

2000

Treinta años de poesía argentina

Jorge Fondebrider

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

Fondebrider, Jorge (Otoño-Primavera 2000) "Treinta años de poesía argentina," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 52, Article 3.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss52/3>

This Ensayo is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

TREINTA AÑOS DE POESÍA ARGENTINA

Jorge Fondebrider

Resumir en unas pocas páginas lo ocurrido en el ámbito de la poesía argentina durante el lapso comprendido entre 1960 y 1990 plantea una serie de problemas que conviene enunciar antes de emprender la tarea.

El primero de todos tiene que ver con el signo fundamental de esas tres décadas; vale decir, la variedad. Durante ese lapso han escrito y publicado al menos tres promociones distintas de poetas, en el seno de las cuales lo distintivo ha sido la diversidad de modelos, discursos y prácticas. Intentar una síntesis que contemple todas las alternativas es poco menos que imposible; por lo tanto, no queda otro remedio que centrar la atención en las líneas de mayor desarrollo y descendencia.

El segundo problema se relaciona con la serie de cortes transversales que las peripecias de la historia argentina provocaron en la comunidad. Generalmente producidas con violencia, las interrupciones en el orden democrático concluyeron en la drástica transformación de la sociedad argentina, con el consiguiente impacto sobre buena parte de la producción social. La poesía, por supuesto, no fue una excepción. Puede sostenerse que este mismo tipo de circunstancias son aplicables al análisis de cualquier hecho artístico en cualquier época y lugar. Sin embargo, cuando se vive en períodos de convulsión social y política los procesos de formación, apogeo y decadencia de las formas artísticas se ven alterados por factores ajenos a los tiempos que corresponden a cada una de esas instancias. Como se verá más adelante, las correspondencias entre la historia argentina y el cambio en las formas de la poesía nacional es de extrema pertinencia.

El tercer problema —y no el menor— se vincula con la subjetividad de quien lleva a cabo este resumen, sobre todo cuando se trata de alguien que

es parte interesada. No obstante, luego de repasar manifiestos, artículos y entrevistas de los cuales voy a servirme, observo que la subjetividad de los documentos, no pocas veces teñida de pasión, puede convertirse en una vía privilegiada para presentar a los lectores un sector sustancial del conjunto de los hechos. Con todo, al cabo de la lectura de este resumen, conviene contrastar las declaraciones de los implicados con los poemas que los mismos hayan escrito en el período.

Los años sesenta

Empiezo entonces por copiar una serie de testimonios debidos a poetas de la denominada “generación del sesenta” de la poesía argentina. Para Ramón Plaza, por ejemplo:

Los 60' son simultáneos proyectos antagónicos. Son muchas poéticas conviviendo dentro de un mismo espacio.¹

En términos más enfáticos, Juana Bignozzi, refiriéndose a sus contemporáneos, señala que:

Nosotros estábamos muy divididos. La revista *El barrilete* no tenía nada que ver con el grupo “El pan duro”; no había nada en común entre los que escribían a partir del tango y, por ejemplo, Alejandra Pizarnik; a su vez, Alejandra no tenía nada que ver conmigo, etc. Esto también nos dividía en nuestras actividades. Adheríamos a modos de expresión de una manera un tanto militante. No nos mezclábamos.²

Eduardo Romano, por su parte, coincide parcialmente con Plaza y agrega:

Si el sesenta se caracterizó por algo, fue por una cierta ductilidad que nos permitía agrupar a escritores que tenían muy poco que ver entre sí.³

Romano, luego de espigar del conjunto los nombres de Juan Gelman, Juana Bignozzi, Luis Luchi y Alberto Szpunberg como representativos del período, sostiene que los poetas mencionados retomaron:

una relación más viva con la lengua hablada. Nosotros sentíamos que los poetas de *Poesía Buenos Aires*⁴ eran, en gran medida, autores de poemas que parecían “traducidos”: cualesquiera de sus poemas podían pensarse como la traducción de un poema escrito en otra lengua. La lengua en ellos tenía, a nuestro entender, muy poca carnalidad, muy poca corporalidad. Probablemente eso nos llevó al tango. No importaba si se trataba de buenos o malos tangos; en el tango había ese hablar como hablaba la gente, ese

intento de poetizar el habla de la gente (lo que, en el fondo, es también el propósito inicial de la gauchesca).

Andrés Avellaneda suscribe a la necesidad manifiesta de acercar la lengua escrita a la lengua hablada, pero esquivo el tango y sostiene que;

Desde un punto de vista retórico, los sesentistas contribuyeron (lugar común que casi avergüenza repetir) a que el lenguaje coloquial fuera contemplado desde una perspectiva no folklórica, o realista, o “narrativa”. (...) Agregaría que los sesentistas contribuyeron a una lectura política de la poesía. Una lectura importante que tenía escaso prestigio en el momento en que ellos tomaron la palabra.⁵

A pesar de lo que se sostiene en algunos de los testimonios citados, las novedades que, en lo formal, suelen presentarse como patrimonio de la poesía de los años sesenta, datan de, aproximadamente, la segunda mitad de la década del cincuenta: abandono de las formas fijas, métrica irregular, progresiva experimentación con la sintaxis, acercamiento a la lengua hablada. El hecho de que en los años sesenta se acentúen y exacerben las características enunciadas más arriba —las cuales, por motivos de índole política, y faltando a la verdad, se presentan como excluyentes— es más un síntoma de los tiempos que corrían que una motivación estrictamente literaria. Así, muchas de las transformaciones retóricas de mediados de los años cincuenta tienen su origen en los cambios históricos sufridos por el continente. En palabras de César Fernández Moreno:

probablemente la existencia se nos hacía cada vez más y más problemática en América latina. Había en marcha una revolución tan importante como la cubana y empezábamos a ser conscientes de la situación de dependencia en la que todavía hoy se encuentra nuestra región. En esas condiciones parecía humanamente imposible no hablar de todo esto. Variaba, únicamente, el grado de conciencia presente en los poetas. Los había más politizados o menos politizados, como era mi caso. Pero la manera de encarar la realidad y de traducirla en palabras es una manera que se aproxima a otra de las características de este tipo de poesía: el tono conversacional. Se trata de la poesía que se puede comunicar oralmente a todas las personas y no únicamente a un restringido y exclusivo círculo de poetas, como era el caso de la revista *Canto* o el de las ediciones de Daniel Devoto, o el de *Poesía Buenos Aires* en su costado invencionista. Se trata de la poesía que tiene la virtud de permitir que la reciban más sin dimitir, por ello, sus más profundas exigencias de calidad, de elaboración y de alquitaramiento del lenguaje⁶.

Por supuesto que el punto de vista de Fernández Moreno no vale para todos los poetas del período, pero señala, sin embargo, un estado de situación que en los años sesenta se volvería extremo.

La mayoría de las aproximaciones teóricas a la poesía del sesenta tiende al esquematismo. Alfredo Andrés⁷, por ejemplo, apunta las siguientes características:

1) una marcada tendencia al realismo, esto es, la enunciación directa de hechos y situaciones; 2) ubicación geográfica cuyo centro visible es Buenos Aires; 3) preocupaciones socio-políticas que afloran constantemente; 4) falta de maestros o agente polarizadores; y a otro nivel: 5) una línea que muestra la preocupación por considerar a América Latina como un solo e inmenso país; 6) esporádicas preocupaciones por la metafísica.

Por su parte, Horacio Salas⁸, luego de indicar las coincidencias con las diversas variedades poéticas de América latina y de rastrear precursores e influencias (con lo que desmiente el punto 4 de la caracterización de A. Andrés), señala como “nuevos elementos” la influencia de las experiencias lingüísticas de la historieta, el aprovechamiento de los nuevos mitos instaurados por el cine, las constantes incitaciones de la publicidad y la utilización de *slogans*; vale decir, todo el arsenal proveniente de los medios de comunicación masiva.

Otros teorizadores prefieren poner el acento en lo estrictamente ideológico. Para Ricardo Ibarlucea:

La “generación del sesenta” se caracterizó esencialmente por una ampliación del registro poético, en la medida en que descubrió, a través de un discurso anclado en lo cotidiano y en las inflexiones de la coloquialidad, nuevos espacios de representación que parecían circunscriptos a la marginalidad, la insignificancia y la existencia impura. Armándose de un arsenal de referencias concretas, así como de un lenguaje testimonial capaz de convertirse en el instrumento adecuado de las transformaciones que reclamaba la época, el sesentismo potenció la protesta social y el compromiso político, reivindicando una vieja tradición en la historia de las letras rioplatenses. Abocados a hacer estallar la esfera aparentemente autárquica del arte, los poetas del sesenta intentaron nivelar en un mismo plano el mundo estético y el mundo social, eliminando la distinción entre poesía y praxis. Pero esta tentativa radical de la “generación del sesenta” de reconciliar el arte con la vida acabó por ceder irónicamente a una falsa negación de la cultura. Pese a que sus aportes contribuyeron a expandir el horizonte poético explorado, el culto de un realismo frecuentemente ingenuo y la búsqueda ideologizada de estereotipos ahogaron al sesentismo en la repetición de fórmulas más o menos eficaces que saturaron su propuesta. Una estrategia fatal que, al procurar romper los recipientes de la esfera poética, condujo a una dispersión de los contenidos que no produjo ninguna emancipación. Con la excepción de un puñado de autores, entre los que resalta particularmente el nombre de Gelman, los poetas

sesentistas nunca pudieron trascender una retórica adocenada en el inventario, la anécdota y el populismo.⁹

Que en menor o mayor grado los poetas de la década del sesenta hayan adoptado alguna de las licencias retóricas que distinguen a su promoción de la anterior, o que en algún caso haya poetas que respondan a las caracterizaciones aquí presentadas, de ninguna manera implica que el credo poético haya sido unívoco. Y no advertir esa circunstancia es lo que, incluso hasta hoy en día, impide el correcto análisis del fenómeno. Vale la pena recurrir al punto de vista de Juan Gelman, acaso el autor paradigmático del período:

Lo que comúnmente se llama “poesía del sesenta” es un fenómeno mucho más amplio de como lo pintan. El malentendido viene de reducir la poesía del sesenta a la poesía política. Esos son los términos y me parece mal. Lo importante de los años sesenta fue el momento político que se vivía. Pero eso y la poesía son dos cosas que hay que analizar en sus respectivos contextos. (...) Los productores de poesía política en los años sesenta estaban absolutamente en minoría. (...) Yo sospecho que cuando se reduce la poesía de los sesenta a esa única modalidad, los motivos, a favor o en contra, son políticos. (...) Pienso que, en términos retóricos, [en los años sesenta] se modificó el tratamiento de los temas. Entró en la poesía un cierto desenfado que ayudó a que los poetas se liberaran de determinados moldes. (...) Un grupo de poetas —más bien, una minoría— empezó a tener una visión un poco menos melancólica. No hablo de valores poéticos, sino de una cierta actitud.¹⁰

Por lo dicho y, peor aún, por las perversiones de la historia argentina, la imagen heredada de la generación del sesenta —imagen que, por cierto, merece una seria revisión— tiende a confundir el discurso poético con el discurso político. Si bien es cierto que los años sesenta son años de gran politización, no puede comprobarse en la obra de todos los poetas esta característica. En algunos —Gelman y Francisco Urondo (ambos con libros publicados a mediados de los años cincuenta), Alberto Szpunberg, Roberto Santoro, Julio Huasi, etc.— se observa una marcada y progresiva coherencia en la factura de un discurso poético que contenga el elemento político. En muchos otros, no. Lo cual no significa necesariamente la ausencia de militancia política, sino más bien una separación de ambos discursos. Tal es el caso de, por ejemplo, Miguel Angel Bustos, poeta netamente romántico que no cabe, a pesar de su desaparición en manos de la dictadura, en el molde sesentista. Por su parte, Susana Thénon, Alejandra Pizarnik, Gianni Siccardi, Juana Bignozzi, Luisa Futoransky y Mario Morales, para citar a unos pocos, son poetas que, a pesar de compartir un cierto tono generacional, tampoco entran en la fórmula aplicada para describir el “sesentismo”.

En resumen, los malosentendidos referidos a la poesía de la década del sesenta son muchos. Aventuro a este respecto una última hipótesis: los años sesenta en Argentina, como en casi todo el mundo, fueron muy ricos en novedades de todo tipo. La política y la cultura por aquel entonces contaban y se presentaban a muchos jóvenes intelectuales como las dos caras de una única moneda. En todos los órdenes, a la juventud le cupo un lugar mucho más protagónico que el que le corresponde en la actualidad. La posibilidad de un cambio profundo en la sociedad y, en consecuencia, en la vida, parecía mucho más cercana que en cualquier otro período. Buenos Aires era una ciudad que en ese momento tenía vocación de modernidad y que estaba dispuesta a albergar todo tipo de novedades, propias y ajenas. En la apreciación de la poesía del período, se tienden a confundir estas circunstancias externas con lo que efectivamente se escribió.

Los años setenta

Hacia principios de la década del setenta, el panorama poético se correspondía *grosso modo* con el de la decenio anterior. En 1974, luego de la muerte de Perón, la violencia política —ya instalada en el seno de la sociedad argentina desde hacía al menos dos décadas— recrudesció con virulencia inédita. Los acontecimientos hicieron que el cuadro de situación variase. Santiago Kovadloff escribe en la presentación de una antología que:

Los poetas porteños que empiezan a publicar en los 70 irrumpen en un escenario de características muy distintas a las del 60; mucho más conflictivo en los hechos, más trágico en su despliegue y sangriento en su desenlace. La polémica se transforma en intolerancia; el fervor partidario en violencia despiadada; la guerra de facciones se generaliza y la atmósfera cotidiana adquiere características que la vuelven angustiosa, incierta, irrespirable. De modo que en términos de circunstancias sociales no cabe sino reconocer un corte profundo entre quienes se iniciaron hace 20 años y quienes lo hicieron en el decenio que finaliza.¹¹

Las formas más externas de lo que se considera la poesía sesentista no declinaron *per se*, sino que “desaparecieron” con el golpe de estado de marzo de 1976, que, con el consenso de buena parte de la sociedad argentina, instauró durante siete años la dictadura más cruel y sangrienta que el país conoció en este siglo. Así, el cambio que de todos modos iba a sobrevenir se vio condicionado por un nuevo orden de cosas. El poeta Leopoldo Castilla anota que:

Al producirse el golpe de estado los poetas más jóvenes (los que ahora bordearían los treinta años) intentaron —muchos de ellos— la reinclusión

en un tono de poesía menos devastado, como el retorno a un neoromanticismo o la reinmersión en una poesía de tintes surrealistas.¹²

Las razones de la transformación son primero atribuidas a la necesidad de supervivencia. Pero esta circunstancia no oculta que los modelos sesentistas empezaban a agotarse. Según Kovadloff:

Si (...) se ensayara una síntesis de los principales factores externos que incidieron en la conformación de la poesía que empieza a escribirse en los años 70, no debiera dejar de tomarse en cuenta el resquebrajamiento del proyecto continentalista esbozado en la década anterior; el derrumbe de los mitos políticos de corte redencional; el tembladeral socioeconómico que involucra y desarticula la vertebración clásica de la burguesía argentina; todo ello en un mundo donde los ideologismos tradicionales perdieron ascendencia y donde la violencia generalizada sumió, tanto a las comunidades económicamente más evolucionadas como a las más afectadas por el subdesarrollo, en un clima de idéntica irracionalidad y extravío. Entre los factores de orden interno, vale decir estrictamente literarios, pareciera haberse verificado el agotamiento de los recursos provenientes del coloquialismo extremo, del entusiasmo metafórico, de la búsqueda de la brillantez expresiva y, como resultante del mismo, el repliegue auto-crítico de la poesía.¹³

Por su parte, Ricardo Ibarlucía sostiene que:

A principios de los años setenta, en el vacío producido por el agotamiento del modelo precedente, empezó a configurarse una generación de nuevos creadores que fueron asumiendo una postura crítica frente al discurso poético. A partir de un tímido cuestionamiento del sesentismo, estos poetas parecían estar preocupados por restituir a la palabra su autonomía estética separada de la cognición rutinaria y la acción cotidiana. El estallido del golpe militar de 1976, que partió en dos la década, puso de manifiesto la acentuación de esta tendencia crítica, al mismo tiempo que provoca la diversificación del espectro poético en un amplio abanico de propuesta, directa o indirectamente vinculadas a la experiencia del exilio o la permanencia en el país.¹⁴

¿Cuáles son las principales características de la poesía de los años setenta? La descripción se hace difícil, y hacia el fin de la década, tiende a enrarecerse. De acuerdo con Andrés Avellaneda:

La década del sesenta creyó en la correspondencia casi total entre lengua conversacional y poesía. El poeta setentista, por su parte, reemplazó tal creencia con la premisa de que existe un conflicto entre ambos lenguajes, y puso toda su confianza en el efecto estético que nace de la resistencia puesta por el material lingüístico a la búsqueda realizada con el instrumento

poético. De allí la atención que otorgó a dicho conflicto, y su aparente concentración en los aspectos formales del texto. Sobre todo este último aspecto es lo que proporciona cierto tono “neovanguardista” a la poesía del setenta. Sin embargo, este giro no fue resultado exclusivo de la especulación teórica o de la reacción contra una lengua y una forma poética gastada y ya en desuso: fue la presencia de la historia lo que propuso condiciones favorables para la eufemización y la alusividad de los lenguajes, para el culto de la opacidad y la simulación como estrategia textual.¹⁵

Santiago Kovadloff caracteriza las novedades del período, describiendo el repliegue autocrítico de los nuevos poetas como “*revisiones y sondeos*”, que operan según las siguientes modalidades:

1) mediante la pérdida de énfasis en la emoción, interpretada como repertorio de vivencias nítidamente personales; 2) en el progresivo desinterés por la poesía de personajes o tipos locales, así como en el abandono de los “temas” e inquietudes específicos de una lírica abocada a lo testimonial y ambientalmente descriptivo; 3) en el realce creciente de la concepción del contenido del poema como al que se va configurando en el curso de su misma realización y no en respuesta a un “asunto” previamente jerarquizado por el poeta como digno de tratamiento literario; 4) en la disolución de las fronteras precisas entre realidad externa e interna u objetiva y subjetiva, en favor de un todo caracterizado por la hibridez y la contigüidad; 5) en la pérdida irremediable de una imagen “personal” del mundo, sustituida ahora por un anhelo siempre trunco de configurarla o en la imperiosa y desesperada necesidad de rechazarla como un espejismo inalterable; 6) en el plano formal puede reconocerse la preeminencia de una sintaxis que tiende a la desarticulación constante de sus elementos y a la ruptura del enunciado entendido como “mensaje”, mediante la disolución de los nexos gramaticales tradicionalmente reconocidos y acatados por la comunicación oral y escrita; 7) en la valorización de un fraseo entrecortado con el cual se consume el alejamiento gradual de la prosa narrativa en favor de una potenciación inconfundiblemente lírica de ritmos y sonoridades; 8) en cuanto al tono, un matiz sobresaliente que opera a la manera de una constante es la ironía crispada de las composiciones.¹⁶

Puesto a trazar líneas de fuerza y a describir genealogías, Daniel Freidemberg (en un artículo escrito en el verano 1981-1982 y publicado en 1984 con numerosas notas que corrigen algunos de los puntos de vista anteriores), señala que:

ya nadie concibe al poema como arma de lucha política, y hasta quizá pueda decirse que el coloquialismo desapareció: ha desaparecido, al menos —aunque algunos tozudos o ingenuos queden—, el artificioso repertorio de efectismos en que lo habían empantanado, a fines de los 60, decenas de epígonos.¹⁷

Freidemberg agrega que el fenómeno más distintivo del período es:

el surgimiento, hacia 1974, de una postura “neorromántica”, notoriamente reactiva contra el coloquialismo; aunque el gesto, de hecho, también desafiaba a las vanguardias “cincuentistas”, al restaurar el arsenal retórico que éstas querían abolir. Su principal exponente, el grupo *Nosferatu* (continuado por la revista *Ultimo Reino*) resulta todo un hito; virtualmente es el único movimiento literario del país, el único con un proyecto orgánico y definido

También Freidemberg, apoyándose en Jorge Ricardo Aulicino, habla de una “*poesía argentina barroca*”, que no se corresponde con un “estilo”, sino, más bien, con una actitud o sentimiento barroco; señala que Aulicino es:

el primero en mentar un “barroco” de los 70, lo hace entendiéndolo como “incredulidad”, como “cierta 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”, no sin advertir que “puede designar hoy múltiples experiencias”.

Otros polos, para Freidemberg, lo constituyen la “*antipoesía (...) de quienes integran la revista rosarina El lagrimal trifurca*”¹⁸ (*Francisco y Elvio Gandolfo, Hugo Diz, Eduardo D’Anna, Sergio Kern*); el “*neoconcretismo*” (*la página como topografía, el poema como objeto visual*) de Nahuel Santana; el “*objetivismo*” de Raúl García Brarda y Rafael Felipe Oteriño; Guillermo Boido con su intento de “*hacer hablar al silencio*” en la *síntesis conceptual*; el *intelectualismo referencial—encarado como indagación de la realidad—* de Marcelo Moreno y Pablo Ananía: *si algo comparten, no está en los rasgos de la escritura, sino en el trasfondo de incerteza, desapego y voluntad de lucidez. O, al menos, de no dejarse seducir por ideas o palabras.*”

Incertidumbre, desconfianza, abordaje oblicuo del discurso, enmascaramiento, fractura, desplazamiento de los grandes temas a la propia subjetividad, búsqueda de un centro ubicado fuera del entorno social inmediato: tales son los términos recurrentes que utiliza la crítica para identificar estos años de transición que, ahora, con la mediación del tiempo, bien pueden servir para reflejar el ánimo de parte de la sociedad argentina durante los años de la dictadura.

Los años ochenta (I)

En octubre de 1979 aparece el primer número de la revista *Ultimo Reino*. La misma es el resultado de la fusión de dos grupos: *Nosferatu*,

reunido alrededor de Mario Morales, y *El Sonido y la Furia*, que incluía a Víctor Redondo, Susana Villalba, Mónica Tracey, Guillermo Roig, Roberto Scrugli y Daniel Arias. Redondo, uno de los directores de la publicación, señaló en esa oportunidad que:

el grupo se nuclea alrededor de esta revista que retoma (reinventa) los aspectos fundamentales del romanticismo, sobre todo del alemán, que es uno de los *Ultimos Reinos*, y no obstante, se siente también vinculado a lo que Octavio Paz llamó la Tradición de la Ruptura.

Un año más tarde, Jorge Santiago Perednik publicó el primer número de *Xul*. A diferencia de *Ultimo Reino*, que se presentó como una revista de naturaleza antológica, *Xul* es una publicación que, además de ofrecer poesía —mucho de la cual se sindicaba en un primer momento como “experimental” o “concretista”—, intentó llevar a cabo una reflexión sobre cuestiones de poética. Así, en *Xul* se publicaron trabajos que analizan diversos fenómenos del pasado y, significativamente, reflexiones sobre la poesía inmediatamente contemporánea.

En abril de 1981, Jonio González y Javier Cófreces publicaron el primer número de *La Danza del Ratón*. Más periodística que *Ultimo Reino* y que *Xul*, *La Danza del Ratón* publicó poesía, tratando de encuadrar los distintos fenómenos en el marco correspondiente. Según Abel Robino y Bernardo Schiavetta:

La estética de estos poetas privilegia el registro coloquial del lenguaje, las estructuras lineales, el verso libre corto y los mensajes límpidos. Permanece ajena a toda preocupación trascendentalista; busca, por lo contrario, el testimonio y los hechos cotidianos e inmediatos, pero sin excluir por completo la fantasía (y a menudo el humor), la confidencia o la reflexión existencial.¹⁹

Sin temor a exagerar, podría afirmarse que buena parte de los poetas más significativos de la década del ochenta en Argentina han pasado por las páginas de esas tres revistas.

Al principio, la relación entre ellas —así como entre muchos de los colaboradores de las mismas, inmediatamente suscriptos por los lectores al credo de la publicación en que aparecían— no fue fácil. Por aquellos años, la ominosa presencia militar había relegado al secreto toda actividad cultural contraria a las condiciones que el régimen imponía. La aparición pública de los que en ese entonces eran los nuevos poetas suscitó una serie de mutuas acusaciones y desconfianzas que sólo el tiempo y los ocasionales proyectos comunes, con mucha dificultad, fueron aclarando.

Las primeras aproximaciones teóricas, así como las primeras escaramuzas de corte polémico, fueron registradas por las revistas *Xul* y *La Danza del*

Ratón. En un artículo sin firma, de su primer número, *Xul* dedica seis páginas a analizar la poesía de los poetas de *Ultimo Reino*:

Lo primero que llama la atención es la homogeneidad de temas, tratamientos y formas que los poemas muestran entre sí, pese a que algunos de los autores acentúan o relegan tal o cual aspecto en particular. Esta homogeneidad, en conocimiento de que hay otros jóvenes poetas con la misma línea, sobre todo a partir del taller literario de Mario Morales, permitiría caracterizarlos como una tendencia dentro de la joven poesía argentina. En las obras a las que se pudo acceder las formas, alejadas de cualquier riesgo experimental que pudiera abrir una pluralidad de lecturas, pretenden revelar estrictamente la especial cosmovisión romántica del grupo, actúan como recordación de cuál es el sustrato de ideas que se está utilizando. (...) Al igual que en los textos románticos del siglo XIX, predomina el tono elegíaco apoyado sobre un estricto sentido musical. Los poemas se construyen con abundancia de frases largas y con ausencia deliberada de dramatización (crecimiento, tensión y resolución final) lo que provoca en el discurso una sensación de monotonía. El lenguaje es cuidado; culto, de atmósferas densas y tono solemne, hay una marcada intención de sacralizarlo y a tal fin se emplean epítetos metafóricos (...), las mayúsculas para dar gravedad a ciertas palabras (...) y una amplia gama de figuras patéticas entre la que pueden mencionarse (...) las exclamaciones, los interrogantes retóricos, las imprecaciones, para dar algunos ejemplos. (...) Por otro lado, es notable cómo el campo específico de la realidad que "merece" ser tratado por la poesía ha sido reducido; y a límites precisos. En este sentido faltan referencias al mundo cotidiano y a su vez las palabras son tratadas en tal forma que pierden su connotación concreta y se mantienen exclusivamente en un plano de abstracción. Incluso los objetos tangibles que ellas nombran aparecen diluidos: el procedimiento es otorgarles una función simbólica. Además, al desenvolverse sobre un área reducida de la realidad, correlativamente, se emplea un número limitado de palabras y un conjunto permanente de recursos retóricos, transformándose ambos, palabras y recursos, en convencionales.²⁰

En otro tono, Jonio González, en el primer número de *La Danza del Ratón*, luego de citar versos de Eduardo Álvarez Tuñón, Víctor Redondo y Luis Benítez, escribe:

son algunas de las frases que ponen a nuestra poesía de espaldas a lo que en ese campo sucede en Latinoamérica. Neorromanticismo (¿o neoparnasianismo? ¿o neo-modernismo y del peor cuño?), Surrealismo Metafísico, preocupación neurótica por la forma, abandono del tono coloquial poco apto (¡Oh Ayeshah!) para disquisiciones místico-metafísicas, para manifestar angustias espirituales que no son más que la materialización de las frustraciones, desengaños y desilusiones de una generación utilizada por sectores diversos y de cualquier tendencia que, en los últimos diez años

no dejaron de usufructuarla como mano política barata.²¹

Luego, en otro artículo en el que se refiere elípticamente a los miembros de *Ultimo Reino*, señala:

Desde hace un tiempo venimos observando cómo algunos poetas tal vez con buenas intenciones, tal vez en una desesperada búsqueda por comprender, pretenden para sí un lugar junto a los dioses o bien un lugar en los suplementos literarios del mañana. Ninguna de estas actitudes es necesariamente mala. La gloria, sabemos, no siempre es para el mejor sino para el más astuto o afortunado. Casualmente la figura que más pervive de los '60 no es Juana Bignozzi o Alberto Cousté sino la maltratada Alejandra Pizarnik. ¿Qué demuestra esto? que para algunos miopes no es más que un maldito que se tiene a mano relativizando su obra, reduciéndola a esquemas obvios, despojándola de toda humanidad y recargándola de "misterio y magia". Es sólo un ejemplo. Es sólo una elección a costa de una grande de nuestra poesía. Reivindicar a los poetas del cuarenta es una elección. Despedazar la herencia de los románticos alemanes también. Son todas arteras elecciones que evidencian el olvido o la ignorancia intencionales (o no)²²

Años más tarde, cuando la mayoría de los poetas neo-románticos parecían haber abandonado la estética que se les atribuía, Ricardo Ibarlucía llevó a cabo una reseña sobre la *Antología* de algunos de los integrantes de la revista *Ultimo Reino*, publicada por Libros de Tierra Firme²³. Allí analiza la manera en que los poetas neo-románticos retomaron el discurso romántico (vale decir, la instancia inmediatamente anterior a lo que en el momento de publicación de la reseña escribían). Señala entonces que:

El punto de partida es pensar la poesía como un discurso astillado. Desde esta perspectiva, lo primero que llama la atención, pasando revista al florilegio neorromántico, es la homogeneidad de temas, conceptos y figuras que exhiben los miembros de *Ultimo Reino*. A la luz de una teoría del autor, la antología puede leerse como el texto de un solo poeta, en el que los diferentes seudónimos, con sus referencias biográficas y bibliográficas no cumplen sino una función de enmascaramiento. Esta observación, lejos de indicar falencias de orden particular, intenta señalar el esfuerzo grupal, realizado desde una lógica afín al vanguardismo, por recomponer cierta totalidad perdida. En el espejo fragmentado de la poesía argentina, el libro proyecta la imagen seductora, a la vez que esencialmente paradójica de un romanticismo sin sujeto, que empieza por negar el "yo" donde debería afirmarlo y termina sustituyendo la singularidad del héroe por la uniformidad del coro. (...) A juzgar por sus resultados, la poesía de *Ultimo Reino* expresa la nostalgia de un mundo que ha perdido la magia. En otras palabras, este romanticismo despersonalizado, que tematiza la subjetividad enlazándola con un mundo de esencias trascendentes,

reproduce metonímicamente la implosión de los paradigmas poéticos, provocada por la erosión de las certezas y la incredulidad frente a sus mecanismos de legitimación. El problema consiste en que el alzamiento neorromántico, aunque trata de inscribirse en una tradición de la ruptura, se consume como gesto antimoderno, confundiendo la crítica moderna del sujeto con el asalto religioso a la razón. La consecuencia de esta actitud es un vanguardismo domesticado, estéticamente amnésico, desprovisto de ironía y falta de parodia, que no puede presentarse como poética de resistencia, sino apenas como discurso de la crisis.²⁴

Atenta a la prospección comenzada con el análisis de la poesía de *Ultimo Reino*, en el número 3 de *Xul*, también sin firma, se incluye un breve informe sobre la *La Danza del Ratón*. Luego de la descripción de la revista, del enfoque periodístico que plantea en la presentación de los poetas y artículos que publica, hay un breve párrafo para la poética de los miembros de la revista:

el poema pasa a desempeñar el papel de sujeto en tanto producto animado capaz de modificar la experiencia histórica de los individuos. Se privilegia su función comunicante (...). De esta forma la poesía es propuesta como vía cognoscitiva, con un énfasis puesto en el develamiento de la presente condición y dirigido a la posteridad. La denominación de "poesía descarnada" [en alusión al grupo homónimo del cual surgió la revista] (...) es contundente. Sugiere que la "forma" es la carne y la estructura ósea el "contenido" que se trata de preservar y mostrar. Paralelamente hay un rechazo a la concepción del texto en tanto escritura y una adhesión a la vertiente que acentúa el elemento oral y reivindica el lenguaje del coloquio, siguiendo la tradición que comenzara en nuestro país hacia fines de la década del 50, pero con una marcada influencia de la generación beatnik. Así en los poemas predomina un tono narrativo que prefiere apostar por la vida antes que por la literatura y que desenvuelve la acción dentro de una concepción lineal de la trama poética en la que el protagonista, que se presenta como autor, recorta trozos de su experiencia cotidiana. La visión, en coincidencia con la mayoría de las poéticas, confía en que desde el fragmento (o desde su suma) se llega a una comprensión más aproximada de ese todo llamado la realidad.²⁵

De *Xul* poco dijeron, al menos públicamente, los colegas de las otras revistas. Años más tarde, en un polémico prólogo a una antología de poesía argentina preparada por Jorge Santiago Perednik, se lee:

La revista *Xul*. Signo viejo y nuevo, de la que participé desde su fundación, comenzó a aparecer en 1980 y rechazó en todo momento ser vocero de un grupo, un movimiento o una poética. Por el contrario se empeñó en destacar a través de sus colaboraciones que cada escritor tenía su individualidad y su diferencia con los otros. Si algo en común hay entre

ellos, dice la presentación del número 5 es que sus escritos participan en “la transformación de los usos y costumbres de las líricas dominantes”. La presencia del “signo viejo y nuevo” en el nombre de la revista tiene que ver con esta idea: respeto a la tradición, pero a una tradición que se transforma constantemente porque no echa raíces; “la naturaleza del poema —se afirma en otra nota editorial— (es ser) viejo y nuevo a la vez! Más característica aún parece ser la constante preocupación común, mostrada en los poemas, por el lenguaje y la forma. No sería incorrecto entonces catalogar a este conjunto heterogéneo, inabarcable dentro de una definición única, de “poetas del lenguaje”, pero además es cierto que fue una de las tentativas por dar cuenta mediante la escritura poética, del momento histórico en que se vivía. Referencias a hechos puntuales (el poema sobre las Madres de Plaza de Mayo, de R. Ferro, el Malvino, de N. Santana, Los diez mil ausentes —sobre los desaparecidos, de R. Aguirre, los poemas de diversos autores sobre el caso Shocklender, etc) o actitudes más generales (el recorrido de la esquizofrenia social en el caso de Jorge Lépre, la homosexualidad pública en el de Néstor Perlongher, la confluencia de filosofía e “incultura” en el Lobo Boquincho, entre otros) dicen de una escritura incisiva, que a través de los poemas pone en cuestión el orden de lo real. “Para *Xul* su compromiso con la realidad pasa por un compromiso con la lengua” afirma el editorial del número 4. (...) En cuanto a las poéticas que encontraron en esta revista un espacio, serán posiblemente consideradas las más influyentes de su tiempo. En cambio su única propuesta positiva, que no fue poética, una propuesta alarmada por la mediocridad reinante, no tuvo aceptación en la mayoría de los casos: la de un pensamiento y una pasión exigentes consigo mismos.²⁶

Más allá de la bravata, Perednik tiene razón al afirmar que su revista procuró el análisis de fenómenos del pasado y del presente, locales y extranjeros, y que en lugar de la ausencia de crítica en las páginas de *Ultimo Reino* y de los apasionados puntos de vista éticos de *La Danza del Ratón*, eligió un cierto rigor en el tratamiento de los temas.

En las tres publicaciones mencionadas²⁷ hay un dato común que no deja de ser significativo: cada una a su manera, las tres revistas reivindican la pertenencia a una cierta tradición. En el caso de *Ultimo Reino*, lo que sus miembros entienden como la “tradición de la ruptura”; en el de *La Danza del Ratón* se busca establecer algún tipo de vínculo con la generación del sesenta o, al menos, con la tradición de la poesía coloquial —algo similar, aunque con otras características, podría decirse de los poetas del grupo El Ladrillo²⁸— a la que, en más de una oportunidad, se le atribuye una cualidad ética; por último, *Xul* pretende:

volver la mirada atrás para continuar por nuevos caminos, tal lo que entendemos como genuina tradición poética, dentro de la cual se puede ubicar, en nuestro país, por ejemplo, al grupo Poesía Buenos Aires.²⁹

A su vez, la relación que se acepta respecto de la tradición se traduce en preferencias que, groseramente, se distribuyeron de la siguiente manera: Hölderlin, Novalis y el romanticismo alemán en general, así como la poesía de la generación argentina del cuarenta, para *Ultimo Reino*; la poesía sesentista de Argentina y de Latinoamérica, así como la poesía norteamericana en general, para *La Danza del Ratón*; el concretismo y las experiencias de vanguardia, para *Xul*. En rigor, esto no fue así. De hecho, conviene considerar que el criterio de los responsables de cada publicación fue más amplio. Por otra parte, las manifestaciones que podrían ser interpretadas como doctrinarias —editoriales, manifiestos, artículos de corte crítico—, la mayor parte de las veces eran suscriptas por los responsables de las mismas y no implicaban la aceptación de quienes ocasionalmente fueran a publicar poemas en las revistas. No obstante, en un primer momento se colocó a los directores de cada publicación y a sus colaboradores en alguna de las siguientes tribus: neo-románticos (*Ultimo Reino*), coloquialistas (*La Danza del Ratón*) y concretistas (*Xul*).

Los años ochenta (II)

A partir de 1982 los poetas de los distintos grupos y tendencias comienzan a vincularse de otra manera. Ese año tienen lugar las lecturas públicas realizadas en los bares La Peluquería y Altos de San Telmo. Al año siguiente, poco antes del fin de la dictadura militar, la revista *Ultimo Reino* organiza su propio ciclo de lecturas. Otro tanto ocurre con las maratónicas reuniones de Arte Plural. En 1984, organizado por Diana Bellessi, tuvo lugar el más ambicioso de los ciclos de lectura en el Centro Cultural “General San Martín”. Participan del mismo poetas de las más diversas promociones y tendencias, de Buenos Aires y del interior del país. Para Javier Cófreces:

Los recitales permitieron una circulación más fluida de libros y poemas inéditos, ya que resultaron un espacio de convergencia habitual de los poetas, quienes lograron una comunicación más fecunda entre sí.³⁰

A su vez, las distintas revistas de poesía comienzan sus respectivos proyectos editoriales. Así, *Xul*, *Oliverio*, *La Danza del Ratón* (con sus Ediciones de la Claraboya) y *Ultimo Reino* (con Ed. U.R. y La Lámpara Errante), se suman a los esfuerzos de otras pequeñas editoriales independientes como Libros de Tierra Firme (de José Luis Mangieri), Ediciones del Búho Encantado (de Francisco Gandolfo), El Imaginero (de Ricardo Herrera), Tierra Baldía (de Rodolfo Fogwill), Sirirí (de Diana Bellessi) y Trocadero (de Reynaldo Jiménez y Violeta Lubarsky), para

nombrar sólo a las más importantes. Por último, los jóvenes poetas, conscientes de la necesidad de recuperar el tiempo perdido, se interesan en la poesía de poetas argentinos anteriores, muchos de ellos relegados por cuestiones de coyuntura o ausencia del país. De algún modo, las poéticas en ciernes entran en contacto con sus precedentes. En síntesis, se intenta reconstruir un tejido desgarrado por los años de dictadura.

Esta especie de “primavera” duró lo que duraron los años más auspiciosos del gobierno de Alfonsín. Hacia fines de 1985, parcialmente superado el mutuo desconocimiento, la compleja trama de relaciones planteada por la poesía argentina sufre un nuevo ordenamiento. *Xul* y *La Danza del Ratón* suspendieron por un tiempo su publicación, que se retomaría algunos años más tarde de manera discontinua. Por otra parte, ya no puede hablarse de neo-romanticismo porque la mayoría de los poetas que integraron el grupo de *Ultimo Reino* escribe según otros parámetros; otro tanto ocurre con el coloquialismo de los primeros tiempos de *La Danza del Ratón* que, a la vez, amplía el horizonte dando lugar en sus páginas a la producción de poetas del interior del país³⁰; el mote de concretistas parece restringido para catalogar a algunos de los poetas que publican en *Xul* y la denominación de “vanguardistas” es demasiado vaga como para albergar la diversidad que representan Sergio Bizzio, Arturo Carrera, Susana Cerdá, Emeterio Cerro, Roberto Cignone, Marcelo Di Marco, Roberto Ferro, Reinaldo Laddaga, Jorge Lépole, Miguel Loeb, Jorge Santiago Perednik, Néstor Perlongher, Susana Poujol, Sergiú Rondán y Luis Thonis, entre otros³¹.

En junio de 1986, Daniel Samoilovich publica el primer número de *Diario de Poesía*³². Su consejo de redacción está compuesto por poetas de muy diversa procedencia y formación³³, que no adscriben a un credo poético común. La tirada inicial —de 5000 ejemplares— pronto se agota y da lugar a una nueva tirada de otros 2500 ejemplares. La revista demostró, para asombro de todos (incluidos sus integrantes) que los límites asignados para la difusión de la poesía eran más amplios de lo que se pensaba.

Durante muchos años, cada número del *Diario de Poesía* —publicación que en la actualidad ya alcanzó cincuenta números— se estructuró según secciones fijas; las principales fueron: 1) una entrevista a un poeta argentino; 2) una entrevista a un poeta extranjero, 3) columnas de opinión; 4) un *dossier* central sobre un poeta en particular —argentino³⁴ o extranjero—, sobre un movimiento estético, sobre problemas técnicos de la poesía, sobre una revista, etc.; 5) una sección de poesía argentina; 6) una sección de “rescate”, en la que se buscó poner en relieve la obra de un poeta argentino del pasado, cuya obra no había recibido la difusión adecuada; 7) una sección de poesía latinoamericana; 8) una sección de poesía traducida; 9) una sección de “ciudades”, en la que se consigna a título informativo la actividad poética, o hechos relacionados con la poesía, en diversos puntos del planeta; 10) una sección de crítica bibliográfica; 11) una encuesta sobre los libros

publicados durante el año, generalmente contestada por un gran número de poetas y críticos de poesía; las respuestas determinaron la selección y publicación de aquellos trabajos que, por consenso, resultaron más mencionados. Esta última sección, como algunas de las secciones mencionadas, hoy desaparecieron.

El hecho de que la mayor parte de los artículos contenidos en *Diario de Poesía* se haya organizado desde una perspectiva periodística, no impidió que, a través del ensayo o de la crítica, cada uno de sus miembros ventilara sus propias opiniones sobre la poesía y los poetas. Una de las características fundamentales del *Diario* ha consistido precisamente en eso: arriesgar opiniones que se permitieran revisar lo que podría considerarse como “lugares comunes de la poesía” —interpretación de un fenómeno, valoración de una obra, etc.—. Esta circunstancia ha permitido el desarrollo de algunas polémicas que fueron parte de la salud y de la vida de la publicación.

Los años ochenta (III)

En la medida que se constituye un “ambiente” y que los espacios empiezan a ser ocupados, surge en algunos una necesidad imperiosa de reflexión. Una de las prácticas frecuentes —y el número de testimonios no me desmiente— es la imputación de responsabilidades sobre lo escrito en tiempos de la dictadura. Fernando Kofman, en un breve volumen que incluye ensayo y antología, cita a George Steiner, quien, a propósito del período nazi, señaló que “*el idioma no fue inocente de los horrores*”. Kofman, refiriéndose a Argentina, agrega que:

Hubo poetas que optaron por escribir y no publicar, mutilados en parte por la presencia en todo instante de la muerte, pero con cierta conciencia para ver el sinsentido de cualquier publicación en ese dominio regulada por crímenes y propaganda. Sin duda que la necesidad de expresión permanecía y crearon así espacios reducidos como las revistas de poesía que les permitieron ir afirmando ilusiones en un paisaje en ruinas. Otros poetas hicieron del olvido una práctica.³⁶

Un artículo de Laura Klein³⁷ puso de manifiesto una serie de argumentos por los que acusaba a *Ultimo Reino* y a *Xul* de haber representado en su poesía la ideología de la dictadura. Klein recibió respuestas de Horacio Zabaljáuregui y de Jorge Santiago Perednik. No obstante, éste último más adelante utilizará argumentos similares a los de Klein para descalificar a los poetas de *Ultimo Reino*.³⁸

En otro orden, hacia principios de la década comienza a hablarse de la existencia de una poética neo-barroca en Argentina.

En rigor, la mejor exposición sobre el neo-barroco corresponde al cubano Severo Sarduy. En un artículo, recogido por César Fernández Moreno en el volumen *América Latina en su literatura*³⁹, Sarduy establece las diferencias entre el barroco hispánico y el neo-barroco americano. Caracteriza a éste último según recursos al artificio (que responde a tres mecanismos: a— la sustitución, b— la proliferación y c— la condensación) y a la parodia (que se manifiesta a partir de la intertextualidad y la intratextualidad). El ensayo de Sarduy está centrado en ejemplos que, salvo contadas excepciones, corresponden al ámbito del Caribe. En el centro del nuevo movimiento —que sólo empieza a ser entendido de esa manera años después de la escritura de los textos— se ubica, por encima de cualquier otro escritor, al cubano Lezama Lima. La prédica de Sarduy —así como la de Julio Cortázar, entre otros— permite un mayor conocimiento de la obra y de las ideas del autor de *Paradiso*. Así, para muchos escritores de toda Latinoamérica, Lezama Lima comienza a ser un referente obligado. En el campo específico de la literatura argentina, los neo-barrocos, carentes de la necesaria tropicalidad, descubren una genealogía en los textos del Oliverio Girondo de la última época, de Macedonio Fernández y, más cerca en el tiempo, de Osvaldo Lamborghini.

En 1984, la revista de (*poesía*), dirigida por el crítico J.C. Martini Real, publica en su único número una serie de textos referidos al barroco y al neo-barroco: “Lezama Lima: una poética”, suerte de gran reportaje que sintetiza entrevistas anteriores; “Figuras del Barroco”, un artículo de Luis Gusman; “Si no a enhestar el oro oído”, prólogo de Nicolás Rosa al libro homónimo de Héctor Piccoli; así como la primera versión del poema “Cadáveres”, de Néstor Perlongher.⁴⁰ Dos años más tarde, en una entrevista a Perlongher, publicada en el suplemento cultural del diario *Tiempo Argentino* (que hasta su desaparición se transformó paulatinamente en un centro irradiador de novedades y en un foro de discusión) se lee:

Hay algunos estilos con los que uno tiene más simpatía, que podrían ser cierto “embarrocamiento”. Yo hablaría de “neobarroso” para la cosa rioplatense porque constantemente está trabajando con una ilusión de profundidad, una profundidad que chapotea en el borde de un río. Porque al Barroco, me parece a mí, se lo puede pensar como una operación de superficie; hasta uno puede pensarlo como lo que le gusta a uno, como lo que lo conecta a uno, o aquello que sirve como un elixir alimenticio. Pero, de ahí a enroscarse en alguna confabulación barroca... Ese es como un segundo paso, a mí me parece que hay que tomarlo como una especie de envoltorio. Sería un peligro tomar eso como una escuela o siquiera como un estilo. Esa cuestión del “neobarroco”, del “nuevo verso”, son cosas que se están hablando. Me parece bien que se lo hable porque en cierto modo están facilitando la circulación de cierta pulsión medio encaracolada. Pero de ahí a creérselo y transformar eso en una mitología o ideología es armar un corsé.⁴¹

A pesar de que Perlongher hable de los peligros de considerar al neo-barroco como una escuela, más adelante él mismo se ocupa de sindicar a otros poetas bajo esta etiqueta. Así, menciona a Arturo Carrera y a Héctor Piccoli⁴², a los que el tiempo y la moda sumarán otros nombres.

Poco después de las declaraciones de Perlongher, D. G. Helder publicó el que, acaso, sea el mejor resumen del neo-barroco en Argentina. Más allá de los nombres incluidos en su ensayo (cuya lectura me parece imprescindible), Helder sintetiza una serie de procedimientos presentes en la poesía neo-barroca:

El vínculo vulgar entre un sonido y su significado directo (la transparencia) es burlado por los neobarrocos mediante diversos procedimientos, como la proliferación, la aliteración, la pesquisa de anagramas, hipogramas y demás *calembours* (...). Las palabras entran en un estado de opacidad, se remiten entre sí y no se subordinan a un fin comunicativo. Esta suerte de *interplay*, muchas veces, logra hacer del español una lengua física, con peso y relieve, y en esto hay que concederles una gran victoria sobre ese gran generador de opiniones que fue Borges y que sentenció nuestro idioma al grado de lengua abstracta, comparándola al latín y oponiéndola al inglés. Es frecuente que este —digamos— materialismo los conduzca a practicar una escritura de superficie, desvaneciendo toda ilusión referencial e impidiendo todo descenso a un fondo semántico. (...) El significado está elidido, y elidido quiere decir que no está o que está debilitado. Si el lector ha de alcanzar un sentido, no será en el desciframiento de una metáfora complicada o en la atención al desarrollo de una idea, sino en las reverberaciones y asociaciones de sonidos, en las magnificencias verbales, sugestivas, o en la eficacia de los *jeux de mots*. (...) Y junto al poder sugestivo de lo sonoro se explora el de lo tipográfico, lo visual. En las páginas de Carrera y Piccoli —verdaderos sagrarios postmallarmeños— los espacios en blanco están celosamente administrados y tenemos la impresión de que su valor es parejo al de la escritura. (...) El gusto por lo frívolo, exótico, recargado, la ornamentación, las descripciones exuberantes o de la exuberancia, el cromatismo, las transcripciones pictóricas, las citas y alusiones culteranas, etcétera, son rasgos neobarrocos que esbozan la reapertura de algo que parecía definitivamente extinguido: el modernismo, la tradición rubendariana de *Azul y Prosas profanas*, no la que se inicia con *Cantos de Vida y Esperanza*.⁴³

A partir de la lectura del artículo de Helder, Daniel Freidemberg, en su columna de *Diario de Poesía*, describe su impresión —que es la de muchos— a propósito del fenómeno neo-barroco:

La “no significación” que advierte DGH, ¿no se podrá admitir como música? Imaginemos que ya no se trata de comunicar, sino de sencillamente dejarse extasiar por las relaciones entre los significantes. Abandonar la pretensión de entender algo, dejar de buscar algo en los significados:

limitarse —literalmente— a gozar o admirar la danza de las sonoridades. Claro que cómo se hace, tratándose de palabras, para ignorar los significados: en los mejores casos, actuarían como un ingrediente (no el más importante) que colorea los juegos verbales. Por qué no suponer que una “escritura de superficie” se lee de otro modo, se paladea de otro modo. Producen “más textura —describe Helder— que un texto”: me es grato, a veces, pasar la mano por algunas superficies sin exigirles otra cosa. Siempre que no se me quiera hacer pagar por algo más cuando sólo se me vende textura. Y mucho menos, que se decrete por ley la abolición de los significados. Lo que me molesta en algunos “neobarrocos” no es su no-significación, sino los residuos de significación que inevitablemente arrastran y no logran dominar. Me placen bastante (no tanto, claro, como Montale o Cátulo Castillo: son mis gustos) ciertas transformaciones de texturas que intentan —cito a DGH— “hacer pasar una vaciedad por plenitud”. Cuando a esa rebarba de significación la hacen funcionar como complemento de la textura, ya no como torpe “ruido semántico”, disfruto. Los que lo consiguen, por supuesto, son muy pocos. (Abril del 87) ⁴⁴

En la vereda opuesta, Uruguay Cortazzo contesta a Helder en la revista *Jaque*:

Lo que a Helder le molesta, desde su óptica, es la desaparición o el subordinamiento del sentido a la pura materialidad lingüística, hecho éste que describe con impecable acierto: “el vínculo vulgar entre un sonido y su significado directo (la transparencia) es burlado por los neobarrocos”. “Es frecuente que este (...) materialismo los conduzca a practicar una escritura de superficie, desvaneciendo toda ilusión referencial e impidiendo todo descenso a un fondo semántico”; “voluntad de producir una textura más que un texto”. Lo que se reclama es, pues, significado, concepto, idea, trascendencia: el famoso logos platónico, esa razón inmaterial que se levanta por encima de las sombrías carnes particulares y que recogiera astutamente el cristianismo para negar el cuerpo, desprestigiar el placer y condenar la sexualidad. Lo que no aprecia positivamente Helder es que el barroco niegue esta famosa dualidad occidental que está en la base de todo pensamiento autoritario. Si algún sentido superior hay en la poesía neobarroca es éste: no existe significado y significante, como no hay alma y cuerpo separados. Existe el ser como una totalidad indiferenciada y autosuficiente. ⁴⁵

En septiembre de 1988, en el seno de una mesa redonda sobre barroco y neo-barroco ⁴⁶, Arturo Carrera, para definir el barroco, se apoyó en una reseña de Daniel Freidemberg a un libro que Carrera escribió en colaboración con Emeterio Cerro:

[Freidemberg] no habla de barroco, dice que la literatura actual tiende a “una estética del cambalache y el revoltijo, horror a la fijación del sentido, desdén hacia cualquier ‘compromiso’, ironía, hedonismo, culto gozoso del

exceso y lo superfluo. Y, por sobre todo y en todo, un obstinado amor al lenguaje, un goloso paladeo de las palabras, un poco como las prueba y las manipula un niño”. Elementos que precisamente yo consideré que eran la definición del barroco.

Freidemberg, también presente en la mesa, prefirió hablar:

lo neo-barroco, puede ser visto como un vuelco hacia la indiferencia y la trivialidad, pero si se lo mira desde otro ángulo es un gesto extremo de libertad individual, y un intento de cuestionar el uso que hasta ahora se hacía de algunos conceptos: “superficial”, por ejemplo, o “digresivo”, “intrascendente”, “confuso”, “superfluo”. No hay manera de leer a los neo-barrocos si no entendemos el cambio de signo que producen en algunos valores. Para mí, el núcleo del conflicto que plantea es que, al reclamarse como ejercicio de la libertad y como subversión de valores, el neo-barroco lo hace hasta tal punto que a veces entra en colisión con cualquier demanda social. Lo que, si se absolutiza, termina con la poesía, o bien porque vuelve imposible la lectura o bien porque sirve de sello para legalizar cualquier chantada.

En octubre del mismo año, durante una entrevista, Arturo Carrera agregó que:

Tal vez el neobarroco más que un género sea una poética que corresponde al misterio de una época: la de la inestabilidad nueva, el fragmento, el detalle, el exceso, las repeticiones sobre una idéntica matriz o programa narrativo. Es decir, una época que está en la búsqueda de nuevas formas y en su valorización y es allí donde los estudiosos (...) tratan de comprender y explicar bajo ese nombre los motivos por los que una época entera pueda poner sus si o sus no sobre un tipo de gusto: lo inestable, lo violento, lo monstruoso, lo raramente pensable como natural, etcétera.⁴⁷

A pesar del neo-barroco, muchos poetas siguieron creyendo que la búsqueda de sentido continuaba siendo una de las posibles justificaciones de la existencia de poesía. Las posiciones, no obstante, no presentan un bloque homogéneo o programa común. Daniel Samoilovich, por ejemplo, en esa mesa sobre barroco y neo-barroco antes aludida, se refirió al objetivismo —según algunos, otra posible tendencia— definiéndolo de la siguiente manera:

El objetivismo no se refiere a la presunción de traducir los objetos a palabras —tarea químicamente inverosímil—, sino al intento de crear con palabras artefactos que tengan la evidencia y la disponibilidad de los objetos.⁴⁸

Más adelante, en una entrevista de 1992, manifestó lo que podría entenderse como carácter complementario de las distintas tendencias:

Yo creo que en la poesía de estos últimos años hay varias poéticas en juego: hay un neobarroco, un neorromanticismo...; con relación a lo que hacemos algunos integrantes del *Diario* [de Poesía] se ha hablado de un nuevo realismo, de un objetivismo. Aclaro que se trata de constelaciones, no de programas explícitos, o ideologías. Lo bueno es que estas poéticas trabajan como tales, y no como “máquinas de guerra” —tratando de eliminarse.⁴⁹

Daniel Freidemberg (acaso quien mejor teorizó sobre eso que llaman objetivismo) escribió:

Hay, como se sabe, muchas maneras de escribir poesía: algunos gustan de combinar sonidos o palabras bella o curiosamente, otros optamos por la ficción (articular pequeños mundos con naturaleza propia, imposibles de confundir con el mundo pero que de alguna rara manera lo ilumina y lo reflejan, tal como una piedra ilumina y refleja el jardín que la rodea) y hay quienes piensan que se trata de comunicar ideas o sentimientos. La poesía que podemos llamar objetivista, en cambio, es la que, sin desconocer la resistencia que presentan las palabras —su valor agregado, las condiciones que imponen—, supone que las palabras pueden disponerse de modo que el resultado no sea demasiado infiel al objeto o al hecho que se procura registrar; la que permite a las palabras, a la autoridad del poeta y a su voz ceder protagonismo. (...) Cuando el objetivismo empezó a asomar en la poesía argentina hace no mucho, no sólo implicó una especie de reacción contra ciertos ridículos o abrumadores excesos de verborragia, sentimentalismo, “transgresión” autosatisfactoria o gravedad sentenciosa, sino también una propuesta tácita que, en buena medida, revisaba cuestiones que parecían resueltas desde el triunfo de las vanguardias. En dos aspectos, al menos, dejó abiertos caminos por explorar: 1) al suponer que las cosas visibles del mundo merecen respeto, aunque sea como desafío, y que no hay por qué dejarlas de lado sin más ni dar por sentado que intentar registrar en la palabra esas cosas es una empresa petulante o ridícula. 2) al negarse a aceptar como un dogma que la única manera de escribir poéticamente es violentar el lenguaje, hacer decir a las palabras algo que habitualmente no saben decir, y al probar, por el contrario, posibilidades de afinar al máximo el sentido ya establecido de las palabras para crear situaciones, hechos, sensaciones, que sean poéticas porque son densas y multívocas. Más que el despliegue de estas propuestas, sin embargo, lo que predomina en el objetivismo, tal como se hace ahora, es la tranquilidad de quien se ampara en saber que no comete viejos vicios. Todo se reduce, como resultado, a cierta narrativa pulcra o a una más o menos elegante técnica de la descripción. Una plácida y pareja superficie unidireccional, sin contradicciones.⁵⁰

Sin hablar de objetivismo, pero también reivindicando la búsqueda de sentido, Jorge Ricardo Aulicino, en una polémica con Arturo Carrera, sostuvo que:

la primera ley es hacerse entender. Es la primera ley que respeto. (...) Creo que hay que detenerse cuando uno cree que lo que está haciendo no responde al impulso inicial de ser inteligible. Digo ser inteligible con los términos más convencionales: forzándolos al máximo. Si esto no se logra, la ley es detenerse ahí.⁵¹

Aulicino es todavía más explícito en un artículo-manifiesto que, con la excusa de la polémica desatada por una reseña suya a un libro de Perlongher, desarrolla algo así como un programa:

Me interesa decir que hay algún otro modo de concebir en poesía que no sea el neobarroso y que este modo no segrega una política paranoica. Es éste: Una poesía que se instala en el campo de la literatura —digo literatura en lugar de tradición, y sin embargo no es un eufemismo. Una poesía que abandone sandeces tales como “la poesía es un fenómeno de las palabras” que era buena para batirse con los realistas, pero que no resiste el mejor análisis. Una poesía que se reivindique ficcional (lo cual es ligeramente otra cosa que decir que es sólo un hecho verbal, pero es otra cosa). Una poesía que se base en percepciones: el conocimiento directo, la conciencia ordinaria de los taoístas, guiadas por algún tipo de arbitrio, que podría ser el ánimo. Pero una poesía que dé cuenta de la imposibilidad de terminar una construcción coherente de estas percepciones. Una poesía que no abomine de la anécdota, replanteándola en los términos anteriores (anécdota de percepciones, diríamos). Una poesía que, en la escuela de Poe, tenga noción de efecto: lo que implica artificiosidad —o artesanía, palabra próxima— pero también tener en cuenta al lector; y lejos de pedir un lector “cómplice”, pida un lector “indispuesto”, la teral y hasta desdeñoso al que haya que conquistar. (...) Una poesía que recupere la función lírica, deje la dramática para la televisión o la política, aunque no excluya el pathos (...). Una poesía “de mínima”, que no es una poesía entregada al sistema sino una poesía de la vida inocente, la inmensa puerilidad: esto es, una poesía que pregunte (por el sentido, claro). Y que registre meramente algunas apuestas nunca del todo exitosas.⁵²

Más allá de las polémicas referidas —a las que, por la naturaleza de su objeto, podría entenderse como un síntoma de los tiempos en que tuvieron lugar—, la mayoría de los poetas sólo tangencialmente atienden a estas cuestiones. Así como señalara Gelman, refiriéndose a la poesía de los años sesenta, es posible que en las crónicas futuras se identifique a buena parte de la década pasada y los primeros años de la década del noventa con la polémica entre las nuevas formas del barroco y del realismo. Sin embargo, reducir la producción del período a esos polos sería un error semejante al de asimilar en bloque la poesía sesentista a la poesía política. De este tipo de errores se nutre la historia literaria, no la literatura.

Si a los poetas reunidos alrededor de *Poesía Buenos Aires* y de las revistas surrealistas de los años cincuenta les cupo librar la batalla definitiva

contra las formas fijas, instalando —por otra parte— la realidad cotidiana de la que se nutriría la poesía de la década siguiente, a los poetas surgidos en los últimos años setenta y en los años ochenta, les correspondió devolverle a la lengua poética una dignidad que, luego de los años de la dictadura, parecía perdida. Ese tránsito no ha sido fácil.

Lo cierto es que durante el lapso que va de 1980 a 1990 la poesía argentina experimentó un período de enorme actividad. En términos de las generaciones pasadas, los poetas de los años ochenta han logrado recuperar e instalar ante los lectores voces no consideradas en su momento, como las de Joaquín O. Giannuzzi, Leónidas y Osvaldo Lamborghini, Hugo Padeletti, Beatriz Vallejos, Juan Manuel Inchauspe y Juan José Saer, entre otros. Respecto de la poesía de lengua castellana, esa promoción logró restablecer un cierto diálogo, por mucho tiempo suspendido, con poetas de otras tradiciones latinoamericanas. Por lo que se refiere a su posible influencia sobre las generaciones posteriores, los poetas de los años ochenta motivaron un importante cambio en los hábitos de lectura de los más jóvenes con el consiguiente reflejo en la poesía de estos. Con todo, sus propios logros no son fáciles de evaluar. Como suele suceder en estos casos —y más allá de las modas culturales y los sesudos análisis académicos—, a cada cual le corresponderá juzgar cuáles son los poetas que desea destacar del conjunto para integrarlos a la esfera de la propia intimidad.

NOTAS

- 1 Plaza, Ramón. “Poesía y poetas del '60: una generación sepultada”, prólogo a *El '60 Poesía Blindada*, Buenos Aires, Los Libros de Gente Sur, 1990.
- 2 Bignozzi, Juana. “Lo que verdaderamente temo es el olvido”, entrevista de Jorge Fondebrider realizada en enero de 1991, en París, e incluido luego en Fondebrider, Jorge (compilador). *Conversaciones con la poesía argentina*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1995.
- 3 Romano, Eduardo. “Una relación más viva con la lengua hablada”, entrevista de Jorge Fondebrider. Realizada en Buenos Aires, a principios de 1987, y publicada sin título *Revista de Lengua y Literatura*, Neuquén, Universidad Nacional del Comahue, n° 9, junio de 1991. Posteriormente, incluida en *Conversaciones con la poesía argentina*, op. cit.
- 4 *Poesía Buenos Aires* fue una revista —pero en palabras de sus integrantes, también un movimiento poético— que existió en Buenos Aires entre 1950 y 1960. Según se afirma, *Poesía Buenos Aires* libró una batalla decisiva contra la generación neorromántica de la década del cuarenta, logrando la instauración definitiva de los modos de la vanguardia en Argentina. En la revista y editorial del mismo nombre, dirigidas por Raúl Gustavo Aguirre, publicaron muchos de los más notables poetas del período; entre ellos, Edgar Bayley, Francisco Madariaga, Rodolfo Alonso, Aldo Pellegrini, Carlos

Latorre, Alberto Vanasco, Mario Trejo, el mismo Aguirre, etc. Asimismo, *Poesía Buenos Aires* dio a conocer en Argentina, a través de versiones propias, la poesía de los más notables poetas europeos de su tiempo; principalmente, René Char. “Con Poesía Buenos Aires —escribe Daniel Freidemberg en su prólogo a *La poesía del cincuenta* (C.E.A.L., Bs. As., 1981)— queda instaurada una nueva manera de concebir la poesía, que funde las mejores propuestas surrealistas e invencionistas, y que implica la puesta al día de la lírica argentina. La revista reivindica la autonomía de la escritura poética—en realidad, más que en la escritura se interesaron en la experiencia poética—, liberándola de la subordinación a cualquier otro fin (moral, político, religioso, didáctico, pero también rechazando la concepción romántica del poema como mera expresión del autor (...).”

5 Avellaneda, Andrés. “El grado cero de la libertad”, entrevista realizada por Jorge Fondebrider en Buenos Aires en octubre de 1986, publicada sin título, en *Revista de Lengua y Literatura*, Neuquén, Universidad Nacional del Comahue, n° 10, diciembre de 1991. Posteriormente, incluida en *Conversaciones con la poesía argentina*, op. cit.

6 Fernández Moreno, César. “La tierra se ha quedado negra y sola”, entrevista realizada por Jorge Fondebrider en París entre diciembre de 1984 y enero de 1985. Su publicación, inicialmente prevista para la revista de poesía *La Danza del Ratón*, se llevó a cabo, con el presente título, en el suplemento de cultura del diario *La Razón*, en su edición del 19 de mayo de 1985, cinco días después de la muerte de Fernández Moreno; posteriormente fue publicada en el *dossier* que *Diario de Poesía* dedicó al poeta, en su n° 20, de 1991. Posteriormente, incluida en *Conversaciones con la poesía argentina*, op. cit.

7 Andrés, Alfredo. *El 60*, Buenos Aires, Editores Dos, 1969.

8 Salas, Horacio. *Generación poética del 60*, Buenos Aires, E.C.A., 1975.

9 Ibarlucía, Ricardo. “Crónica de una dispersión”, en *Diario de Poesía*, Buenos Aires, año I, n° 2, 1986.

10 Gelman, Juan. “Obsesión, ritmo y silencio”, entrevista realizada por Jorge Fondebrider en Buenos Aires, en agosto de 1992, y publicada en *Diario de Poesía*, año VIII, n° 24, octubre de 1992. Posteriormente, incluida en *Conversaciones con la poesía argentina*, op. cit.

11 Kovadloff, Santiago. “La palabra nómada”, en *Lugar común*, Buenos Aires, Ediciones El Escarabajo de Oro, 1981. Se trata de una antología en la que, sin mediar un credo estético común, se recogen textos de Guillermo Boido, Daniel Freidemberg, Irene Gruss, Tamara Kamenszain, Santiago Kovadloff, Francisco (Pancho) Muñoz, Marcelo Pichon Rivière y Jorge Ricardo Aulicino.

12 Castilla, Leopoldo. *Nueva poesía argentina*, Madrid, Libros Hiperión, 1987. La antología reúne los nombres de Alberto Szpunberg, Guillermo Boido, Angel Leiva, Osvaldo Ballina, Hugo Diz, Santiago Kovadloff, Santiago Sylvester, Mario Romero, Daniel Freidemberg, Néstor Mux, Rafael Felipe Oteriño, Diana Bellessi, Noni Benegas, Eduardo D’Anna, Jorge Ricardo Aulicino, Liliana Lukin, Jorge Boccanera, Víctor F. Redondo y Juan Carlos Moisés.

13 Kovadloff, Santiago. *Op. cit.*

- 14 Ibarlucía, Ricardo. *Op. cit.*
- 15 Avellaneda, Andrés. “Poesía argentina del setenta”, en el mini-dossier “10 años de poesía argentina”, *La Danza del Ratón*, Buenos Aires, Año IV, N° 6, diciembre de 1984
- 16 Kovadolff, Santiago. *Op. cit.*
- 17 Freidemberg, Daniel. “Para una situación de la poesía argentina”, en el mini-dossier “10 años de poesía argentina”, *La Danza del Ratón*, Buenos Aires, Año IV, N° 6, diciembre de 1984.
- 18 *El lagrimal trifurca*—cuyo nombre proviene de un verso de César Vallejo—, fue una revista literaria que, con fuerte acento puesto en la poesía, se publicó en la ciudad de Rosario entre 1968 y 1976. Sus directores fueron Elvio E. Gandolfo y su padre Francisco Gandolfo. La revista, que escapó en forma decidida al circuito porteño, publicó catorce números en donde se reflejan una fresca y original concepción de la literatura, así como un singular ingenio para sortear las dificultades económicas que implica ese tipo de empresa. Para mayor información, cf. el dossier *ad hoc* preparado por *Diario de Poesía*, Buenos Aires, año I, n° 2, 1986.
- 19 Robino, Abel y Schiavetta, Bernardo. “La poesía argentina de hoy”, en *Río de la Plata*, París, n° 7, 1988.
- 20 González, Jonio. “Poesía argentina: algo huele mal”, en *La Danza del Ratón*, Buenos Aires, año I, n° 1, abril de 1981.
- 21 González, Jonio. “Los nuevos delfines”, en *La Danza del Ratón*, Buenos Aires, año I, n° 2, octubre de 1981.
- 22 *La Danza del Ratón*, año I, n° 2, octubre de 1981.
- 23 *Antología. Ultimo Reino*, prólogo de Guillermo Lombardía, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1987. Incluye poemas de Enrique Ivaldi, Mario Morales, Pablo Narral, Víctor F. A. Redondo, Guillermo Roig, María Julia de Ruschi Crespo, Roberto Scrugli, María del Rosario Solá, Mónica Tracey, Susana Villalba, Horacio Zabaljáuregui y Jorge Zunino.
- 24 Ibarlucía, Ricardo. “Un romanticismo sin sujeto”, en *Diario de Poesía*, Buenos Aires, año III, n° 9, julio de 1988.
- 25 “La Danza del Ratón”, en *Xul*, Año II, n° 3, diciembre de 1981.
- 26 Perednik, Jorge Santiago. “Prólogo”, en *Nueva Poesía Argentina durante la dictadura (1976-1983)*, Buenos Aires, Ediciones Calle Abajo, 1989
- 27 Los límites propuestos a este trabajo me impiden dar debida cuenta de otras publicaciones de la época menos influyentes en el consenso general. No obstante, señalo algunas de ellas: *Caballo de Lata*, *Poddema*, *Signo Ascendente*, *Oliverio*, *Sátura* y *Clepsidra*, entre las que recuerdo.
- 28 El grupo El Ladrillo, formado en los primeros años de la década del setenta, no contó con una publicación propia ni con una poética común. Fue integrado por Jorge Boccanera, María del Carmen Colombo, Vicente Muleiro y Adrián Desiderato.
- 29 Del Editorial (sin firma) del n° 1 de la revista *Xul*.

31 Fundamentalmente, recuerdo el nº 7, de 1985, donde se publican textos de los tucumanos Maisi Colombo, Mario Romero, Manuel Martínez Novillo, Ricardo Ezequiel Gandolfo y Rogelio Ramos Signes, y el nº 8, de 1987, con poemas de los cordobeses Jorge Felippa, Alejandro Schmidt e Ileana Monasterio.

32 *Xul* publicó dos números antológicos (nº 5: Un nuevo verso argentino, y nº 7: Campaña poética al desierto), que, ante la ausencia de otros documentos, obran como muestrario del tipo de poesía que la revista privilegiaba. Los nombres mencionados y su trayectoria posterior dan cuenta del equívoco en el juicio de la época.

33 *Diario de Poesía* es una revista trimestral que, con formato de periódico, se propuso informar sobre la actividad poética de Argentina y del mundo, dando al material que ofrece a los lectores un tratamiento eminentemente periodístico.

34 La redacción de *Diario de Poesía* estaba compuesta por Diana Bellessi, Jorge Fondebrider, Daniel Freidemberg, Elvio Gandolfo, D. G. Helder, Martín Prieto y Daniel Samoilovich. A ellos, posteriormente, se sumaron Jorge Ricardo Aulicino, Ricardo Ibarlucía y Mirta Rosenberg. Más tarde, Diana Bellessi, Elvio Gandolfo, Jorge Ricardo Aulicino y Jorge Fondebrider dejaron de pertenecer a la revista. La diversidad de edades y procedencias —varios de los mencionados residen en el interior del país—, así como los distintos intereses poéticos, muchas veces confrontados, han permitido una cierta amplitud en la selección de los textos que publica *Diario de Poesía*.

35 Resulta pertinente para este trabajo la mención de los *dossiers* dedicados a poetas y fenómenos poéticos argentinos. Entre ellos, Leopoldo Lugones, Juan L. Ortiz, Jorge Luis Borges, Raúl González Tuñón, Alfonsina Storni, César Fernández Moreno, Joaquín O. Giannuzzi, Leónidas Lamborghini, Francisco Urondo y las revistas *El Lagrimal Trifurca* y *Poesía Buenos Aires*. En cada uno de ellos se ha practicado una suerte de revisionismo que intentó puesta al día de la tradición local, así como su relectura.

36 Kofman, Fernando. *Poesía entre dos épocas. (Argentina 1976-83 - Inglaterra 1930-39)*, Buenos Aires, Ed. Satura, 1985.

37 Klein, Laura. “Poesía durante la dictadura: entre el anacronismo y la resignación”, en *Mascaró*, Buenos Aires, año I, nº 4. Las respuestas a las acusaciones de Klein llegaron en *Mascaró*, Buenos Aires, nº 6, en artículos firmados por Horacio Zabaljáuregui (“Las estrategias de las visitadoras sociales”) y Jorge Santiago Perednik (“El disfraz de la funcionaria”).

38 En el Prólogo a *Nueva Poesía Argentina durante la dictadura (1976-1983)*, *op. cit.*, Perednik identifica, con singular mala fe, la poética de *Ultimo Reino* con el ideario militar. Dice que “*Es impactante constatar que cuando el proceso militar inicia su derrumbe tras la aventura de las Islas Malvinas, la poética neorromántica, tal es su dependencia histórica, también se derrumba, esto es, la revista continúa saliendo pero inicia una marcada transformación que la llevó en la segunda mitad de los '80 al abandono casi total del neorromanticismo.*”

39 Sarduy, Severo. “El barroco y el neobarroco”, en *América Latina en su literatura*, coordinación e introducción por César Fernández Moreno, México, Siglo XXI y UNESCO, novena edición de 1984 (primera edición de 1972). Para una cabal comprensión del fenómeno, resulta imprescindible la lectura de Sarduy que, con

abundancia de ejemplos, explica con la mayor claridad cada uno de los enunciados.

40 *Revista de (poesía)*, año I, n° 0, abril de 1984. En este único número se incluye una breve selección de Marcelo Habermehl de “poesía argentina actual”, que incluye a Leopoldo Castilla, Pablo Ananía, Alicia Genovese, Eduardo D’Anna, Alejandro Pidello, Laura Klein, Beatriz Ventura, Silvia Alvarez, Jorge García Sabal, María del Carmen Colombo, Diana Bellessi, Daniel Freidemberg, Susana Cerdá, Héctor Giuliano, Benjamín Alonso, Edgardo Russo, Juan Carlos Moisés, Jorge Boccanera, Mario Romero, Javier Cófreces, Alberto Szpunberg, Jorge Santiago Perednik, Hilda Rais y Susana Villalba.

41 Perlongher, Néstor. “Neobarroso y el realismo alucinante”, entrevista de Pablo M. Dreizik, en *Tiempo Argentino*, Buenos Aires, domingo 3 de agosto de 1986.

42 Perlongher, Néstor. “La parodia diluyente”, entrevista de Miguel Angel Zapata, en *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, Providence (Rhode Island), n°s 26/27, 1988.

43 Helder, D. G. “El neobarroco en la Argentina”, en *Diario de Poesía*, Buenos Aires, año I, n° 4, marzo de 1987.

44 Freidemberg, Daniel. “De una libreta de apuntes”, en su columna “Todos bailan”, *Diario de Poesía*, Buenos Aires, año II, n° 5, junio de 1987.

45 Cortazzo, Uruguay. “Contra la trascendencia”, en *Jaque*, Montevideo, 6 de junio de 1987.

46 Organizado por Libros de Tierra Firme, la librería Liber/Arte, *Diario de Poesía* y la revista *La Mineta* (y con el auspicio de las revistas *La Danza del Ratón*, *Ultimo Reino*, *La Papirola*, *Lamás Médula* y de la editorial El Lagrimal Trifurca), en septiembre de 1989 tuvo lugar en Buenos Aires el I Encuentro de Poesía, al que asistieron, entre lectores y expositores, cerca de doscientos poetas de todo el país. Las principales mesas redondas fueron grabadas y, más tarde, reproducidas por *Diario de Poesía* en el dossier “*El estado de las cosas*”, que, tomando como referencia lo expuesto en las jornadas, presentó una suerte de síntesis sobre el panorama poético en Argentina. cf. “Barroco y Neo-barroco”, en *Diario de Poesía*, Buenos Aires, año 4, n° 14, de diciembre de 1989.

47 Carrera, Arturo. “La “mafia” neobarroca”, entrevista de Guillermo Saavedra en *El Periodista*, Buenos Aires, n° 212, 14 de octubre de 1988.

48 “Barroco y Neo-barroco”, en *Diario de Poesía*, Buenos Aires, año 4, n° 14, diciembre de 1989.

49 Samoilovich, Daniel. “El arte no puede salvar la vida, pero...”, entrevista de Aldo Parfeniuk, en el periódico *La Voz del Interior*, Córdoba, 13 de agosto de 1992.

50 Freidemberg, Daniel. “El modo en las cosas”, en su columna “Todos bailan”, *Diario de Poesía*, Buenos Aires, año V, n° 21, diciembre de 1991.

51 Aulicino, Jorge Ricardo. “El fantasma en la máquina”, entrevista de Darío Rojo y José Villa a J.R.A. y Arturo Carrera, en *18 Whiskys*, Buenos Aires, año I, n° 1, noviembre de 1990.

52 Aulicino, Jorge Ricardo. “Lo que ocurre “de veras””, en *Diario de Poesía*, Buenos Aires, año 5, n° 20, octubre de 1991.