

Fluctuaciones de la poesía argentina contemporánea: Fernández Moreno, Perlongher, Dobry

Fluctuations in Contemporary Argentine Poetry: Fernández Moreno, Perlongher, Dobry

Longoni, Bruno Andrés

 Bruno Andrés Longoni *

blongoni@correo.uis.edu.co

Universidad Industrial de Santander, Colombia

Revista Filosofía UIS

Universidad Industrial de Santander, Colombia

ISSN: 1692-2484

ISSN-e: 2145-8529

Periodicidad: Semestral

vol. 21, núm. 2, 2022

revistafilosofia@uis.edu.co

Recepción: 17 Marzo 2022

Aprobación: 27 Abril 2022

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/408/4083398018/>

DOI: <https://doi.org/10.18273/revfil.v21n2-2022011>

Resumen: la poesía como el reino de la miniatura, del modelo a escala relegado, a comienzos de milenio, a dar cuenta de una experiencia cosificada e intransferible, viene a coronar el repliegue que identificamos a partir de tres instantáneas de la poesía argentina contemporánea: el coloquialismo de *Argentino hasta la muerte* (1963) de César Fernández Moreno, la poesía “neobarroca” de Néstor Perlongher y el objetivismo de *Cosas* (2008) de Edgardo Dobry. Del plano general revestido de inquietud sociológica por la identidad nacional (Fernández Moreno), a un plano americano donde el cuerpo goza al ritmo de la aventura del significante liberado (Perlongher), y de allí al plano detalle enfocado directamente en objetos que guardan reminiscencias vivenciales intransferibles (Dobry), la poesía argentina acusa, veinte años de distancia entre cada período, un movimiento de repliegue y extravío.

Palabras clave: poesía argentina, siglo xx, coloquialismo, neobarroco, objetivismo.

Abstract: Poetry as a kingdom of miniature, of a scale model relegated, at the turn of the millennium, to account for a reified and untransferable experience, indicates a retreat that we can identify in three specific moments of contemporary Argentine poetry: the colloquialism of César Fernández Moreno's *Argentino hasta la muerte* (1963), Néstor Perlongher's neo baroque poetry and objectivism in Edgardo Dobry's *Cosas* (2008). From the extreme long shot and the sociological concern for national identity (Fernández Moreno), to the american shot where the body enjoys by the rhythm of the adventure of freed signifiers (Perlongher), and from there to the tight shot directly focused on objects that keep non-transferable experiential reminiscences (Dobry), Argentine poetry accuses, twenty years apart between each period, a movement of withdrawal and loss.

Keywords: argentine poetry, 20th century, colloquialism, neo-baroque, objectivism.

NOTAS DE AUTOR

- * **Información sobre el autor:** argentino. Magíster en Estudios Avanzados de Literatura Española e Hispanoamericana, Universidad de Barcelona, España. Profesor cátedra titular, Grupo de Investigación Glotta, Universidad Industrial de Santander, Colombia.

1. INTRODUCCIÓN

Pretender sistematizar una poética nacional mediante cortes tajantes para establecer épocas rígidas y movimientos monolíticos es una empresa que cuenta con obvias limitaciones. La presente investigación no se aventura en tal propósito, sino que plantea ilustrar contrastivamente tres instantes de la poesía argentina contemporánea que, separados entre sí por lapsos tentativos de veinte años, expresan distintas cosmovisiones, distintas representaciones de la cultura nacional y distintas formas de trabajar poéticamente con la lengua.

Argentino hasta la muerte (1963) de César Fernández Moreno, dos poemas de Néstor Perlongher (“El polvo”, en *Austria-Hungría* de 1980, y “El cadáver de la Nación”, en *Hule* de 1989), y, por último, *Cosas* (2008) de Edgardo Dobry, poeta rosarino radicado hace años en Barcelona,^[1] han sido leídos en concordancia con las respectivas estéticas de turno según las épocas: el coloquialismo de los años ’70 (Fernández Moreno), el neobarroco de los años ’80 (Perlongher) y el objetivismo del nuevo milenio en adelante (Dobry).

Habría que comenzar por aclarar que la postulación de un movimiento no implica la inexistencia de otras poéticas coexistentes y concomitantes, ni de poetas que resisten todo intento de clasificación. Tomando esto en cuenta, la presente investigación procura identificar en la lírica argentina un desplazamiento en distintos órdenes a partir de tres momentos representativos.

Veremos el eje espacial desplazado de Buenos Aires, el tango y su lunfardo (Fernández Moreno), a la Cuba del neobarroco aliterado (Perlongher), y, de allí, a una literatura desterritorializada de elementos mínimos (Dobry); repliegue advertido también en las dimensiones que asumen los poemas a ser analizados, como detallaremos más adelante.

Del plano general revestido de inquietud sociológica por la identidad nacional (Fernández Moreno), a un plano americano donde el cuerpo goza al ritmo de la aventura del significante liberado (Perlongher), y de allí al plano detalle enfocado directamente en objetos que guardan reminiscencias vivenciales intransferibles (Dobry), la poesía argentina acusa, a veinte años de distancia entre cada período, un movimiento de repliegue y extravío que responde a las representaciones sociales en torno de la lírica y su rol en la sociedades contemporáneas.

Los sesenta fueron, tanto para la Argentina como para buena parte de los países occidentales, años de efervescencia ideológica y de sueños depositados sobre utopías colectivas en cierta medida reñidas con el desenvolvimiento de la cultura de masas, la televisión, la publicidad y la expansión económica que sobrevino a la segunda guerra mundial. En el caso argentino, la proscripción del peronismo promovida por sucesivos golpes militares y gobiernos democráticos tutelados engendró una lucha armada clandestina que, como olla a presión, no habría de explotar sino hasta la última dictadura militar (1976-1983). Esta contradicción entre los ideales de la juventud y las condiciones materiales de existencia redundó en expresiones literarias que adoptaron en el discurso poético un distanciamiento irónico tanto hacia la alta cultura como hacia la sociedad de mercado y sus símbolos masificados, evocados con sorna en la nueva literatura^[2]. Por aquellos años, dentro de la academia anglosajona Richard Hoggart, Raymond Williams y Stuart Hall daban forma a los Estudios Culturales, con lo cual la mirada iconoclasta sobre la alta cultura comenzaba a tomar vuelo^[3].

Los ochenta simbolizaron para la Argentina, por el contrario, la traumática cicatrización del proceso militar y sus secuelas, si bien la primavera alfonsinista habría de diluirse tempranamente. El año en que retorna la democracia (1983) coincide con la irrupción de estéticas neo barrocas en el Río de la Plata^[4]. Al calor del Foucault de *Historia de la sexualidad* (1976), la literatura vernácula venía vinculando sexualidad y política^[5], y es precisamente en ese cruce de lo que Prieto (2007) da en llamar «barroco sensualista» que se articula la poesía de Néstor Perlongher^[6]. El fin del terror y la censura fue experimentado como una liberación de los cuerpos de la cual la literatura dejó claro testimonio, como veremos.

El cambio de milenio, por último, coincidió con una gran crisis en el país, con el subsiguiente desencanto generalizado hacia la política y sus instituciones en muchos argentinos que se decantaron por una salida

precipitada hacia Europa. La imposibilidad de articular un discurso colectivo coherente redundó en una atomización de escrituras que, si bien críticas de la realidad social, hicieron de la miniatura su objeto estético, abordado con enfoque documentalista, en un movimiento de repliegue^[7].

2. CÉSAR FERNÁNDEZ MORENO Y LA POESÍA COLOQUIAL

I

En la poesía latinoamericana de la primera mitad del siglo XX hay una deriva que traza un movimiento vertical, un descenso del Olimpo a tierra firme: al evasivo aristocratismo finisecular del modernismo, siempre tan pródigo en ambientes palaciegos musicalmente saturados de esdrújulas delicadezas y refinadas piedrerías (céfiros, nenúfares, alabastros, carbunclos y rubíes), sobrevienen en los años '20 las vanguardias estéticas que, si bien en algunas de sus vertientes dan cuenta de la modernidad tecnificada y la alienación urbana, representan también, por vez primera, el punto donde cada poeta latinoamericano fatiga la construcción de un universo individual cerrado, confluyendo solamente en el afán iconoclasta de volver autónoma la palabra poética.^[8] Vistos en conjunto, los poetas modernistas comparten un estilo, sino idéntico, al menos afin. No cabría referir lo mismo de los poetas de la vanguardia latinoamericana.

Pero ante el callejón sin salida del significado disuelto en las tibias reminiscencias de un significante puro (léase, al respecto, al Huidobro del último canto de *Altazor*, al Vallejo de *Trilce* y, sobre todo, al Girondo de *En la masmédula*), el coloquialismo de los '50 continúa con el descenso desde el Olimpo modernista hacia la alucinada ciudad del vanguardismo para arribar, por fin, al bajo fondo; un bajo fondo que los letristas de tango venían pisando a sus anchas desde que una percanta amurara al vate de Contursi en una noche triste de 1917.

II

El mismo año en que derrocan al general Perón en la República Argentina, Leónidas Lamborghini abre en la poesía vernácula una puerta lateral, acaso la misma que luego atravesara unos años más tarde, bien que en la narrativa a partir de "El fiord", su hermano Osvaldo^[9]. Se trata menos de la idealización del pueblo que de la creación de una literatura plebeya escrita con los pies en la tierra (metáfora frecuente en Lamborghini). Se permitirá incluso desplegar su propia técnica de montaje para reescribir en clave peronista (irónica, humorística, desapegada) la alta cultura, desde la "carroña" baudelaireana a *La divina comedia*, pasando por los tangos de Discépolo (en la desesperación del desempleado que busca el *mango que lo haga morfar*) u otras manifestaciones de la cultura popular.

En esa tradición plebeya e irreverente (Blanco, 2010) es que se inserta César Fernández Moreno, rompiendo la solemnidad del discurso poético con el tono desparpajado y cachador de *Argentino hasta la muerte* (1963)^[10], otro poemario que, según Rodríguez Monegal, «incorpora naturalmente lo anecdótico a lo lírico» reconociendo una identidad «indicada en el título del volumen y gracias a una fórmula (citada a la vez con aire paródico y emocional) de Guido y Spano» (1988, p. 148). Su apelación al registro coloquial, al voseo («vos che tierra que por ahora te dejás estar abajo mío», Fernández Moreno, 1982, p. 32) que tanto impactara en los lectores de *Rayuela* —como si *El juguete rabioso* y *Los siete locos* no hicieran anticipado uso de él— y a las expresiones populares («fijensé», «de cajón», «muchachos me estoy trabajando una mina fenómeno», p. 30) se trasluce en el lunfardo, el argot marginal porteño empleado comúnmente en las letras de tango desde Celedonio Flores y Pascual Contursi, allá hacia los años '20 («pibe», «ñato», «biaba», «cafúa», «batime che Keiserling / Orteguita pasame el dato», p. 29), entrelazado con extranjerismos oídos frecuentemente en las calles de una ciudad cosmopolita como Buenos Aires (*ñusta*, quechua; *ma*, italiano; *je suis argentin*, francés; *perhaps*, *boy* y *what do you think*; inglés), a partir de una entonación típicamente

rioplatense donde todo se articulara con sorna, con esa distancia cachadora que Discépolo reclamaba como propia y que Scalabrini Ortiz señalara como sello distintivo del porteño en *El hombre que está solo y espera*.

La omisión de los signos de puntuación contribuye a su vez a la fluidez de una lectura “en continuado”, sin pausas ni respiraciones, como si en vez de leer el poema se nos incitara a recitarlo/escucharlo en la vía pública, cerrándose aquel programa abierto desde el Gironde de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*.

III

El aire paródico y emocional referido por Monegal rige para las numerosas referencias intertextuales que atraviesan la composición. Frente al espectro de su padre, el poeta Baldomero, y de su famoso poema, se refiere que «cada paso que doy se me caen encima setenta balcones / ustedes dirán acabala con el viejo / pero cómo dejar de ser overo de tal tigre» (Fernández Moreno, 1982, p. 27). O la alusión burlona al poema mayor de la literatura argentina, el *Martín Fierro*: «esta bronca me sale de ser argentino / soy gaucho y entiéndanlo» (p. 31) que construye y destruye, simultáneamente, una imagen ya estereotipada de la identidad nacional. Este doble movimiento simultáneo de homenaje y de parodia, de aproximación y distanciamiento, caracteriza la poesía disoluta de Fernández Moreno, quien no vacila en burlarse de la poesía elevada: «te avivaste gallo ciego pero no tenés no lenguaje / te la vas a armar Mallarmé / que vachaché Jacques Vaché» (p. 29). *Gallo ciego* remite a su primer poemario y a un célebre tango instrumental de don Agustín Bardi, pero la inclusión de dos poetas canónicos de la poesía occidental (Mallarmé, especialmente; Vaché fue apenas un epígono del surrealismo bretoniano) ridiculiza su frustrado programa estético (la negación del lenguaje) con una ingeniosa paronomasia (*Mallarmé* suena a “mal armé”) y con un juego de palabras surgido del primer tango compuesto por Enrique Santos Discépolo (“Quevachaché”). El efecto cómico surge entonces de la coexistencia de dos universos, en apariencia al menos, irreconciliables: uno popular (Gardel, Firpo, Fangio, Perón y Billy Petrolle) y uno culto (Keiserling, Ortega y Gasset, Carlos I, Mallarmé, Galileo). Mejor aún si ambos coexisten en el mismo verso fusionados en discepoliano cambalache, pues es precisamente la brusca yuxtaposición la que garantiza el efecto grotesco: «como Sísifo con su roca cada argentino con su portafolio» (p. 30), «allí aprendí el eppur de Galileo y la pizza de Tuñín» (p. 28), «y de pronto salta Macedonio Fernández zapateando un malambo con Pascualito Pérez» (p. 31). Faltan algunas décadas todavía para que la cultura occidental alcance la cacareada nivelación de las jerarquías postulada por la posmodernidad y ya la lírica de César Fernández Moreno ha sabido capturar *avant la lettre* la experiencia de transitar una ciudad moderna como Buenos Aires y una Avenida tan ecléctica como Corrientes, cuyos escaparates ofrecen el cambalache de la alta y la baja culturas entremezcladas: librerías de viejo, cines antiguos, teatros de antaño, bares tradicionales, sitios históricos; pero también kioscos de revistas, pizzerías, prostíbulos, la “nueva ola”, tráfico, fútbol y boxeo.

IV

En la lírica argentina, el voseo se rastrea hasta la poesía de Nicolás Olivari, quien parodia a la costurerita de Carriego, o en las irreverentes disquisiciones de Macedonio, quien invita a codear a Kant fuera de la metafísica, o en el Borges criollista de “Hombre de la esquina rosada”, por no mencionar, otra vez, al tango. Si bien hay, pues, toda una tradición establecida en torno al habla popular que, de seguirse la genealogía, nos llevaría hasta la gauchesca, en Fernández Moreno

la socarronería, los juegos de palabras, el cocoliche, los chistes, la irreverencia hacia la historia, los cambios bruscos de registros y tono, son presentados (...) como expresiones de la *argentinidad*: una cultura de la *agachada*, del doble sentido, de la mezcla. (Swiderski, 2012, pp. 166-167)

Esa indefinición de la identidad se proyecta en la estructura morfológica de la lengua, pues no saber quién se es implica no saber qué conjugación o pronombre escoger dentro del vasto repertorio lingüístico: «vos *usté tú ta te ti corazón corazón qué vas a hacerle hacelle bla bla bla* / si no sabes ni siquiera sabés quién sos eres» (Fernández Moreno, 1982, p. 30).

La superposición diatópica, diafásica y diastrática en el registro se condice con otra (curiosa) superposición: la histórica, puesto que *Argentino hasta la muerte* inscribe lo anecdótico familiar dentro de la macrohistoria continental, igualando con ello las distintas épocas desde los primeros versos del poema: «A Buenos Aires la fundaron dos veces / a mi me fundaron dieciséis» (p. 27). Si en “Fundación mítica de Buenos Aires” Borges incurría en la astucia de hacer coincidir el mítico origen de la ciudad y del tango con su lugar de nacimiento, el linaje de Fernández Moreno lo ubicaría por encima de la ciudad que habita.

A ello se debieran agregar las innumerables menciones de Europa como principal referente cultural para la identidad nacional, como si el poeta se propusiera crear una región difusa donde todas las épocas y todos los espacios confluyeran en carnavalesca amalgama: «así soy de todas esas maneras / guerrero campesino comerciante poeta perhaps / español francés indio casi seguro / rico pobre de todas las clases y de ninguna / y bueno soy argentino» (p. 28). Este último verso funciona a la manera de una coda que viene a dispensar al yo lírico de toda retórica nacionalista que pretenda fijar de una vez y para siempre una identidad estable; la valoración de la patria debe ser tan fluctuante y contradictoria como la de nuestra personalidad: «en esta dulce amarga picante insípida tierra argentina» (p. 27)

Y si la matriz del tango resulta ser el único elemento aglutinante (*Gotán* lleva por título, ni más ni menos, un poemario central de aquellos años, y a ello se añadirán las reescrituras de Discépolo y otros tangueros perpetradas por Leónidas Lamborghini), ello se trasluce en la elección de un ritmo afín a esa expresión ciudadana cuyo lunfardo permite mantener prudente distancia. Similar apuesta hallamos en Piglia, cuyo ideal de escritor escapa siempre a las definiciones tajantes: las carencias de un Arlt o un Gombrowicz son símbolo de una literatura sin voz ni pasado; el escritor es nadie y su identidad, una incógnita.

3. NÉSTOR PERLONGHER Y LA POESÍA NEO BARROSA

I

Como en el discurso delirante analizado por Lacan, el lenguaje barroco se cimenta sobre la elipsis (Sarduy, 2013, p. 187), privilegiando lo accesorio en detrimento de aquello que afea o incomoda, sobre todo si se halla vinculado a ciertas pulsiones esenciales. Hábil-mente silenciado, el nudo patógeno reprimido *brilla por su ausencia* mientras un derroche de lenguaje dispuesto a su alrededor se encarga de señalarlo tácitamente; la muerte y lo es-catológico, por ejemplo, se suprimen dejando en su sitio una estela ornamental que acaba por exaltarlos más aún. No en vano son precisamente esas escenas, la desfloración de Galatea y la muerte de Acis a manos del cíclope, las más deliberadamente enmarañadas por Góngora, hombre contrarreformista al fin y al cabo, en su *Fábula de Polifemo y Galatea*: «Cuando el clavel el joven atrevido / las dos hojas le chupa carmesíes / cuanto produce Pafo, engendra Gnido, / negras violas, blancos alhelíes, / llueven sobre el que Amor quiere que sea / tálamo de Acis y de Galatea». (Góngora, 1973, pp. 130-131)

«Violas» y «clavel», cuyos significantes acarrearán turbias connotaciones (violar y clavar), se entrelazan al rizoma de los «alhelíes», «chupar» y, sobre todo, «las dos hojas», metáfora al cuadrado de unos labios cuya polisemia sexual resulta palmaria: si la *des-floración* se escamotea, la *re-floración* semántica la recompone a gritos, como en aquel célebre pasaje donde Lezama Lima nos muestra, no el azaroso encuentro de dos cuerpos, sino el de un «aguijón del leptosomático macrogenitosoma» (Lezama Lima, 1968, p. 270-271) que, con virulencia insecticida, busca partir la «araña abultada, apretujada como un embutido» (pp. 270-271).

II

La polisemia es un descentramiento, la negación de una presunta unidad de sentido. Pocas expresiones consiguen jugar en el límite de las dos grandes pulsiones (amor y muerte) como “El polvo”, título de un poema de Néstor Perlongher que remite simultáneamente al coito y a la muerte. Esa ambivalencia en el término se proyecta también en la inversión de roles, activo-pasivo, que manifiesta la pareja homo o transexual dentro de la poesía: «albur derrame el de ella, el de él, el de ellaél, el de élella» (Perlongher, 1993, p. 8). En su lectura de *El lugar sin límites*, la novela de José Donoso, sostiene Sarduy que el travestismo es una metáfora de la escritura pues «esos planos de intersexualidad son análogos a los planos de intertextualidad que constituyen el objeto literario» (Sarduy, 2013, p. 68). Si el barroco es dialogístico, polifónico y oximorónico (la locura cuerda del Quijote, los claroscuros de Caravaggio, el sueño vigilia de Segismundo), se comprende que una persona que condense en su cuerpo los dos opuestos sirva como metáfora de su escritura. La paradoja será central para representar la relación desde el inicio del poema, cuando el segundo verso refuta al primero y se introduce una voz otra: «En esta encantadora soledad / -oh claro, estabas sola!- » (Perlongher, 1993, p. 7), y en el tercero, cuando el primer adjetivo contradiga al segundo: «en esta enhiesta, insoportable inercia» (p. 7). Con la violencia del tajo que Perlongher señala como distintiva en la prosa neobarroca de Osvaldo Lamborghini («él, su manera de tajar los sábados, la mucilaginoso telilla de los sábados», p. 7), se introduce otra palabra sexuada («telilla») que se une a otras polisémicas: «espeso como masacre de tulipanes, lácteo / como la leche de él sobre la boca de ella» o «su concha multicolor hecha pedazos» (p. 7), pues «tulipanes» bien puede remitir a una famosa marca de preservativos, «leche» al semen y «concha», al menos en Argentina, al órgano femenino.

Puesto que el sentido permanece oscuro, son las aliteraciones las que consiguen re-componerlo: «ceniciento el terror (...) a través de los *charcos* los / *chancros* repetidos, esos rastreos de pavor por las mesetas del hechizo / rápidamente roto» (8, nuestro resaltado). En este caso, el pavor responde a la amenaza de una afección venérea o sífilítica («chancros») o de la violencia interna a la pareja («esos destrozos recurrentes de un espejo en la cabeza de otro espejo» p. 8), reproducido en un plano fónico por la reiteración de las vibrantes y el juego de espejos típicamente barroco que busca desdoblar a los protagonistas al confundir ficción y realidad.

Como mencionábamos previamente, la elipsis responde a la represión de un nudo patógeno (en este caso, la coprofagia): «Ella depositaba junto al pubis cofres de oro amarillo, joyas de los piratas / fruto de sus deposiciones y repuestos» (p. 8) La primera metáfora es urinaria, la segunda es fecal y la penetración es descrita con una aliteración de bilabiales sordas: «*esp*amentosa, cuya *p*restancia enrula las *p*raderas de la *p*iel, el / infinito *p*oro» (p. 8, nuestro resaltado). Desplegado el artificio barroco como se pliegan los cuerpos en la búsqueda de placer, el repliegue conlleva el reconocimiento de aquello que se ha venido tapando con la proliferación barroca: «desleída la aurora en la polvera, nada / ni nadie pasa» (p. 8), donde «polvera» es resemantizado: del polvo (sexual) venimos, al polvo (mortuorio) vamos.

III

El uso responsable del lenguaje se corresponde entonces en un plano simbólico con una sexualidad entendida en términos estrictamente heterosexuales, monógamos y reproductivos. La elipsis no responde, en ese sentido, a un mero juego de lenguaje, sino que su misma naturaleza está diseñada para subvertir ese orden económico sobre el cuerpo y la palabra; columnas que nada sostienen y rodeos perifrásticos que solo aportan confusión: el barroco es un derroche de lenguaje cuyas metáforas devienen síntomas de un placer enfermizo, pues «toda proliferación expresa un cuerpo dañado» (Lezama Lima, 1969, p. 76).

Polifonía, polisemia, polisexualidad: “El polvo” juega en esa frontera peligrosa donde el yo lírico se disuelve: «la disparidad de estas escrituras divergentes resiste a la ilusión de una unidad de estilo. Más que

por su fidelidad a un modelo, estas escrituras trabajarían como operadores de una multiplicidad de flujos “rizomáticos”» (Perlongher, 1991, p. 228).

Ambiguo es también el título de “El cadáver de la nación”, donde la proliferación barroca debe cubrir el horror vacui que la muerte suscita. El despliegue cosmético está al ser-vicio del ocultamiento de los signos del cáncer de Evita como la Revolución Libertadora lo estuvo de la persecución de todo aquel que se atreviera a mencionarla, si bien en el barroco «el referente aludido queda al final como sepultado bajo esa catarata de fulguraciones, y si su sentido se pierde ya no importa, actúa en la proliferación una potencia activa de olvido» (p. 230). El yo lírico se hace eco, entonces, de la represión estatal en los años de peronismo proscrito mientras Perlongher juega intertextualmente con el célebre cuento de Walsh: «(...) Su / agitar / tembladeras y enroques, no da para / siquiera sostener en el aire la sombra / de esa mujer» (p. 35).

Grotesca y monstruosa, Evita cumple con un rito del vudú haitiano para volver como zombi: «El poder, sus botones de harmalina, no / da para trepar (ya desgarrando) los pliegues o / sayales de la santa, en lapa escayolada, momi- / ficada o muesca» (p. 33). Hay aquí evidentes ecos de aquel Cristo ingresando en La Habana con que Sarduy parodiaba a Fidel Castro y su revolución en su primera novela, *De donde son los cantantes*.

Los encabalgamientos también promueven el doble sentido («momi-ficada» puede ser leído a la luz del portugués *-ficar*: quedarse-, lengua que Perlongher dominaba por haber vivido y muerto en Brasil). Ya zombificada en la tercera parte del poema, Evita repite la fórmula: «Aranda hágame los rulos» (p. 37). Los rulos, como los ecos, los espejos o los pliegues deleuzianos (Deleuze, 1989), son la proyección al infinito, la respuesta barroca a la descomposición de los cuerpos.

4. EDGARDO DOBRY Y LA POESÍA OBJETIVISTA

I

Si hay imágenes, ¿por qué hay memoria?

Daniel García Helder

En sus reflexiones sobre el recuerdo voluntario o la *mémoire volontaire* en Proust, apunta Benjamin (2012) que «las informaciones que transmite sobre lo transcurrido no contiene nada de esto último»; (p. 189); el pasado se halla, en palabras del propio Proust, «fuera del dominio de la inteligencia y de su alcance en un objeto material... que no sospechamos. Y es una cuestión de azar si lo encontramos antes de morir, o no lo encontramos nunca» (2012, p. 124). Este impedimento de la evocación se vuelve particularmente drástico en nuestros tiempos de medios masivos y sobresaturación informativa, pues si las imágenes nos son provistas históricamente sin interrupción, no queda resquicio alguno para que entre en juego la otra memoria, la involuntaria, aquella que define nuestra posibilidad de narrar una experiencia y, por lo tanto, de forjar una subjetividad. A esa reminiscencia involuntaria, desatada por asuntos tan triviales como el aroma de una *Madeleine*, se entrega Proust a lo largo de ocho profusos volúmenes; reminiscencia del objeto que, vista desde nuestros días, parece utópica, dada la ya referida crisis de la experiencia y de la narración: «Otros, ellos, antes, podían. (...) Y yo ahora, me llevo a la boca, por segunda vez, la galletita en el té y no saco nada, pero nada, lo que se dice nada» (Saer, 2012, p. 125), aunque haya quienes discrepen en el veredicto: «Hay que mojar la vista en este río / la memoria, / que el limo sedimento en el verso / -entre los versos- no pensado» (Dobry, 2008, p. 61).

II

Como respuesta a las estéticas formalistas de cuño barroco que proliferaron en toda América Latina durante los años setenta y ochenta, surge en la literatura argentina hacia los años noventa una vertiente no tanto *objetivista* (si es que semejante atributo existe o, más aún, si es que puede atribuirse a una poética) sino, al decir de Rubio, de «una actitud donde la subjetividad está presente por ausencia, yacente para ser leída en las entrelíneas del texto» (en Prieto, 2007, p. 40)^[11]. Menos preocupados en derrochar lenguaje que en suministrarlo con precisión, estos poetas recuperan «el deseo, no por más humilde menos pretencioso, de emocionar, emocionar sin exaltar ni enternecer, es decir procurar para uno mismo y para el lector una percepción emotiva del mundo» (García Helder, 1987, p. 25). En referencia a *Tomas para un documental* (el nombre del poemario da cuenta en sí mismo del cambio de paradigma: fragmentación, afán de observación, registro modesto y sobrio), sostiene Dobry (1999, p. 45) que, si bien las tomas corresponden al poeta-fotógrafo (Helder) que se limita a enfocar la cámara, el montaje corre por cuenta del lector. Brevedad, laconismo, concisión, preponderancia del objeto, pulsión emocional y reminiscencia involuntaria: rasgos centrales, todos ellos, en la microscopía instantánea de *Cosas* (2008), del rosarino Edgardo Dobry.^[12]

III

Como un haikú extendido en su métrica cuyo tercer verso rematará con una greguería de Gómez de la Serna («En la cocina sombría me brindo / la expresión de una naranja: / sol explicado al paladar», Dobry, 2008, p. 21), el poema 13 ilustra esa suerte de epifanía joyceana que convierte un instante trivial en experiencia poética. El poema 23, por su parte, se construye sobre el paralelismo sintáctico y una gradación en *abyme* que, si en Góngora iba de lo concreto a lo abstracto («*En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada*»), aquí se conduce por sinécdoques: «La uña de mi dedo, / El dedo de mi mano, / La mano de mi cuerpo, / El cuerpo de mi yo. / Mi yo de mi yo de mi yo» (p. 31). Apunta Premat (2012) que se perciben ecos de *Trilce* («y en ti sólo, en ti sólo, en ti sólo»); también, vale agregar, del «Yolleo» girondeano: «con mi yo sólo solo que yolla y yolla y yolla» (Girondo, 1990, p. 34). Al margen de posibles influencias, lo importante radica en juzgar el punto del cuarto verso que interrumpe la concatenación (¿«El yo de mi Universo»?) anticipando la resolución solipsista del quinto verso: como el lenguaje para el Wittgenstein del *Tractatus*, el yo es el límite: fuera de él, no hay nada.

No faltan barroquismos en el poemario, como la aliteración del poema 38 («todo lo que pende depende de ese peso», Dobry, 2008, p. 46) o del poema 43 («*Lo rosado de la aurora, / herrumbre ya del alba blanca: / pudor a solas, día, / tu nacimiento cansado*» (p. 51, nuestro resaltado), que alterna vibrantes y laterales que imprimen fluidez a los primeros dos versos en contraste con las nasales que ralentizan el último: el amanecer se presenta como un nacimiento ya oxidado por el rojo. Otro barroquismo consiste en el uso sostenido del hipérbaton a lo largo del poemario. Leemos en el poema 41: «Calcinó que te el café la lengua / es ahora el sol / del humor negro entre la panza. / Te conviene no / Ningún bajo concepto» (p. 49), donde el desbarajuste sintáctico («El café que te calcinó la lengua ahora es el sol del humor negro entre la panza. No te conviene bajo ningún concepto», sería un orden válido) parece representar gráficamente el café hirviendo derramado sobre la panza; o el poema 44, donde el hipérbaton plasma el trastorno del bolsillo de un gabán que, en prolongado desuso, guarda un valioso papel: «Desde el invierno no / El gabán último se puso. / Carámbano – un sacapuntas-, / un boleto de París de bus gastado, / encontró con unas líneas que ya había / el papel buscado en mil bolsillos» (p. 52)

Los poemas 45 («Cómo pudieron ser felices en un mundo / hecho de discos, llaves, aspirinas, / pensarán, compadecidos, a su tiempo», p. 53) y 46 («Cómo hubiéramos sido / tan felices en ese mundo hecho de llaves, / discos, aspirinas», p. 54) funcionan en conjunto y, más allá de que reelaboran una copla manriqueña

(“cómo a nuestro parecer / todo tiempo pasado / fue mejor”) despojándola de toda solemnidad, ambos poemas trabajan con un humor que obliga a repensar nuestra relación con el mundo objetual que nos rodea.

La narración, por su parte, resulta estructural. Cada poema que hemos analizado hasta aquí cuenta, a su manera, una historia en miniatura. En algunos poemas, como en el 52, el pasado remite a otro anterior que, al pasar al tiempo de la enunciación, se torna presente:

Miraban la entrega de los Oscar / padre se acordó: una vez / había estado en Los Ángeles, lo llevaron / A los estudios de la Universal. / “Qué viste”, le preguntan, a un rato / Piensa: “Había una casa, / Ardía pero no / Se quemaba. Llegaras cuando vos / Llegaras la casa estaba ahí, / Incendiándose. (p. 60)

El pluscuamperfecto, reminiscencia involuntaria que nace a partir de una banal entrega de premios, cede ante un presente que se vuelve tan nítido como una casa que arde eternamente ante nuestros ojos. Si el primer plano corresponde al recuerdo voluntario viciado por el automatismo («Miraban...»), el segundo responde a esa *mémoire involontaire* de Proust que, como el fuego, es una fuerza inconsciente que abrasa sin quemar. Algo de eso informa el poema que no en vano le sigue: «De la naturaleza / El fuego es la memoria» (p. 61).

IV

Si bien Rosario es el epicentro del objetivismo poético^[13], la poesía de Dobry no se muestra arraigada a un espacio nítido. Tanto las *Tomas* de Helder como las *Cosas* de Dobry son instantes fugaces de experiencia narrativa plenas de significado. «Les atraen más las parciales imágenes cotidianas que la metáfora totalizadora, la descripción de lo fútil y provisorio que el verso “memorable”» (Dobry, 1999, p. 49), sentencia Dobry sobre sus colegas objetivistas, aunque el juicio bien le aplica.

5. FLUCTUACIONES DE LA POESÍA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA

Influido en gran medida por la poesía plebeya de Leónidas Lamborghini, el coloquialismo en la literatura argentina reclamó la naturalidad y la espontaneidad de la expresión poética, el uso de un registro popular o al menos más próximo al habla común y corriente, la ironía en el tono y la superación del elitismo de las vanguardias y la artificiosidad del academicismo retórico. Esto no le impidió coexistir, como señalábamos previamente, con corrientes tan disímiles de esos mismos años '70 como el surrealismo de Olga Orozco, Alejandra Pizarnik o Enrique Molina, por nombrar solamente una. Hay, sin embargo, en aquella década, una marcada propensión sociologista que generará un acercamiento de los intelectuales y artistas a la cultura de masas en la Argentina, acercamiento cristalizado en el aluvión de ensayos, conferencias y estudios dedicados al tango, fenómeno masivo en Buenos Aires desde principios de siglo aunque agonizante hacia los años '50^[14], así como la creación de “alta literatura” de tema tanguero^[15]. Más que los temas o los tópicos, hallaremos en la poesía de César Fernández Moreno el estilo, el tono y la sintaxis del tango, su manera de articular la frase. Su obra representó, en ese sentido, la trascendencia del sencillismo poético de su padre Baldomero hacia una forma moderna e híbrida que incorpora, en su núcleo, una pregunta lacerante sobre la identidad nacional argentina, muy al gusto de la ensayística de Ezequiel Martínez Estrada, echando mano al fenómeno cultural más relevante creado en la cuenca del Plata, el tango, ya en su punto de agonía.

Bautizado burlonamente por Perlongher, en su adaptación vernácula, como “neobarroso” (en vista del barro que da el tono chocolatoso al Río de la Plata), el neobarroco cubano de Lezama Lima y Severo Sarduy fue un viraje copernicano en la poesía hispanoamericana. Profuso teórico y estudioso del barroco latinoamericano, Perlongher persiste en el interrogante sobre la identidad nacional, pero ahora con tintes carnalescos^[16]. El ornato barroco recubre la tragedia de la historia argentina (y la historia personal) con una mueca grotesca y salaz. La adopción de una estética deformante y de un lenguaje sobresaturado le permite a

Perlongher restarle solemnidad a su literatura para arrimar su obra a aquello que Barthes y Sontag reclamaban hacia los años '70: menos una hermenéutica que una erótica del arte. La obsesión por el cuerpo y los placeres sobresale en los textos axiales del movimiento: desde los opíparos banquetes y el flagrante homoerotismo que le valieron la censura cubana a *Paradiso* (1966) a la ensayística de Sarduy^[17], El extrañamiento de una lengua poética donde el significado cede terreno a la aventura imprevisible del significante liberado al juego de asociaciones libres de una vez jalona la poesía de Perlongher hacia los lineamientos de las vanguardias del período de entre guerras.

El proceso de desplazamiento del eje espacial y temático en la poesía argentina (Buenos Aires, el tango y el enfoque sociológico, para el coloquialismo de los años '70; Cuba, la música tropical y el enfoque pulsional, para el neobarroco de los años '80) se agudizará hasta convertirse en experiencia aislada, en idioma cargado de significado hasta el máximo de sus posibilidades (la cita es de Ezra Pound, recuperada por García Helder), con el objetivismo de comienzos de siglo, donde ya no habrá pulsión colectiva ni personal, sino mero afán de registro documental.

Basta incluso cotejar la dimensión de cada poema, la métrica y el tipo de verso empleado en cada caso: verso libre e irregular de gran extensión a la manera de los colosales poemas continentales de Pablo Neruda y Walt Whitman en Fernández Moreno; monólogo dramático^[18] a la manera de Jaime Gil de Viedma y Luis Cernuda en Perlongher; estrofa breve con versos de arte menor a la manera del haikú japonés en Dobry. De la sociedad al cuerpo y, de allí, al objeto.

Al inicio del presente trabajo pretendíamos establecer paralelismos válidos entre dicho repliegue y la cultura de masas (el cine argentino, especialmente), por un lado, y el contexto político, por el otro. La poesía argentina se presenta, a comienzos de milenio, como el reino de la miniatura, del modelo a escala relegado a dar cuenta de una experiencia cosificada e intransferible. Viene a coronar el repliegue que observamos en el plano asumido: general, en Fernández Moreno; americano, en Perlongher; detalle, en Dobry. El gradual individualismo de la expresión concluye, de hecho, con la adopción del objeto como emblema vicario del sujeto, de quien ahora sólo se conserva, modesto consuelo, un punto de vista.

REFERENCIAS

- Barthes, R. (2015). *El grado cero de la escritura*. Siglo XXI Editores.
- Benjamin, W. (2012). *El París de Baudelaire*. Eterna Cadencia.
- Blanco, M. (2010). César Fernández Moreno: una mirada irreverente sobre lo lírico. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 39, pp. 443-464. <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI1010110443A>
- Deleuze, G. (1989). *El pliegue*. Paidós.
- Delgado, S. (2007). El poema y la ciudad. Paisaje urbano e hiperurbano en tres poetas rosarinos (Dobry, García Helder y Prieto). *Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, (3), pp. 199-217.
- Dobry, E. (1999). Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo. *Cuadernos hispanoamericanos*, (588), pp. 45-58.
- Dobry, E. (2008). *Cosas*. Lumen.
- Dobry, E. (2009). Barroco y modernidad: de Maravall a Lezama Lima. *Orbis Tertius*, XIV(15).
- Fernández Moreno, C. (1982). *Argentino hasta la muerte*. Centro editor de América Latina.
- García Helder, D. (1987). El neobarroco en la Argentina. *Diario de poesía*, (4), pp. 24-25.
- Girondo, O. (1990). Yolleo. *En la masmedula*. Losada.
- Góngora, L. (1973). *Fábula de Polifemo y Galatea*. Editorial Plus Ultra.
- Lezama Lima, J. (1968). *Paradiso*. Ediciones de la Flor.

- Lezama Lima, J. (1969). *La expresión americana*. FCE.
- Litvan, V. (2007). La argentinidad en Edgardo Dobry: fatalidad y máscara. *Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, (3), 219-225.
- Parra, N. (1963). *Manifiesto*. Editorial Nascimento.
- Perlongher, N. (1991). Caribe transplatino. *La caja, nº1*, septiembre-octubre.
- Perlongher, N. (1993). *Poemas completos: 1980-1992*. Seix Barral.
- Porrúa, A. (2007). Poéticas de la mirada objetiva. *Revista Crítica Cultural*, 2(2), pp. 11-16.
- Premat, J. (2012). Cosas de Edgardo Dobry. *Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, (7). <https://doi.org/10.4000/lirico.710>
- Prieto, M. (2007). Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina. *Cuadernos LIRICO. Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia*, (3), pp. 23-44.
- Rodríguez Monegal, E. (1988). Tradición y renovación. En *América latina en su literatura* (pp. 139-166). Siglo XXI Editores.
- Rubio, A. (1999). *Metal pesado*. Siesta.
- Saer, J. J. (2012). La mayor. *Cuentos completos* (p. 125-144). Seix-Barral.
- Sarduy, S. (2013). *Obras III. Ensayos*. FCE.
- Steiner, G. (1980). *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción*. FCE.
- Swiderski, L. (2012). La nacionalidad como proyecto en la obra de César Fernández Moreno. *Anclajes*, 9(9), 157-173. <https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/anclajes/article/view/313>

NOTAS

[1] Lo cual ha redundado en una peculiar visión de su patria de origen, la Argentina. Sobre las representaciones de la identidad nacional en la poética de Dobry, véase Litvan (2007).

[2] Buen exponente de esta posición sería la literatura de Julio Cortázar después de *Rayuela* (1963).

[3] En el cine argentino de los años sesenta se percibe este mismo afán plebeyo de nivelación cultural si nos atenemos a películas como *Buenas noches, Buenos Aires* (1964) de Hugo del Carril o *Viaje de una noche de verano* (1965) de Rodolfo Kuhn *et al.*, ambas con guion de Rodolfo Taboada. Se trata de musicales que yuxtaponen cuadros musicales y coreográficos sin mayor trabazón que la estética *kitsch* que los aúna a todos. En la segunda cinta, el presentador "Tato" Bores hace las veces de guía turístico en un ómnibus descubierto que, ataviado de extranjeros, recorre la Avenida Corrientes. A medida que el transporte avanza, los números artísticos se despliegan como un *buffet* del cual cada cliente se sirve a su gusto y preferencia.

[4] Por nombrar algunas, *Si no a enbestar el oro oído* (1983) de Héctor Piccoli, *Arturo y yo* (1984) de Arturo Carrera y la publicación de "Cadáveres" (1984), el poema más conocido de Néstor Perlongher.

[5] Como en *El libro de Manuel* (1973) de Julio Cortázar, *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig o *La nave de los locos* (1984) de la uruguaya Cristina Peri Rossi.

[6] De hecho, el cine argentino de los años ochenta refracta esa doble tendencia política y sexual si nos atenemos, para el primer caso, a películas como *Plata dulce* (1982) de Fernando Ayala, *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo, *El exilio de Gardel* (1985) y *Sur* (1988) de Pino Solanas, *Últimos días de la víctima* (1982) de Adolfo Aristarain y *En retirada* (1984) de Juan Carlos Desanzo (ambas con guion de José Pablo Feinmann); y, de subido tono sexual, *Camila* (1984) de María Luisa Bemberg, *Las pueritas del Sr. López* (1988) de Alberto Fischerman y el cine cómico de Alberto Olmedo y Jorge Porcel, entre otras. Esta tendencia erótica se extendería hacia los años noventa en películas como *El lado oscuro del corazón* (1992) de Eliseo Subiela o *Tango feroz* (1993) de Marcelo Piñeyro.

[7] El afán documental se expresa en la cultura de masas en la Argentina a través de la irrupción de estéticas neorrealistas en formatos cinematográficos y televisivos que buscaron registrar la debacle argentina hacia el 2001: *Pizza, birra, faso* (1998) de Bruno Stagnaro y Adrián Caetano, *Bolivia* (1999) de Adrián Caetano, *Mundo grúa* (1999) de Pablo Trapero, *Okupas* (2000) de Bruno

Stagnaro, *Tumberos* (2002) de Adrián Caetano y Sebastián Ortega, *El bonaerense* (2002) de Pablo Trapero y *Sol negro* (2003) de Alejandro Maci. El cine argentino también participó de la tendencia por la miniatura: *La ciénaga* (2001) de Lucrecia Martel, *Historias mínimas* (2002) de Carlos Sorín, *La libertad* (2001) y *Los muertos* (2004) de Lisandro Alonso, etc.

[8] Un rasgo distintivo de la modernidad en poesía es precisamente aquello que George Steiner da en llamar «la palabra faltante», vale decir, la relación tensa entre el escritor y su lengua nativa: “La lengua establecida –he ahí el enemigo. Para el poeta, la establecida es una lengua atestada de mentiras. El uso corriente y cotidiano la ha hecho rancia” (Steiner, 1980, p. 206). Después del romanticismo, la literatura moderna no es sino la proliferación de escrituras aisladas en una visión de la literatura como problemática del lenguaje (Barthes, 2015, p. 12). El giro lingüístico que, de Husserl al posestructuralismo francés pasando por Heidegger y Saussure, hará del lenguaje la preocupación filosófica primordial del pasado siglo, guarda una íntima relación con esta premisa de la poética moderna como reflexión sobre la naturaleza del lenguaje.

[9] *Saboteador arrepentido* (1955), *Al público* (1957) y *Las patas en las fuentes* (1965) son los tres primeros poemarios de Leónidas Lamborghini. La filiación peronista expuesta en el preciso instante en que el peronismo queda proscrito como expresión política mayoritaria (1955), pensada a su vez como concepción estética y utópica del mundo, viene subrayada en los títulos de sus poemarios (apelaciones al pueblo y a la gesta del 17 de octubre) y desarrollada en el tono y el tipo de lenguaje popular con que Lamborghini encara su faena literaria. Cuando hablamos de literatura peronista, no nos referimos a una literatura partidaria o proselitista, sino a aquello que Martín Prieto (2007) define como “esa poesía que, más allá de su inscripción ideológica de base da cuenta de la conmoción que el peronismo importa en el mismo cuerpo de la literatura argentina, más allá de las valoraciones y aún más allá de los posicionamientos de los escritores en el campo intelectual en su relación con la política. En ese orden (...) son tan peronistas el gorila *Argentino hasta la muerte*, de César Fernández Moreno (...) como el peronista *Las patas en las fuentes*, de Leónidas Lamborghini» (2007, p. 30).

[10] Mismo año en que Nicanor Parra (1963) impugna, en clara alusión a Huidobro, “la poesía de pequeño dios” para fomentar una lírica surgida del “lenguaje de todos los días” (p. 2), Leónidas Lamborghini se refiere a lo que por entonces se consideraba “poesía” como “efluvios líricos” o “la lagrimita”.

[11] Aunque dicha actitud no siempre se refleje en la poética de Rubio. *Metal pesado*, por ejemplo, contiene poemas como “Carta Abierta” que revelan un lenguaje soez, visceral y directo: «Me recontractago en la rechota democracia» (Rubio, 1999, p. 27).

[12] Para un estudio minucioso de la poética objetivista, véase Porrúa (2007).

[13] Sus principales exponentes son oriundos de dicha ciudad y dos de sus textos emblemáticos, *El guadal* (1993) de García Helder y *40 watt* (1993) de Oscar Taborda, apelan a escenarios litorales: “guadal” significa en Argentina “extensión de tierra arenosa devenida barrizal con las lluvias” y no faltan en dicho poemario menciones al Puente la Noria, al Riachuelo y otros espacios costeros. En el caso de Taborda, su poesía, rayana por momentos en lo narrativo (no falta quien hable de *40 watt* en términos de “novela en verso”), remite a la zona del Litoral bañada por el Paraná. Esto lo emparentaría, en principio, con obras canónicas de la literatura argentina como *Sudeste* (1962) de Haroldo Conti; *El gualeguay* (1970), enigmático poema narrativo de Juan L. Ortiz; y, desde luego, la narrativa completa de Juan José Saer, afincada desde sus inicios *En la zona* (1962), pasando por su originalísimo ensayo de tintes autobiográficos, *El río sin orillas* (1991). Sobre las representaciones del paisaje rosarino en la poesía de Dobry, García Helder y Prieto, consúltese Delgado (2007).

[14] Nombremos, entre ellos, *El tango, su historia y evolución* (1960) de Horacio Ferrer, *El tema del tango en la literatura argentina* (1961) de Tomás de Lara e Inés Roncetti de Panti, *Tango, discusión y clave* (1963) de Ernesto Sábato, *Teoría del tango* (1964) y *El tango y su mundo* (1967) de Daniel Vidart, *Las letras de tango* (1965) de la poetisa uruguaya Idea Vilariño, las cuatro conferencias reunidas en *El tango* (1965) de Jorge Luis Borges, *Tango, rebelión y nostalgia* (1967) de Noemí Ulla y las obras de Blas Matamoro *La ciudad del tango* (1969) e *Historia del tango* (1971).

[15] Después de incursiones novelísticas en tango como *Adán Buenosayres* (1948) de Leopoldo Marechal, *Calles de tango* (1953) de Bernardo Verbitsky o *El sueño de los héroes* (1954) de Adolfo Bioy Casares, la poesía prolongará el influjo tanguero con *Gotán* (1962) de Juan Gelman y la publicación de *Para las seis cuerdas* (1965) de Jorge Luis Borges, una serie de milongas que luego habría de musicalizar el bandoneonista Ástor Piazzolla. En 1966, el productor Ben Molar conseguirá que los más prestigiosos escritores de la escena nacional (Borges, Sábato, Mujica Láinez, Marechal, Petit de Murat, Iturburu, etc.) compongan tangos en colaboración con los músicos más reconocidos del género en un disco que llevó por título *14 con el tango*.

[16] Señalará García Helder (1987), en una afirmación por demás riesgosa, que la estética neo barroca latinoamericana es esencialmente una réplica de la exuberancia modernista rubendariana con un aditamento: la parodia. Una lectura afin sobre el neobarroco la hallamos en el mismo Dobry (2009).

[17] Sobre todo el más relevante de ellos, *Escrito sobre un cuerpo* (1969), aunque el erotismo, el goce y el placer, el sadismo, el fetichismo, el travestismo, la exuberancia del barroco y la sexualidad, en general, sean motivos casi excluyentes en su obra completa, tanto ensayística como narrativa.

[18] Nos referimos a la etapa que se inicia con *Las nubes* (1940) en Cernuda y a la que va de *Compañeros de viaje* (1959) a *Poemas póstumos* (1968) en Gil de Viedma, cuyo coloquialismo resulta palpable. En ambos casos advertimos el uso del monólogo dramático heredado de la lírica anglosajona. Carácter íntimo, tono confesional, primera persona interpelativa son sus rasgos distintivos, rastreables en los referidos poemas de Perlongher, quien añade a la fórmula la barroca prevalencia del significante sobre el significado.