

Poesía y traducción en revistas argentinas de los ochentas: Xul y Diario de Poesía

Anahí Diana Mallo
Universidad Nacional de La Plata-CONICET

Resumen

El trabajo consiste en un estudio preliminar de algunas publicaciones importantes de los años 80 desde el marco teórico de las teorías de la traducción, que conllevan un pensamiento sobre la hospitalidad y la hostilidad culturales. En el corte del campo cultural en un momento determinado (1983-1993), con las poéticas surgidas en esos años, y con el contexto socio-político, aporta precisiones de tipo histórico cultural, literarias y filosófico-políticas a una discusión y una oposición que se han vuelto estereotipadas y repetidas acríticamente en la historia de la literatura argentina (y no sólo en ella): las discusiones en torno al neobarroco y el objetivismo.

Palabras clave

Neobarroco – objetivismo – traducción - revistas de poesía

Dice Jorge Panesi (2000: 84): “Una teoría de la traducción implica necesariamente una concepción de la lengua y de la cultura que se habita”. Si esto es así, y si ha habido trabajos en relación con la amplísima labor de Sur como traductora e integradora de autores extranjeros, hay un espacio vacante por lo que respecta a otras publicaciones y a la investigación en torno a la lengua y a la cultura que se ha habitado en determinados períodos en tanto “momentos” de la historia de la traducción en la Argentina, momentos culturales y cortes lingüísticos específicos con sus características propias

El estudio de algunas publicaciones importantes de los años 80 desde el marco teórico de las teorías de la traducción, que conllevan un pensamiento sobre la hospitalidad y la hostilidad culturales en un corte del campo cultural en un momento determinado (1983-1993), con las poéticas surgidas en esos años, y con el contexto socio-político, puede aportar precisiones de tipo histórico cultural, literarias y filosófico-políticas a una discusión y una oposición que se han vuelto estereotipadas y repetidas acríticamente en la historia de la literatura argentina (y no sólo en ella): las discusiones en torno al neobarroco y el objetivismo. Estas discusiones son relevantes porque afectan no sólo a los cuestionamientos más radicales acerca del lenguaje poético, incluso del lenguaje a secas, de la función o falta de función social del artista, etcétera, sino también a un momento crucial y traumático de la historia argentina. La discusión engloba también a uno de los movimientos culturales más importantes de Hispanoamérica (el neobarroco) que ya Lezama había definido como el segundo movimiento cultural netamente hispanoamericano.

En el invierno de 1986 aparecía el primer número del *Diario de Poesía*. Primera aparición de lo que luego serían 25 años de sorpresas. Con una tirada de 5000 ejemplares, y una nota editorial sumamente breve, el *Diario* se presenta con fuerza, desde el inicio, con la fuerza de una lectura y de una poética.

El primer nombre que leemos, al tope de la nota editorial del director, en la segunda línea de la bajada, en tapa, es el de Cummings, pero lo primero que se nos presenta de Cummings no es un poema, sino un chiste.

Advocación de un poeta que escribió poemas tradicionales y otros absolutamente vanguardistas, que recibió numerosos premios pero cuyo nombre se escribe siempre con minúsculas, que escribió exaltados poemas de amor y crueles sátiras sociales, un poeta que

afirma en uno de sus poemas más conocidos que quien preste demasiada atención a la sintaxis nunca sabrá lo que es besar de verdad, aparece por medio de un chiste cuya gracia entera está basada en un problema sintáctico de ambigüedad lingüística: “¿Usted le pegaría a una mujer con un niño?, No, le pegaría con un ladrillo”.

Un comienzo interesante para los 25 años que vendrían después, una marca del *Diario*, que algunos detractores llamarían eclecticismo, aunque el *Diario* también ha sido tachado de parcialidad, y que en este primer número y también en otros, no se define a sí mismo sino como de espíritu abierto.

Se trata muchas veces de la provocación, se trata de la novedad, se trata de poner en primer plano nombres que son desconocidos o apenas conocidos en el ámbito nacional, se trata de mezclar nombres extranjeros con nombres locales, se trata de poner a circular la poesía, se trata del *Diario*, de lo diario, se trata sobre todo de la poesía.

Pero, ¿qué quiere decir en este contexto poesía? Dice Daniel Samoilovich (1986: 2):

En cuanto a esta publicación de lo que se trata es de tentar los límites de circulación de la poesía, en lugar de aceptarlos como un dato ya establecido. Esta tentativa sería poco seria si, por buscar un margen más amplio de lectura, partiera de una simplificación de lo que la poesía es, eligiendo lo supuestamente más fácil para llegar a los más. En lugar de ello, nos hemos imaginado un lector sensible, inteligente e interesado, aunque no necesariamente un erudito, y nos propusimos crear para él un ámbito donde todas las voces que nos parecían de valor pudieran hacerse oír, independientemente de su claridad u oscuridad.

Y el *Diario* trae poemas de Víctor Redondo, director de *Ultimo reino*, revista considerada el núcleo del neo Romanticismo, pero trae también una traducción de las Memorias de Kiki de Montparnasse, una chica de vida ligera de los años 20 que fuera modelo y amante de Man Ray, y el *Diario* trae una traducción de un artículo sobre Greenberg, el poeta ícono de la *beat generation*.

Si quisiéramos hacer un relevamiento de los elementos puestos en valor, podríamos señalar, desde ya, la amplitud de criterios, pero sobre todo una apuesta por la actividad, el movimiento, la visibilidad como modos de **hacer con la poesía**, y la precisión sintáctica, semántica y no sólo verbal, el rescate de un determinado *quantum* de comunicabilidad o legibilidad, como modos de **hacer poesía**. En la mezcla, precisa, pesada y sopesada una y otra vez, del entre-géneros, del Diario y la Poesía, el entretenimiento y lo grave, la novedad y la tradición, la lectura ligera y la que decanta, el *Diario* va abriendo, desde el inicio, un lugar propio, interesante, propicio.

En la contratapa, Daniel García Helder y Martín Prieto, vestidos y peinados al estilo de los años ochenta, figuran en una reseña y comentario de su trabajo en “poesía-espectacular”, (1986: 36) fotografiados en plena performance, y allí dicen que la poesía y las lecturas de poesía no tienen por qué ser aburridas, la poesía puede, también, ser “espectacular”.

Ahí está echada la piedra de la discordia.

Lo que no quiere decir que la poesía pueda ser cualquier cosa, sino que es “otra cosa” que el tono engolado, el silencio absoluto, las caras serias, el hermetismo que ahuyenta a los lectores no iniciados.

Hay por detrás de todo ello, ya se va perfilando, una pequeña utopía: la de en alguna medida “democratizar” la poesía, expandir su alcance, compartir su placer. Contra las palabras y los goces sectarios de la tribu, hacer, por medio de un género popular, el Diario, un modo de hablar de poesía, de publicar poesía, de llevar una revista de poesía, que no se dirija “al mismo público” de siempre.

Y hay una gran utopía, que verá su formulación en el número 4 (otoño de 1987): volver a dar sentido a las palabras de una tribu (para dar sentido a las palabras de una nación). Porque cuando las palabras han sido bastardeadas hasta perder el más mínimo sentido, es decir hasta

VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria - IdIHCS/CONICET
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Nacional de La Plata

perder lo literal, y el lenguaje trampeado ha hecho que se perdiera toda confianza en el acto de lenguaje, se impone una reducción a mínimo: volver a dar sentido, un pequeño sentido, a las palabras de todos los días. Y ¿cómo se haría esto?

Dirá Helder tres diarios más adelante, es decir en el número 4 (1987: 24): “imaginar una poesía sin heroísmos del lenguaje, pero arriesgada en su tarea de lograr algún tipo de belleza mediante la precisión, lo breve, la fácil o difícil claridad”, rasgos que de manera explícita o implícita censura el neobarroco. Para lo cual expresa un juicio que es a la vez un deseo: “que la palabra justa, ese sueño de Flaubert y de tantos otros, sea una ilusión de prosistas con la que los poetas a menudo no quieren transar, no invalida el esfuerzo de nadie por conseguir el sustantivo más adecuado y el adjetivo menos accesorio para lo que intenta decir” (1987: 25). De este modo adscribe a la noción de una poesía que sea, como proclamaba Borges¹ que debía de ser la poesía, “directa comunicación de experiencias, no de sonidos”.

El principio y, a la vez, el fin de una poesía de esta naturaleza sería el deseo de emocionar, sin exaltar ni enternecer, es decir, “procurar para uno mismo y para el lector una percepción emotiva del mundo” (1987: 25), apoyándose en la sentencia de Pound (1970: 47) según la cual: “La gran literatura es sencillamente idioma cargado de significado hasta el máximo de sus posibilidades”.

Por su parte, Samoilovich (1990:18), quien conoce las trampas teóricas que se encuentran tras estas posiciones (y que también Pound conocía y trabajaba en sus poemas, que no son ni realistas ni mucho menos a pesar de lo que haya manifestado por fuera de ellos), cree necesario aclarar que él por objetivismo no se refiere:

a la presunción de traducir los objetos a palabras –tarea químicamente inverosímil- sino al intento de crear con las palabras artefactos que tengan la evidencia y la disponibilidad de los objetos con el fin de crear, como dice Felisberto Hernández “algo que esté allí y que mirado por ciertos ojos se transforme en poesía”.

Uno podría preguntarse quién es el “otro” de todas estas formulaciones. Sin dudas el neobarroco a la moda. Freidemberg reconoce que de lo que se trata es de rechazar al neobarroco no como poética específica, sino como la propuesta de un modelo, un “así debe ser la poesía”, “que un poco es lo que hizo con los neobarrocos un sector especialmente activo del periodismo cultural” (1990:19) pero otros son más combativo en sus enojos.

En Octubre de 1980 había visto la luz el primer número de la revista *Xul*. Y en ese primer número se podían ver, además de un poema en prosa traducido de Pavese, una muestra de poesía japonesa del siglo XX, poemas de Lobo Boquincho, y una contratapa dedicada a *Ultimo Reino*. Allí está también la primera nota del director, Santiago Perednik: “La poesía argentina: una cuestión de existencia”. Da allí Santiago P. un panorama de la poesía en los 80 (1980: 23):

Debido a la situación en que se encuentra inmersa, la palabra poesía está viciada de vacío —o vaciada, puesto que no se trata de una tara congénita. Incluso en el pensamiento de los poetas, la variedad connotativa que se le atribuye (y se le exige) —ligazón mística, o instrumento político, o camino de sabiduría, o secreto sentido de la historia, o justificativo para seguir viviendo— es un síntoma palmario de la confusión.

¹ Es curiosa e interesante la tesis de Dobry según la cual adscribe gran parte de la estética de los 90, en la que incluye a Helder y a Prieto, como la necesidad de apartarse de la figura del Borges poeta.

Dice. Y en el editorial los valores que se erigen son la especificidad de la poesía como género, un modo propio de decir que conlleva dificultades específicas que el lector debe dominar y aceptar siquiera como desafío², la defensa del discurso poético como espacio cerrado. La configuración de una poesía o literatura nacional, con alcance internacional, pero surgida en gran medida de la tradición: *Xul*, léase también “luz” en tiempos de oscuridad, es decir, para qué poetas...? etc hacía atrás... Es decir, *Xul* es el intento por reconfigurar una escena para la poesía en tiempos de censura. Es el año 80 y por supuesto todo el decir debe ir enmascarado en un medio-decir. Así también los poemas. ¿Así también el neobarroco todo?³

² Dice Perednik en el “Editorial” (1980: 1): “*Xul* no es un error de diagramación, es una revista que se centra sobre la Poesía, que trata de llevar adelante los problemas que ella presenta y dar una vía de expresión a la nueva actividad poética argentina.

Ante la opción de hacer una revista *literaria* o una revista *cultural*, ambas capaces de atraer a un mayor público, se ha elegido el riesgo de la especificidad. Esto presupone -vista la confusión de los géneros literarios que se manifiesta últimamente y la reivindicación de su indiscernibilidad en algunas importantes teorías— afirmar lo poético como algo cualitativamente distinto”.

³ La discusión entre “neobarrocos y objetivistas” fue central en los 80. Aunque atraviesa el segundo lustro de la década, sólo recibió su denominación formal en una mesa de debate que se desarrolló en septiembre del 89. Fue en el marco de ese debate, titulado “Barroco y neobarroco”, que se habló por primera vez de “objetivismo”. El mismo salió publicado en *Diario 14*, y es usualmente citado en discusiones posteriores, con algunas reformulaciones.

Hay en *Xul* un interés constante por la reflexión teórica acerca de la poesía, una indagación en torno a los problemas que rodean a la poesía en sí. En este primer número, al escribir acerca de la definición de la poesía, pero más preocupado en realidad por la falta de lectores, Santiago le atribuye parte importante de la responsabilidad a los medios masivos de comunicación. El poema, dice, “no es espectacular” (1980:25), y por lo tanto tiene un modo de ser que no le permite ser aprehendida con las herramientas del espectador. Es una dificultad, exige un trabajo, y por lo tanto queda como forma para minorías.

Podemos estar de acuerdo o no, tal vez eso no sea lo más importante, pero a más de treinta años de distancia, el derrotismo de Santiago puede ser leído como un diagnóstico de época. Porque no se puede negar que tiene que ver con la época en que se vive, y se sufre: es 1980 en la Argentina cuando Santiago Perednik dice:

Hoy la poesía no existe para los dueños de la riqueza o del poder ni para las "clases medias" ni para las "masas" populares. Las consecuencias de esta inexistencia no dejan de ser graves. Respecto del poeta, su actividad no es ni puede ser una profesión o un trabajo: no se remunera, no se solicita; en cuanto necesita de su tiempo para sobrevivir debe dejar de ser poeta. Por su parte el poema no sirve para lucrar ni para difundir ideas: no se comercia, no se consume, no es un valor. Y, triste verdad, lo que no es un valor no tiene existencia real en este mundo (1980: 26).

En ese momento el neobarroco discurría más o menos por diversos medios cerrados, entre ellos la Universidad de Buenos Aires, en la lectura de Nicolás Rosa, y la discusión no es menor, porque tras una aparente cuestión de estéticas se juega, una vez más, todo lo que le vale o no a la literatura como elemento gravitacional en un campo más extendido, se lo llame campo cultural, social, político o como se quiera.

Hay una muchas veces citada frase de Adorno (1999: 37) que dice:

El arte, que no es ya posible más que de manera reflexiva, tiene que renunciar por sí mismo a la jovialidad. A ello obliga, ante todas las cosas, lo que tuvo lugar recientemente. La sentencia: después de Auschwitz no se deja ya más escribir ninguna poesía, no tiene validez sin más, pero por cierto vale, puesto que después -porque fue posible y sigue siéndolo hasta lo imprevisible- no se puede representar ningún arte jovial. Objetivamente, éste degenera en cinismo.

Y si bien la pregunta parece situarse históricamente en una coyuntura determinada, no ha dejado de resonar a lo largo del siglo para reformularse una y otra vez en cada nuevo contexto en que lo acuciante de la violencia social, ya sea bajo la forma de guerra, arrasamiento de los derechos elementales del ser humano, hambre, u otras, confrontan crítica y agudamente al arte con una desvalorada función social. El poeta irlandés Seamus Heaney (1996: 34) elige resumir esta cuestión citando dos versos de Shakespeare:

How with this rage shall beauty hold a plea
Whose action is no stronger than a flower?
(¿Cómo podría ante tal ira la belleza sostener un alegato
cuya acción no es más fuerte que la de una flor?).

Entonces, en esa encrucijada, no puede escribirse sino desde una incomodidad. Esa misma incomodidad que en nuestro país marca una diferencia clara entre las poéticas de los 60 y las que algunos críticos perciben en los '80⁴. Después de los revolucionados 70, después del golpe militar del 76 y sus derroteros de represión, tortura, desapariciones y muerte, en medio de los incipientes reveses que sufría la recién recuperada democracia durante el gobierno de Raúl Alfonsín, los poetas a mediados de los años '80 vuelve a pensar el rol de la poesía, de la literatura, de la cultura, de la palabra y del silencio, y, sobre todo, vuelven a pensar la conflictiva relación entre poesía y política⁵.

Heaney mismo, en su ejercicio de escritura, realiza todo el tiempo una reafirmación de un poder (micropoder, acompañado de su propia impotencia como de una sombra ente los grandes poderes) que él reconoce como específico de la poesía. Es desde este modo de leer que propone una categoría particular para pensar la relación entre la poesía, la intención y el contexto vivencial del autor, y el contexto socio-político de lectura: lo **psico-político**, categoría en la que lo político se enlaza, como un elemento más, a la vida cotidiana de las personas, a sus vivencias culturales, al paisaje, a la historia, mítica o historizada, del lugar, hasta que paisaje, vida, política, lengua, relatos, flora, fauna, geografía, autores de la tradición nacional, no son más que una sola cosa tramada con el ritmo, el sonido y el sentido de los poemas propios y ajenos.

Se puede proponer que lo que permite, como una contraseña de entrada, internarse en una legibilidad, esto es agrupar, desagrupar y reagrupar textos y discursos, recorrer poemas, hechos artísticos, culturales y políticos, ensayos, intervenciones, esto es, ofrecer una lectura y una interpretación a aquello que ha tenido lugar recientemente, en el terreno de la política, de la poesía, y de las políticas culturales que van más allá del terreno específico de lo poético, es decir, esto que nos constituye como parte ineludible de nuestro pasado, para poder pensar desde ahí la consistencia de este terreno en el que hoy nos movemos, es la categoría de "violencia"⁶.

⁴ Tomo como referencia los criterios de la bibliografía especializada citada al final.

⁵ Para el crítico Jorge Monteleone (2005) la experiencia de la dictadura, en el sentido más amplio de la experiencia, como aquello padecido en cuerpo propio pero también como relato familiar y social, como mito cultural, ha producido una forma especial de la relación entre el individuo y lo social. Jorge Monteleone considera que la presencia absoluta de lo imaginario como sentido implícito de lo real es la marca distintiva de los 90. En la crítica de Monteleone los elementos que se ponen en juego en una lectura retórica que destaca por su sutileza son los juegos de lenguaje y su implicancia a nivel del sujeto y sus relaciones objetuales en la especificidad del género lírico. Para Monteleone, cuando la poesía de los 90 dice "yo", en ese mismo acto inunda la lengua de ambigüedad: afantasma la escritura, la multiplica, la despersonaliza, la puebla de experiencia o inanidad, la oraliza, la hace plural y populosa. Porque para los poetas de los 90 el imperativo parece ser "reconstruir el idioma social contaminado por el discurso punitivo de la dictadura militar".

⁶ Según Alain Badiou el siglo XX ha sido el siglo de la guerra, lo que quiere decir que ha estado *bajo el paradigma de la guerra* y que los conceptos fundamentales a través de los cuales el siglo se pensó o pensó su estrategia creativa estuvieron subordinados a la semántica de la guerra, deriva de ello todas las consecuencias ideológicas a nivel de una concepción concomitante del hombre: como las cosas comenzaron en la violencia y la destrucción, se hace preciso consumir una y otra a través de una destrucción superior y una violencia esencial. De acuerdo con esta lógica del siglo la mala violencia debe ser sucedida por la buena, legitimada por la primera, y de ellos surge la fundación bélica de la paz: se debe poner fin a la guerra mala por medio de la guerra buena. Surge de allí una tensión épica, que ideológicamente enmascara la idea de que no hay guerra buena, una tensión épica que reivindica no sólo una violencia objetiva sino una posición subjetiva que a veces llega hasta el culto. La violencia llega hasta la disyunción. Sustituye una conjunción faltante; es como una ligazón forzada hasta la antidualéctica. En este marco un aspecto muy importante para el artista es que uno de los síntomas de la descomposición es la ruina de la lengua. La capacidad de nombrar de las palabras está afectada, y la relación entre ellas y las cosas se ha relajado. "Se comprueba que un punto central de toda opresión en sus momentos finales es ese derrumbe de la lengua, el desprecio por cualquier nominación inventiva y rigurosa, el reino de la lengua fácil y corrompida, la del periodismo" (2005: 43).

Una violencia que, directamente enunciada o subrepticamente evitada recorre o trama o atraviesa los textos y la época en sus diferentes niveles. Violencia del lenguaje, de los signos, de la sintaxis, y violencia de la representación y de lo representado.

En ese contexto social, entre las encrucijadas a las que la poesía siempre somete al poeta y al crítico y al docente, pero sobre todo al poeta, la que más va a interesar a los poetas argentinos es la que tensa las opciones entre sonido y sentido, entre auto-referencialidad e interpretación contextualizada, entre poesía lírica y poesía social, y en la encrucijada van a elaborar una respuesta imaginativa.

En este sentido podría afirmarse que, si se considera a grandes rasgos, hay dos corrientes principales en que se dividiría la poesía de los 80: por un lado están aquellos poetas que consideran que es sólo mediante un lenguaje aparentemente sencillo, un lenguaje pulido y reducido a su mínima expresión, en versos y en poemas breves, abarcables completamente en una sola lectura (una elección estilística que no es sólo temática o rítmica sino que comprende todos los niveles de comunicación del poema) que puede restituirse el valor del poema, por otro los que creen que es sólo haciendo estallar el sentido hacia el sinsentido, por un juego que violenta al lenguaje y le hace decir lo no pensado o aún lo impensable, que la poesía encuentra su cauce y su razón de ser.

La divisoria de aguas está dada ahí: ¿cómo hablar después de lo que ha pasado, o con lo que ha pasado, o a pesar de lo que ha pasado? El neobarroco abisma el sinsentido, o la corporalidad del lenguaje y de los cuerpos⁷. El objetivismo va por el otro lado, tratando de cada palabra recobre su peso propio. Pero además ambos vienen de diversos caminos, y esto es lo que a veces se olvida. De un lado, William Carlos Williams, e. e. Cummings, el minimalismo norteamericano; del otro, la gran tradición mallarmeana, y la teoría francesa: no menos Lacan que Barthes, pero tampoco menos Lezama que Sarduy.

Hay en la disputa entre neobarrocos y objetivistas (disputa en la cual los objetivistas han sido mucho más activos a la hora de escribir ensayos o participar en polémicas y publicarlas) una lectura, por momentos también oblicua, del simbolismo. Así dirá Edgardo Dobry (2007: 277): “Contra el arresto aristocrático del poeta simbolista, siempre cuidadoso de poner distancia entre él y la multitud, el poeta objetivista quiere fundirse, usar el lenguaje de la calle o poner voz a una emoción colectiva o generacional”.

Reconoce en ello una clara influencia de los objetivistas norteamericanos, sobre todo la de William Carlos Williams, en cuya difusión en Argentina se destacó la labor de Alberto Girri. Y agrega, cuando analiza lo que para él es la continuación del objetivismo en la década siguiente: “Pero no hay en los poetas argentinos, como decía Eliot de *Ulysses*, una “profecía del caos”; hay, más bien, una forma de testimonio, un registro. No existe valor o sistema de valores con que contrastar la realidad; no hay sistema mítico frente a mera evolución narrativa”. También le parece ver a Dobry rastros del pesimismo de Montale⁸.

Y en el ámbito nacional el crítico menciona a L. Lamborghini, Giannuzzi, Bignozzi, en un segundo plano a Gelman, más lírico. El punto en común en esta línea de escrituras estaría dado por un tono deliberadamente menor: “les atraen más las parciales imágenes cotidianas que la metáfora totalizadora, la descripción de lo fútil y provisorio que el verso “memorable”” (2007: 281).

⁷ Fue en esos mismos años ‘80, que un poeta rioplatense, superando las dicotomías existentes, resumía en unos versos, inolvidables por su precisión pero también por su insistencia en el poema (dentro del cual funcionan como estribillo, para pasar a funcionar como un ritornelo en el campo de la poesía argentina) la historia reciente del país. “Hay cadáveres”, repite Néstor Perlongher cincuenta y cuatro veces en el cuerpo del poema “Cadáveres”, cuya primera estrofa dice: “Bajo las matas/ En los pajonales/ Sobre los puentes/ En los canales/ Hay cadáveres”. Para decir, más allá del uso retórico irónico de la rima, más allá de la tensión entre los modos del neobarroco y la idea del “compromiso político”, y para reafirmar la negación del final, en la que se afirma la desaparición de personas y de cuerpos “No hay cadáveres”, que, en la Argentina, por todas partes, hay cadáveres.

⁸ Un poeta muchas veces mencionado en *Diario de Poesía*. Otro tanto ocurre con Eliot y con Pound.

Otra de las diferencias que marca Dobry es la que opone la idea de internacionalismo a la de nacionalismo. Así, se reconoce en el neobarroco a un movimiento que abarcó buena parte de América Latina y que incluyó a muchos poetas radicados fuera de su ámbito nacional e incluso lingüístico: su animador esencial fue el cubano radicado en París Severo Sarduy (Camagüey, Cuba, 1937-París, 1992), quien erigió al argentino Arturo Carrera en “el heredero [...] de *Orígenes*”, la revista del grupo de intelectuales nucleados en torno a Lezama Lima. Pero también habría que citar a los uruguayos Roberto Echavarren (Montevideo, 1944), que por entonces vivía en Nueva York, y a Eduardo Milán (Montevideo, 1952), asentado en México; al cubano José Kozer (La Habana, 1940), también residente en Nueva York, y al argentino Néstor Perlongher (Avellaneda, Provincia. de Buenos Aires, 1949-San Pablo, Brasil, 1992), quien escribió en Brasil gran parte de su obra (2007: 285).⁹ En tanto, el objetivismo tiene un acento marcadamente nacional, cuando no nacionalista. Los poetas reunidos en torno del *Diario de Poesía* difícilmente reivindicán, en el núcleo de su genealogía, a algún autor que no sea argentino; por otra parte casi ninguno de ellos vive fuera del país, y se manifiestan abiertamente, como ya lo hemos señalado, en la línea de la construcción de un lenguaje propio, es más, de un idioma nacional o un registro argentino.

Y así se ponen en juego, en un juego intrincado sexualidades, cuerpos, voces, poéticas, palabras propias y ajenas, historias, políticas, deseos, utopías: poemas.

Bibliografía

- AAVV. “Barroco y neo-barroco”. En: (1990) *Diario de Poesía* Nro 14. Buenos Aires-Rosario.
- Adorno, Th., (1999), “¿Puede el arte ser jovial?”, en: *El Banquete*, Año 2, n° 2, Córdoba.
- Badiou, Alain. (2005) *El siglo*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Battilana, Carlos. (2004) "Poesía, política y subjetividad", en *Cuadernos del Sur* Nro 34. Bahía Blanca.
- Dobry, Edgardo. (2007) “Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo (y más allá)”. En: *Orfeo en el quiosco de diarios*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. Publicado antes en: Fondebrider, Jorge. (comp.) (2006) *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires. Libros del Rojas. Antes fue publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 588, pgs. 45-58, Madrid, junio de 1999; y fue actualizado en 2001 para su inclusión en la página web bazarmaricano.com.
- Dobry, Edgardo. (2007) *Orfeo en el quiosco de diarios*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Fondebrider, Jorge. (comp.) (2006) *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires. Libros del Rojas.
- Freidemberg, Daniel. (1984) “Para una situación de la poesía argentina”, en el *dossier* “10 años de poesía argentina”. *La Danza del Ratón*. Año IV, N° 6. Buenos Aires.
- Freidemberg, Daniel. (1995) Selección y prólogo a *Poesía en la fisura*. Buenos Aires: Ediciones del Dock.
- Freidemberg, Daniel. (2005) “Qué ampara ese prestigioso rótulo”. En: *Ñ. Revista de cultura* 117. Sábado 24 de diciembre.
- Freidemberg, Daniel. (2006) “Escuchar decir nada (una vieja respuesta nunca enviada y después notas, notas de las notas y algo más)”. En: Fondebrider, Jorge. (comp.) (2006) *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires. Libros del Rojas. Publicado antes en: *Plebelli. Poesía actual*. Buenos Aires. n° 5, agosto de 2005.
- Freidemberg, Daniel. (2007) “Reportaje a Daniel Freidemberg”. *La Guacha* 27. Buenos Aires.
- García Helder, Daniel y Prieto, Martín (1986). “Poesía espectacular”. *Diario de Poesía* (1: 36). Buenos Aires-Rosario.
- García Helder, Daniel. (1985). “El neobarroco en la Argentina”. *Diario de Poesía* (4: 14-25). Buenos Aires-Rosario.

⁹ Otros nombres esenciales del neobarroco en Argentina son Héctor Piccoli, Tamara Kamenszain y Emeterio Cerro.

- Freidemberg, Daniel. "Barroco y neo-barroco". *Diario de Poesía* (14: 17-19). Buenos Aires-Rosario.
- Heaney, Seamus, (1996), *De la emoción a las palabras*, Barcelona, Anagrama, Trad: Francesc Parcerisas.
- Monteleone, Jorge (2004). "Figuraciones del objeto: Alberto Girri, Joaquín Giannuzzi, Hugo Padeletti, Hugo Gola" en Noé Jitrik (Dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 9: Sylvia Saítta (Dir. del volumen). El oficio se afirma. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Monteleone, Jorge. (2005) "La poesía después de la dictadura". *Ñ. Revista de cultura* 117.
- Panesi, Jorge (2000). "La traducción en la Argentina", en *Críticas*. Buenos Aires, Norma.
- Perednik, Jorge Santiago (1980). "Editorial" *Xul* (1: 2-4). Buenos Aires.
- Perednik, Santiago (1980). "La poesía argentina: una cuestión de existencia". *Xul* (1: 23-26).
- Porrúa, Ana (2003). "Una polémica a *media voz*: objetivistas y neo-barrocos en el *Diario de Poesía*", en *Boletín/II* (del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria), Buenos Aires, pp. 59-69.
- Pound, Ezra. (1970) *El arte de la poesía*. México: Joaquín Mortiz.
- Samoilovich, Daniel. "Editorial". En: (1986) *Diario de Poesía* Nro 1. Buenos Aires-Rosario.
- Samoilovich, Daniel (1990). "Barroco y neo-barroco". *Diario de Poesía* (14: 17-19). Buenos Aires-Rosario.
- Steiner, George (1975). *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. México, Fondo de Cultura Económica [trad. Adolfo Castañón y Aurelio Major].