

# ARTÍCULOS



## MÁS ALLÁ DEL OBJETIVISMO: RELECTURAS DE LA HISTORIZACIÓN DE LA POESÍA DE LOS '90

*Beyond Objectivism:  
re-reading of the historization of 90's Poetry*

**Fernando Emmanuel BOGADO**

U. de Buenos Aires – Conicet  
fernandobogado@outlook.com

### **Resumen**

El presente trabajo se propone revisar los modos de periodización de la producción poética Argentina de la década del '90 en función del antagonismo neo-barrocos/objetivistas. Sostendremos que esa periodización se encuentra sujeta a revisión por parte de Martín Prieto en artículos como "Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina", así como también lo están ciertos presupuestos de lectura de la tradición de los '90 en la poesía contemporánea y en los modos en que la crítica la toma como objeto. Para esto último, analizaremos en detalle el reciente artículo de Matías Moscardi, "El ojo parpadeante del poema", y la publicación de Alelí Jait, *Poesía experimental argentina y políticas de la lengua*. Finalmente, frente a este horizonte de análisis e interpretación, presentaremos como posible reformulación y reubicación de la dicotomía interpretativa e historicista neo-barrocos/objetivistas la actual recuperación crítica de la producción de colectivos artísticos como el de "Los verbonautas", poetas y músicos aparecidos en la segunda mitad de la década en

cuestión cuyas obras conforman una posible vía de escape frente a la imagen estática de los artículos y libros mencionados.

**Palabras claves:** Poesía argentina de los '90, objetivismo, historia de la literatura argentina, neo-barroco

**Abstract**

This paper proposes to revise the modes of periodization of the Argentinean poetic production of the decade of 1990s depending on the Neo-Baroque/Objectivism antagonism. We will suggest that this periodization is reviewed by Martín Prieto in articles such as "Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina", as well as the re-consideration of certain assumptions in the reading of the tradition of that period in contemporary poetry and in the ways in which literary criticism takes it as an object. For the latter, we will discuss in detail the recent article by Matías Moscardi, "El ojo parpadeante del poema", and the publication of the book by Alelí Jait, *Poesía experimental argentina y políticas de la lengua*. Finally, considering this horizon of analysis and interpretation, we will present as possible reformulation and relocation of the dichotomy Neo-Baroque/Objectivism the current critical recovery of the production of artistic groups such as "Los Verbonautas", poets and musicians appeared in the second half of the decade whose works form a possible way of escape of the static image of the articles and books mentioned.

**Key words:** Argentinean poetry of the 90's, objectivism, history of the argentinean literature, neo-baroque

## Introducción

Forma.  
Reforma.  
Contrarreforma.  
El cielo no es lo que parece.  
Y no es cuestión de formas.  
O vos me formas  
o yo te formo.-  
[Luy: 115]

El artículo recientemente aparecido de Matías Moscardi, “El ojo parpadeante del poema: derivas críticas de la imagen objetiva en la poesía argentina contemporánea”, se propone realizar una caracterización de la corriente objetivista de la poesía argentina desarrollada, estrictamente, a lo largo de la década del '90. Desde el punto de vista de Moscardi, a partir de la recuperación del imagismo de Ezra Pound, los poetas de la década del '90 reunidos bajo esta categoría proponen menos una recuperación de la percepción inmediata de un objeto antes que una obligada demora entre escritura y percepción: la entrada de la temporalidad como un tipo de “retardo” de la imagen –frente a la posibilidad de que el objeto referido puede llegar a aparecer de manera concreta, efectiva, dando la sensación de un “está ahí”- es lo que se presenta en el poema. Digamos, no tenemos en el texto el objeto, sino la presentación de un modo de la ausencia que está mediado por la temporalidad, el objeto “tarda” en aparecer en los versos.

Frente a la centralidad de la imagen para pensar la poesía de la década del '90, Moscardi construye un triple cruce (no del todo desarrollado en el artículo) entre un modo de la mirada omnipotente, otro modo tautológico y otro referido a la ceguera a partir de la recuperación del “modo de mirar” planteado en el cuento “El Aleph” de Jorge Luis Borges. De una u otra manera, lo que aparece en ese aparato crítico es la centralidad de la metafórica visual para poder hablar de la captación conceptual de un objeto presumiblemente referido o, tal como termina argumentando Moscardi, perdido en esa referencia. Salvo por la puntual mención de Santiago Perednik en relación a la diferencia entre el “*lenguaje verbal del poema*” y el

“*lenguaje visual de la fotografía*” [68], el nombre del principal impulsor de la revista de poesía experimental *Xul. Signo viejo y nuevo* casi no está presente en la medida en que se presupone la centralidad de la poesía objetivista en el período retomado, centralidad que sólo pudo ser construida críticamente y desde las disputas dadas entre diversas publicaciones a partir de la oposición entre neobarroco/neobarroso y objetivismo. Moscardi da por sentada, de esta manera, las periodizaciones realizadas por Martín Prieto en diversas intervenciones críticas que colocan al objetivismo como tendencia central del período, puesto en cruce con los así denominados “epifánicos” nucleados en torno a la revista *Hablar de poesía* (entre ellos, Osvaldo Bossi), opuesta, también, a finales de los '80, a la tradición neobarroca impulsada por figuras como Arturo Carrera y conservando como un momento de negación al más evidente sentido dialéctico (negado pero conservado) el sesenta-setentismo y su orientación “maximalista” a la referencia extra-estética, entendida como una disputa política. Moscardi y Prieto coinciden, por ejemplo, que lo interesante del objetivismo no es la recuperación de la referencia en tanto referencia, digamos, el objeto presentado en el poema, sino el límite, el borde en donde la referencia pierde impulso y se convierte en un señalamiento lateral de algo que no se puede decir. Fabián Casas, en poemas como “Sin llaves y a oscuras”, o Martín Gambarotta en algunos versos de *Seudo* proponen, así, antes que un poema, un meta-poema, una suerte de “ars poética” condensada en apenas algunas líneas. Leemos en Prieto:

Y es en *Seudo* donde Gambarotta escribe una estrofa que tiene el valor de un arte poética retroactiva, que sirve tanto para leer *Seudo* como para leer *Punctum* y, sobre todo, despejar malos entendidos en cuanto a una posible adscripción de su obra a un realismo político o a un objetivismo elementales, puramente referenciales: “*No es lo que quiero / decir es casi lo que / quiero decir es / lo que está al costado / de lo que quiero decir*” [resaltado propio] [40].

El presente trabajo tiene la intención de volver, brevemente, sobre el nudo central de esta disputa en torno a una aparente centralidad del objetivismo en la última década del siglo XX como un núcleo del cual se desprenden los movimientos de poesía desarrollados apenas

comenzado el siglo XXI. No es nuestra intención establecer un nuevo modo de periodización, porque la lectura que llevaremos adelante no proviene de la historia de la literatura, sino de la crítica en su sentido más potente, el cual es, claro está, de una abierta relación con el presente y de una puesta en suspenso (y sospecha) de todo historicismo. A partir de la recuperación de esa polémica en torno a neobarrosos y objetivistas, estableceremos un conjunto de características que pueden servir para pensar la producción poética contemporánea y religar esa escritura a los movimientos anteriores. El punto central es discutir, junto con Prieto, el problema de lo “nuevo”.

### **Neobarrocos y neobarrosos: el problema de los nombres**

El trabajo de Alelé Jait, *Poesía experimental argentina y políticas de la lengua*, dedicado a analizar la producción poética de la revista *Xul. Signo viejo y nuevo* y del grupo poético Paralengua. La otra poesía, pone en evidencia en el capítulo 1, “En el comienzo ya estaba el nombre”, el entramado polémico del cual emerge esa organización dicotómica, sino bífida, de la poesía argentina (o, mejor, con sede en Buenos Aires) entre finales de los '80 y comienzos de los '90. El primer punto a recuperar es el artículo aparecido en el número 4 de la publicación *Diario de poesía*, con firma de Daniel García Helder, “El neobarroco en la Argentina”. Allí, a partir de una operación analítica, el autor establece las principales características de los neobarrocos locales para poder, estratégicamente, ir debatiendo con cada punto e iluminando, por contraste, la nueva estética que tomaría el nombre de “objetivismo”, y que tendría en García Helder y los escritores nucleados en *Diario de poesía* a sus infaltables mandarines. Jait retoma los puntos principales de García Helder: el neobarroco (o “*en palabras de Perlongher, neobarroso*”, leemos en las primeras líneas, evitando una distinción efectiva entre estas dos tendencias) estaría constituido por la “relación de superficie”, “la cosmética” y “el ensimismamiento como procedimiento del poema” [Jait: 45-46]. Por lo primero debemos entender una primacía del orden sintagmático por sobre el paradigmático, entendiendo al primero como causa del

segundo: la aparición de nuevos sentidos, de derivas de sentido, se dan como un segundo momento de las conexiones en el nivel horizontal de la palabra. La “cosmética” estaría referida a su gusto relativamente temático por concentrarse en figuras que evocan lo superficial, la exuberancia o el exotismo –lo cual, en tanto definición, es necesariamente relativo: ¿exuberante con respecto a qué?-. Y, finalmente, el “ensimismamiento” sería la capacidad tautológica del poema de referirse siempre a sí mismo, a la manera en que está hecho, a la falta de conexión con un posible “más allá de la letra”: parecería, como efecto de lectura, que no hay un afuera.

El polémico artículo de García Helder tiene su réplica en la revista *Xul. Signo viejo y nuevo*, en el número 11, con la respuesta de Santiago Perednik a las acusaciones de *Diario de poesía*. Ese intercambio ha sido también tema de trabajo de Jorge Panesi a la hora de hablar de la poesía de Néstor Perlongher y su impacto evidente en la crítica literaria argentina (“Cosa de locas: las lenguas de Néstor Perlongher”); y en varios artículos de Ana Porrúa, sobre todo, en “Una polémica a media voz: objetivistas y neo-barrocos en el *Diario de poesía*”. Perednik argumenta (casi diez años después) algo que a esa altura es evidente: el uso del término “neobarroco” por parte de *Diario de poesía* forma parte de una estrategia de construcción del antagonista antes que el nombre de un conjunto racionalmente organizado que exhibe sus diferencias y las convierte en “rasgos distintivos”. Leemos allí:

Quinta proposición: El (neo)barroquismo tampoco sirve para señalar las coincidencias internas dentro del supuesto grupo (neo)barroco, para unificar, homogeneizar o agrupar a ciertos autores en esta tendencia. Y esto es así porque la particular característica barroca que se puede endilgar a un autor suele ser, precisamente, la que diferencia a sus poemas de los de otros autores atribuidos con igual denominación y dificulta o impide agruparlos juntos. Si lo que se denomina neobarroco, que sería lo común a todos los autores, es peculiarmente diferente y propio en cada autor, no es lo común. [52]

Lo “neobarroco” resulta aquí más un título que permite un agrupamiento circunstancial antes que una característica determinante: casi no habría posibilidad de agrupamiento, debido a

que cada lectura de lo “(neo)barroco” es tan particular que habría que entender una escuela estética por cada poema. Por otro lado, la colocación del paréntesis en “neo” ya abre otro modo de leer una posible filiación con el movimiento barroco en toda la cultura occidental: la novedad misma es leída como especie de un género harto más importante, que sería el barroquismo, sin ningún tipo de prefijo. Hay algo que subsiste de la escritura de Góngora, de las valoraciones del modernismo, que permite entender las variaciones, no de escuela, sino de estilo –entendiéndolo como un rasgo absolutamente particular- de los diversos poetas neobarrocos. Quizás, en ese sentido, el “neobarroso” de Perlongher también tenga que ser concebido como género de una única especie, o, para decirlo con términos más apropiados, una escritura *sui generis* que sólo existe en la obra de Perlongher, en un gesto tautológico que bien nos recuerdan los modos del neobarroco fustigados por García Helder.

¿Qué elemento, entonces, distingue a la escritura de Perlongher de toda la otra tradición (neo)barroca? El neobarroso podría llegar a ser un tímido intento de construcción de interioridad que, si seguimos a las afirmaciones de Prieto, parece ser el mismo que subsiste en el objetivismo a partir de la asimiliación del sesenta-setentismo. Dice Perlongher: “Yo hablaría del ‘neobarroso’ para la cosa rioplatense, porque constantemente está trabajando con una ilusión de profundidad que chapotea en el borde de un río”. La diferencia sustantiva del estilo de Perlongher con respecto a ese “implante subjetivo” de interioridad –una lectura posible de esta definición de neobarroso- es que es, ante todo, una “ilusión de profundidad”, la cual no debería ser tomada como construcción de un “profundo” y lírico: la diferencia, quizás, con lo establecido por Prieto en su organización histórica es que, aquí, la ilusión se reconoce como ilusión y no oculta su naturaleza de artificio. No hay ningún implante subjetivo en una poética de implantes, no habría un suplemento agente en una poesía que parece pura acción liberada de toda causa. Por eso, Nicolás Rosa en *Tratados sobre Néstor Perlongher* dice con respecto al estilo: “Si escribir es insostenible pues es apoyarse en una ausencia, esa ausencia se llama sujeto. [...] La escritura finge el sujeto y se aliena en su propio campo” [23]. Lo “neobarroso” es “ilusión”, no sujeto; y, siguiendo la definición de Panesi, es también “contagio”

proveniente de lo bajo, de lo jerárquicamente inferior, que termina afectando a toda la escritura “perlongheriana”: “[...] toda la obra de Perlongher, la poética, la ensayística, la narrativa, la del investigador social, la del agitador, se halla afectada por la contaminación, no otra cosa es lo barroco del barroco” [16].

Ana Porrúa es clave en su título cuando admite la existencia de “neobarrocos” y no de una tradición organizada de “neobarroco”. La diferencia no es sólo geográfica y temporal –diferentes “neobarrocos” para cada territorio-, sino que, siguiendo a Perednik, es sobre todo de estilo: no hay forma de poder englobar escrituras tan disímiles en un solo título. Tal como agrega Perlongher en la entrevista con Dreizik, la organización en títulos de escuelas poéticas permite reconocer “filiaciones”, colocar figuras paternas que organicen los modos de escritura, haciendo inteligible la producción poética de un determinado momento, en una determinada coyuntura. Por eso el esfuerzo de Kamenzsain de reconocer, en *El texto silencioso*, la paternidad construida en Lamborghini a la manera de un gólem, una figura artificial instituida retrospectivamente: de él provendría todo el neobarroco, algo que le sienta muy bien a la lectura historicista de Prieto. El problema en este tipo de lecturas es el escándalo frente a lo nuevo: el reconocimiento de ausencias, de faltas, de operaciones “con lo que se tiene” (tal el subtítulo de *Una intimidad inofensiva*, último libro de la crítica y poeta) es parte de toda una operación que busca paternidades, filiaciones y lecturas históricas y que no puede pensar con un mínimo de distancia crítica la escritura del presente. Por eso, la poesía actual aparece como huérfana, desprovista, casi desnuda hasta en su más íntima genitalidad: el así llamado “hilito de pis” de la poesía contemporánea que invoca Kamenzsain en ese diálogo con Ludmer registrado (o inventado) en *Aquí América Latina*. De la caracterización polémica del neobarroco a la extrema individualidad del neobarroso, lo que nos queda por considerar es el tipo de auto-constitución del objetivismo a la luz de estas dos instancias, de estas dos oposiciones.

## Objetivismo: la “lateralidad”

Prieto determina que el objetivismo se impuso como una manera de entender la escritura poética radicalmente diferente al del (supuesto) programa neobarroco. Leemos en “Neobarrocos, objetivistas y epifánicos”:

El realismo especulativo y metafísico de Gianuzzi, de gran factura técnica, sostenida retóricamente por un sistema metafórico tan austero como imaginativo, llevado a cabo con un repertorio léxico ceñido, próximo al habla común, pero no mimético ni populista, fue usado por los objetivistas como un catalizador que les permitió ensayar una nueva poesía realista, desprovista del sentimentalismo y el regodeo autobiográfico de la que practicaban en esos mismos años los seguidores de Gelman y, simultáneamente, aplicar un principio de restricción léxica al desbordado diccionario de los neobarrocos. [31]

Por un lado, la oposición al neobarroco se establece a partir de una “restricción léxica”, mientras que se incluye y reformula el sesenta-setentismo a partir de una recuperación del “habla común” no mimética ni populista, entendiendo por tal operación la que corresponde a la escritura de (los seguidores de) Gelman. Doble restricción, el objetivismo es una estética del recorte: parecería que sólo puede pensarse en espejo, casi a la manera de la doxa estructuralista, que construye entidades “positivizando” diferencias.

¿Qué hace el “objetivismo” para ser considerado como tal? La reciente antología de poetas de los '90, *La tendencia materialista*, recupera y condensa en una afirmación todo el conjunto de postulados dispersos en las páginas de *Diario de poesía*: “Como todo fenómeno, la poesía de los 90 tiene que ser comprendida por su base, es decir, por las relaciones sociales que la hicieron posible y que constituyen su historia” [11]. Sólo puede entenderse el objetivismo, según este punto de vista, a partir de los tiempos en los que prosperó, entendido como una relación casi sin mediación entre historia y literatura: bien podemos decir que la lectura cargada del léxico proveniente de la teoría estética del marxismo dogmático es un modo de reformular y mantener vigente el punto de vista historicista de Martín Prieto. Así, el nuevo campo de referencias

culturales de estos poetas (Casas, Cucurto, Gambarotta, Laguna, Raimondi, Rubio y Desiderio) es lo que marca su “novedad”, su distinción. La proclama imagista, ya aparecida en el artículo de García Helder de 1987 bajo la consigna de una poesía “sin heroísmos del lenguaje”, se cristaliza en esta suerte de referencia inmediata, no a un objeto empírico más allá de los límites del poema, sino a un campo de “consumo” cultural diferente al de cualquier otra época en la historia argentina. Pero esa palabra que se refiere a un elemento de la cultura de los '90 es compacta, concisa, no exige mayor desarrollo que la supuesta carga semántica que adquiere al no participar de una deriva semántica propia de la experimentación neobarroca. Dos características que Tinianov ya señalaba en el fundamental texto de 1924 *El problema de la lengua poética*: la poesía opera por compacidad (porque necesariamente es breve, si la comparamos con la prosa) y condensación (porque los diferentes índices semánticos registrados en una palabra se dan simultáneamente, y sólo un ejercicio analítico podría separarlo no sin poco esfuerzo). Resulta paradójico pero, desde este punto de vista, lo que determina a la palabra poética es su vínculo con la dimensión semántica del poema, diferenciándose así de la postulación de Tinianov que encontraba en el ritmo el principio constructivo que generaba una decisiva influencia en el orden de los significados de los términos. Ni siquiera el ritmo entendido como repetición entra en este esquema: los poemas “objetivistas” “dicen” lo que “tienen” que “decir” una sola vez.

Sin embargo, una somera caracterización dada tanto por Prieto y por Moscardi y recuperada al comienzo de este texto pone en duda esa capacidad referencial del poema objetivista. El “lo que está al costado” de Gambarotta en *Seudo*, verso que lo hace escapar de un “objetivismo elemental” y que transforma el modo de mirar en la “ceguera” (Moscardi) que trata de captar algo pero no puede y sólo se remite a la mención de lo que lo rodea, en lo que se deja ver, altera esta especie de condensación semántica para volver sobre un modo de la deriva. Una especie de “surplus” semántico que resulta inesperado si vamos a una definición “de manual” del objetivismo. En algún sentido, la definición de Panesi del gesto poético de Perlongher

pasa ahora a convertirse en un modo posible de definición de la operación semántica del objetivismo:

La proliferación barroca del sentido, la lateralidad manifiesta de los significados poéticos enloquecen deliberadamente mediante una profusión periférica que normalmente el discurso serio reprime y subsume en el establecimiento de jerarquías semánticas [13].

“Lateralidad” contra “literalidad”: la palabra no es más una referencia específica, sino que comparte con el neobarroco la urgencia por ponerse al costado, en una suerte de transformación de la estética simbolista del plano vertical (esa “correspondencia” con un mundo más allá de este) al plano horizontal: las cosas están aquí, al lado, pero no se las puede captar o mencionar de manera absoluta por la palabra. Re-emergencia del resto, gesto barroco en el corazón del objetivismo.

### **Conclusión: acerca del margen**

La lectura de coyuntura del objetivismo, doblemente atado por la historia, ya sea en la necesidad de darle valores propios a partir del entramado polémico en Prieto, o en la necesidad de encontrar situaciones de base que, por reflejo, permitan estudiar la poética de la década del '90, es también una operación de canonización, una disputa por el “resto” académico, que se dio y se sigue dando a lo largo de la escritura poética del siglo XXI en la Argentina, aunque, por esas cuestiones de difusión, habría que circunscribir algunas operaciones a la siempre insistente bio-geografía de la Ciudad de Buenos Aires y el conurbano. El riesgo de la lectura sociológica se hace evidente, pero la intención aquí es postular problemas de lectura inmanente y no incurrir en una mera consideración material-estadística, respuesta que suele darse en algunos trabajos recientes referidos a la escritura poética del período, como sucede en algún sentido en el libro de Moscardi *La máquina de hacer libritos*, sobre todo, frente a la postulación de editoriales “interdependientes” que marcan el ritmo de la circulación de poesía. Leemos en Moscardi, recuperando al artículo de Malena Botto “Desbordes de la literatura, las pequeñas editoriales y la noción de posautonomía” (2011):

[...] las llamadas editoriales 'independientes' aparecen en la década de los noventa, en el contexto de profundos cambios económicos y sociales producto de las políticas neoliberales del menemismo, en donde asistimos a una reforma estructural del estado que derivó en la privatización de los servicios públicos y, en lo tocante a la industria cultural del libro, confluyó en la transnacionalización de los conglomerados editoriales. [...] Que las editoriales independientes no tengan un carácter novedoso, no implica, me parece, que no podamos singularizar sus características distintivas en lugar de homologar sus coincidencias con otros proyectos precedentes como mera repetición [16-17]

La idea de la "interdependencia" en lugar del término más admitido "independencia" permite pensar a la circulación material de diversas publicaciones poéticas en una red, en un campo (término caro a la sociología de la cultura francesa) que se apoya sobre cierta idea de mutua colaboración, casi al estilo de una estrategia de complot por ocupar el centro del canon, estableciendo así qué y cómo se debe escribir en un determinado momento. Selci *et al.* apoyan la misma idea en su antología, cuando señalan que "[l]os poetas de los 90 tuvieron, en general, una fuerte conciencia de la lectura de los contemporáneos como la instancia definitiva de la valoración de los textos" [2012: 19].

Esa noción de "campo intelectual", sin embargo, sufre las mismas consideraciones que el título "neobarroso" de Perlongher: por más agrupamiento que se piense en torno a tal o cual poética, parece que es el estilo de un autor lo que se impone antes que un programa o un supuesto programa en conjunto. Casas y Gambarotta, agrupados bajo el título de objetivistas, presentan más diferencias entre sí que Perlongher y Gambarotta, por ejemplo. *Punctum* y *Seudo* están más cerca de "Cadáveres" que de *Horla City*. ¿No habrá, entonces, un tipo de novedad que se abrió a comienzos de la década del '80 y que no ha sido todavía alterada por ninguna otra escritura? Con el peligro de volver sobre la historiografía literaria, quizás la mención de un caso ejemplar nos permita entender la posibilidad de un "nuevo" rasgo distintivo en la poesía contemporánea ya presente a finales de los '90.

Tres casos puntuales, entonces, reunidos en un grupo, el de “Los verbonautas”, aparecido a finales de los ’90 y con incidencia en la escritura poética de autores contemporáneos que se encuentran editando sus primeros trabajos<sup>1</sup>. Hernán, Osvaldo Vigna y Vicente Luy proponen tres estilos que combinan de manera diferente la amplitud experimental y la deriva semántica del neobarroco con la compacidad y condensación del objetivismo, sin necesariamente ser posteriores. Ese posible “núcleo duro” abierto en los ’80 podría encontrarse con mayor facilidad en estas poéticas (relativamente) marginales que poco a poco comienzan a ocupar el centro de la escena, por no abundar en el término “canon”. La poesía de Hernán, concentrada en los problemas de subjetivación y proponiendo un yo poético siempre al borde del desvanecimiento, parece recuperar la tradición del haiku y la entrada del referente natural de Juan L. Ortiz en un tono que pone a prueba la “lateralidad” del objetivismo:

Parado frente al cielo  
 un bicho sin alas  
 salta y salta. [233]

Vigna, por otra parte, con su tratamiento de lo musical y lo performático en textos pensados para la puesta en palabra, casi a la manera de un guión, recupera el tono de los trabajos experimentales de la revista *Xul* y de proyectos como *Tura de Tex* o *Paralengua*, o inclusive el trabajo estrictamente oral de Carlos Estévez. Y, finalmente, Vicente Luy, con un fuerte trabajo sobre la condensación y una ubicación del campo de referencia en lo estrictamente político-coyuntural, pone a prueba todo tipo de determinación de la escritura literaria por la base. Fuera del contexto, más allá de tal o cual hecho,

---

<sup>1</sup> “Los verbonautas” fue un colectivo de músicos y poetas aparecidos en la Ciudad de Buenos Aires en 1995, cuya duración se dio hasta los primeros años de la década de 2000. Su formación más icónica incluye a los tres poetas mencionados más músicos como Palo Pandolfo, Ariel Minimal, Gabo Ferro y Karina Cohen. Su publicación, como grupo, de mayor renombre apareció por Eudeba en 1999: una antología homónima que reunía poemas de diversos miembros del colectivo. En la revista *La mano*, edición de febrero de 2008, hay una nota que reconstruye la historia de un grupo que, con el paso del tiempo, se está convirtiendo en clave para entender la producción poética del presente. Basta mencionar la fuerte influencia que tiene en poetas-performers vinculados a la poesía en formato *slam* en la Ciudad de Buenos Aires o a su recurrente aparición en antologías y nuevos libros que circulan en las así denominadas editoriales independientes.

¿por qué es posible seguir leyendo su poesía? Quizás, por la operación de “consigna” de una escritura que está en el borde de la proclama y el llamado a la acción, reconfigurando el sesenta-setentismo ya no a partir de la proclama maximalista de la “revolución”, sino a partir de la acción puntual, específica:

Si va a morir gente, votemos quiénes.- [81]

No hay espacio aquí para desarrollar un análisis profundo de estas tres escrituras, por sí vale su mención para pensar textos que aparecieron de manera casi contemporánea a estas discusiones pero que no han tenido, hasta el momento, el mismo tratamiento que la crítica sí le ha prestado a otro tipo de escrituras. Lo que aparece en estos estilos son modos diferentes de anudamiento de la relación entre la dimensión semántica (con los problemas de referencia antes aludidos), la dimensión fonético-fonémica y la dimensión gráfica del discurso poético, tres dimensiones o momentos que se dan de manera simultánea en el poema y que, deslindados, han permitido organizar historiografías literarias aparentemente coherentes. ¿No es el “resto” de la historia lo que relativiza esas diferencias específicas que antes aparecían con fuerza? La pregunta fundamental sería poder ahondar en estas escrituras marginales para poder alumbrar así eso que ha permanecido de manera constante y en bloque, quizás ya no teniendo su base en los '80 en la Argentina, sino en períodos más largos en una dimensión geográfica más amplia. Lo cual vuelve problemática la idea misma de caracterización, de segmentación: volver sobre el cuadro genealógico familiar es insistir en la colocación de padres rectores (Lamborghini, Perlongher, incluso Casas o Gambarotta) que vuelven legible una producción poética. La única forma de quedar atrapado con cierta elegancia –y las posibles derivas no científicas del término son, por demás, importantes- en estas paradojas es volver sobre una lectura inmanente que encuentra en las articulaciones mínimas de un modo de escritura la posibilidad que tiene la crítica de decir algo propio, “personal”, que nada tenga que ver con la lectura de grupo, historizante o sociologizante. ¿Podremos pensar este mismo tipo de operación para leer otras producciones contemporáneas de poesía en otros puntos del continente? ¿Vale la pena volver sobre el paradigma de las literaturas comparadas para poder generar un discurso crítico? Quizás, la meta-crítica como un

modo de análisis poético, cosa que hemos intentado llevar adelante aquí, sea la respuesta de la lectura inmanente a este llamado a la abusiva comparación. Mal que nos pese, cierta forma de individualismo se impone a la hora de analizar poesía: el asunto es como leer la huérfana voz de un poema suelto en el medio de la nominada muchedumbre.

## Bibliografía

- AAVV. *Verbonautas: acción poética*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.
- DAZA, JUAN MANUEL; ARÉVALO, NICOLÁS (2008). "Verbonautas" en: *La mano*, febrero. Buenos Aires: s/d. En línea: <http://gaboferro.com.ar/verbonautas-revista-la-mano-febrero-2008/>
- DELIA, CAMI (2015). "Militante del surrealismo" en: *Bardo*. núm. 1, abril. s/d. pp. 2-8
- DREIZIK, PABLO (1986). "Neobarroco y realismo alucinado" en: *Tiempo argentino*, s/d, 3 de agosto de 1986. En línea: [http://www.oocities.org/poetika\\_1/nestorpordreizik.htm](http://www.oocities.org/poetika_1/nestorpordreizik.htm).
- GARCÍA HELDER, Daniel (1987). "El neobarroco en la Argentina" en: *Diario de poesía*, núm. 4. Buenos Aires: s/d.
- HERNÁN (2014). *Veo Veo. Antología 1994-2014*. Buenos Aires: edición de autor.
- KESSELMAN, VIOLETA; MAZZONI, ANA; SELCI, DAMIÁN (comp.)(2012). *La tendencia materialista. Antología crítica de la poesía de los 90*. Buenos Aires: Paradiso.
- LUY, VICENTE (2009). *Poesía popular argentina*. Buenos Aires: CILC.
- MOSCARDI, MATÍAS (2017). "El ojo parpadeante del poema: derivas críticas de la imagen objetiva en la poesía argentina contemporánea" en: *Badebec*, vol. VI, núm. 12, marzo. Rosario: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. pp. 63-81
- PANESI, JORGE (2013). "Cosa de locas: las lenguas de Néstor Perlongher" en: Cuadernos LI.RI.CO [en línea]. En línea: <http://lirico.revues.org/1139> ; DOI : 10.4000/lirico.1139. Saint-Denis: Université de Paris 8 Vincennes.
- PEREDNIK, SANTIAGO (1995). "Algunas proposiciones sobre el 'neobarroco', la crítica y el síntoma" en: *Xul. Signo viejo y nuevo*, núm. 11, diciembre de 1995. Buenos Aires: s/d.
- PORRUA, ANA (2003). "Una polémica a media voz: objetivistas y neo-barrocos en el Diario de poesía" en: Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, núm. 11, diciembre de 2003. En línea: [http://www.celarg.org/int/arch\\_publici/porrua\\_una\\_polemica\\_a\\_media\\_voz.pdf](http://www.celarg.org/int/arch_publici/porrua_una_polemica_a_media_voz.pdf). Rosario: Facultad de Filosofía y Letras de Rosario.
- PRIETO, MARTÍN (2007). "Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina" en: DELGADO, Sergio y Julio PREMAT. *Movimiento y nominación. Notas sobre la poesía argentina contemporánea*. Cahiers de LI.RI.CO. Littératures contemporaines du Río de la Plata. Saint-Denis: Université de Paris 8 Vincennes. pp. 23-44
- ROSA, NICOLÁS (1997). *Tratados sobre Néstor Perlongher*. Buenos Aires: Ars.

TINIYANOV, IURI(2010). *El problema de la lengua poética*. Tr. Eugenio López Arriazu. Buenos Aires: Dedalus.

YUSTE, GUSTAVO. "¿Qué es la poesía? #5 Osvaldo Vigna: «la poesía es lo que permanentemente se va escapando cuando la queremos atrapar»". En línea: <http://www.laprimera piedra.com.ar/2015/07/que-es-la-poesia-5-osvaldo-vigna-la-poesia-es-lo-que-permanentemente-se-va-escapando-cuando-la-queremos-atrapar/>. Revisado el 27 de agosto de 2015.