre todo, familiarizado con una sintaxis que presente la materia de un mundo cotidiano y la oralidad como baluarte de la tradición argentina. Desde un espacio así demarcado, la impugnación objetivista al neobarroco (movimiento, corriente, acontecimiento o nominación) adquiere pleno espesor y funcionalidad en lo que hace a una nueva dinámica para el campo artístico e intelectual. Reconociendo lo que tiene de preceder cualquier fecha de inicio en lo que respecta al sistema de la literatura y la cultura, Prieto, no obstante insiste en rubricar el acta de nacimiento de “lo nuevo” en poesía a comienzos de los ochenta, mencionando como punto de inicio el primer libro *de Héctor Piccoli (1983), *Si no a enhestar el oro oído*, para continuar en el siguiente año con el texto de Arturo Carrera, *Arturo y yo*. Prieto recuerda que el primero está prologado programáticamente por Nicolás Rosa y subraya que el segundo implica una revolución dentro de la poética de Carrera.¹ No

* CONICET- Unmdp

¹ Martín Prieto, “Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina” en Sergio Delgado y Julio Premat (eds), *Movimiento y nominación. Notas sobre la poesía argentina contemporánea*, Cahiers de L.I.R.I.CO, Littératures contemporaines du Río de la Plata,

sorprenderá entonces que por esta época incluya a Tamara Kamenszain quien en 1983 arma una tradición tan certera como ineludible. La autora así establece huellas de filiación en los nombres de Oliverio Girondo, Juan L. Ortiz, Macedonio Fernández, Francisco Madariaga, para llegar a Osvaldo Lamborghini y Néstor Perlongher. Lo que me llama particularmente la atención es que al omitir los primeros textos de Arturo Carrera y Tamara Kamenszain, neobarroco y objetivismo tienden a representar reductivamente una contienda generacional, estratégica para aquellos que efectivamente asoman a la escena cultural en la década del 80'. También llama la atención que el ímpetu politizado de los objetivistas encuentra un eco (poco reconocido) en las dedicatorias a amigos desaparecidos de Piccoli, y en las prácticas simbólicas y militantes de Perlongher; incluso en ciertas variaciones de los primeros textos de Kamenszain, al comienzo alegóricamente herméticos y luego más visibles en ruinas y vestigios. Llegado este punto convendría recordar que Arturo Carrera había publicado *Escrito con un nictógrafo* (1972), *Momento de simetría* (1973) y *Oro* (1975); los dos primeros editados por Sudamericana (el segundo en forma de planisferio cosmológico) valieron los prólogos de Severo Sarduy. Mientras tanto, *Oro* consigna un lúcido epílogo de Osvaldo Lamborghini. En 1982 Carrera había publicado *La partera canta*, cuya contrapa es rubricada con nuevas palabras de Sarduy. Y si bien es cierto que *Arturo y yo* da un giro hacia una elaborada noción de simplicidad capturada en el sentido de lo real y las sensaciones (físicas, corpóreas, materiales) esto no significa una maniobra correctiva de su poética sino más bien una continuidad desplazada. Por otra parte, en 1985 Carrera volverá a un extremo hermetismo y derroche psicoanalítico con *Mi padre*. Habría que anotar también las obras en colaboración con un alto exponente de la escritura neobarroca como Emeterio Cerro quien en 1979 publica en Ediciones Xul, *La Barrosa*, un significativo que Perlongher repone con su definición de la corriente como “neobarroso trasplatino”, adjudicándole una pertenencia territorial. Consideraciones paralelas corresponden para Tamara Kamenszain quien en 1973 publica *De este lado del Mediterráneo* y en 1977 *Los no*. Si a ello añadimos la inclasificable experimentación que César Aira edita en 1975 con el sintomático nombre de *Moreira* (una apuesta en clave exótica para deconstruir el carácter nacional de la cultura), comenzamos a delinear una herencia que desde principios de la década del 70' reconfigura la significación de las potestades literarias. Deambular de lo actual al pasado es algo de lo que Borges nos señalaba la eficacia operativa para restituir un sentido a destiempo de las cronologías subjetivas: era Kafka quien generaba una trama ancestral y no al revés, es decir, desde precursores que nada tenían en común entre sí. Las producciones inaugurales de Carrera y Kamenszain (y la de Aira) están permeadas por la escritura, narrativa y poética de Osvaldo Lamborghini, aunque sea impertinente su distinción. Escritura demolidora de los bloques duplicadores de la representación, rípios de sentido que demandan una lectura contextual (de saberes y de época),

exposición y muestra sin mediación de lo real inscripto en la letra, significación metonímica con efectos de asociación negativa en la ilegibilidad de un modo de decir que abusa de cualquier norma moral o límite lógico y comunicativo. Impiadoso a la hora de hacer política desde la escritura como él mismo eligió prescindir de testimonios y denuncias, toma al naturalismo para practicarle con goce una incisión sobre mandatos y moralejas culturales. La práctica de la escritura es simultánea a la materialización del sexo y el referente queda transformado en puro cuerpo lenguaje que atraviesa al sujeto que hace uso. Desde El Fiord, publicado en 1969 en el inventado sello Chinatown para circular clandestinamente desde la porteña librería Hernández, Lamborghini despliega lo que aprendió de Massotta y junto a Germán García y Luis Guzmán funda el grupo y la revista Literal, en 1973. Por esos años comienzan Carrera, Kamenzain, procesando el legado del postestructuralismo telqueliano con fuertes resonancias lacanianas que absorbe Literal, lecturas de experimentación moderna que incursionan en la vanguardia europea (de Mallarmé a Duchamp), vínculos con la cultura latinoamericana (de Lezama a Sarduy) y una relación que cada uno procesará a su modo dotándolos de estilo y singularidad: Alejandra Pizarnik. Ella es quien presenta el primer libro de Carrera con una performance a oscuras y su rastro, su nombre, está en alguna galaxia de *Momento de simetría*. (galaxias que recuerdan a las del brasileño Haroldo de Campos). Como vemos, neobarrocos y objetivistas no aparecen al mismo tiempo aunque de los cruces de ambas líneas se construyan los cimientos de las denominadas poéticas de los 90'. Si algo reúne a Literal con el neobarroco es la escritura concebida como práctica significante, allí donde el sentido que le es propio no tiene atributos en un significado exterior al proceso de la textualidad. Pero otro de los referentes de la escritura contemporánea y de los mismos integrantes de Literal es Ricardo Zelarayán, cuya figura sintoniza con lo que Macedonio fue para los martinfierristas (la vanguardia histórica argentina). Quiero decir: al tiempo que es “descubierto” y reseñado su libro *La obsesión del espacio* (1972), es él quien les hace leer a Gombrowicz, Macedonio y Arlt para seguir escribiendo y publicando desordenada e intermitentemente hasta el día de hoy. Sin embargo, hay un posicionamiento diferencial respecto de la lengua entre Lamborghini y Zelarayán que puede proceder del uso que cada uno hace de la tradición. Mientras el primero reescribe a su modo la gauchesca, ya se coloca en el artificio verbal que dicho género implica. Pero el segundo se inclina más bien al trabajo sobre el habla popular, las lenguas migrantes procedentes de las provincias, del interior, de la capital y del conurbano bonaerense. De acuerdo con el programa de Literal, Zelarayán incribe la letra sobre el cuerpo del sujeto, atravesado, constituido por el lenguaje declarando preceptos lacanianos. Podríamos decir que el habla se historiza en la escritura y adquiere en el poema la forma de su sentido. Desde esta perspectiva, la historicidad del habla y sus giros coloquiales, convierten en concepto los artificios de la oralidad. Esto es lo que no sucede en Lamborghini. No hay concepto porque no hay generalización que promueva alguna forma de objetividad. Porque con los eslóganes políticos, los lugares comunes del

peronismo, las consignas y las siglas, Lamborghini realiza volúmenes de memoria desprendidos del entorno realista y los distribuye como registros pantalla de la cultura argentina. De manera tal que si pensamos en la mezcla de lo alto y lo bajo, las hablas callejeras y migrantes como materia prima, la escritura que sustituye las solemnidades de la lírica y de la prosa, el lenguaje despojado que cruza la cotidianidad social con la intimidad, la convivencia de la simplicidad doméstica y la estereofonía urbana, pensamos en poetas contemporáneos como Martín Gambarotta, Juan Desiderio, Martín Rodríguez, Washington Cucurto pensamos en una descendencia fundada, en estilos y registros diferentes, en Osvaldo Lamborghini, Ricardo Zelarayán, mediados por la insoslayable ascendencia de Arturo Carrera y los objetivistas que reconocen en Leónidas Lamborghini un referente tutor. Autor que hace de la reescritura una operación clave de su poética, construye un sistema de enunciación donde la cultura alta (la antigüedad clásica, la moderna vanguardia europea, la gauchesca canónica –el Martín Fierro-) y la cultura popular (el discurso peronista, el saber popular recolectado en proverbios y sentencias, el tango) se combinan con registros políticos, sindicales, ideológicos por variaciones y fragmentos. Por ello, su trabajo con la oralidad no excluye la descomposición de la sintaxis en cortes, en significantes reducidos a fonemas ni tampoco los procedimientos de una métrica por despliegue y expansión. Autor que comienza a escribir hacia los 50', se impone en los jóvenes poetas como modelo. Y aquí habría que señalar que tanto los hermanos Lamborghini como Zelarayán, son escritores sintomáticos de la literatura y cultura argentina por hacer del cuerpo, el sexo y la violencia, claves fundantes de sus poéticas. Parodia, citas, tácitos homenajes, pactos subrepticios, la deliberada enajenación de la propiedad privada del lenguaje, todo converge en la idea de que el mapa de la literatura argentina se sustenta en el armado de una noción dinámica y productiva como la de tradición frente a la de canon que supone estabilidad, norma e institución. Las tradiciones son plurales y constituyen vínculos en constante producción y desplazamiento y desde este punto de vista podemos pensarla en relación con la categoría de serie, allí donde los nombres propios mencionados son sus eslabones. Un ejemplo textual para concluir. El fragmento que sigue pertenece a *Carroña última forma* (2001), de Leónidas Lamborghini.

“-Doce
años mi
hijita
sólo doce
y fue
atacada
y violada
esperando
el 166

la dejé
fue el
error de
mi vida
ella iba
al baile a
la bailanta
de
Tornado
re-animada ¡ay!
re-animada
cuando
ellos ¡tum!
¡tum!
al
pajonal
a ella a
ella que
apenas si
sabía...”

“El Jeta se defendía como león! Pero eran muchos, sabés? Eran cinco contra uno. Serían como las tres de la mañana o más. Yo te vi a vos ants en un entrevero en medijo de la pista. El Reynaldo se nos dio vuelta, ¿sabés? ¡Y en vez de defenderlo al Jeta me manosió! ¡Mirá qué amigo! ¡Yo me tuve que disparar volando porque me queria chucear! Llegué corriendo a un descampado. ¡Menos mal que estaba fresca y el Reynaldo y los otros punteados! Y me puse a gritar. ¿Qué iba a hacer? ¡Ah! ¿Vos me oíste? ¿Pero no se te ocurrió? Sí, es cierto, ¡yo te vi defenderla a la galleguita bizca! Después no te vi más. A mí me empezaron a pellizcar mientras lo provocaban al Jeta al mismo tiempo. Cuando llegué al descampado no supe qué hacer. Oía los gritos de ellos. Le estarían dando al Jeta con cualquier cosa, con un ladrillo, con un palo, con una lata... ¡Qué se yo, flaco! Desde entonces no lo vi más. Estaba muy oscuro. ¡Tengo miedo, guaycurú! ¡Me imagino lo pior! ¡Lo pueden haber muerto! ¡No te cuento lo que fue esa noche para mí, perdida en esos cangrejales, sin saber qué hacer y para dónde disparar! ¡Con locos y perros que me salían al cruce de entre los pajonales a cada rato! Y gracias a Dios que al final no

sé cómo pude salir de allí. Cacé un colectivo a la madrugada, ¡un colectivo que iba a cualquier parte pero que me sacaba de allí, cuando ya me alcanzaba otra patota en medio de los yuyales!...” (*La piel de caballo*, 1986).