

## La emergencia de lo antipoético, expoético o extrapoético en América Latina: Nicanor Parra, Augusto de Campos y Leónidas Lamborghini en los años 50

Gerardo Jorge

UBA / ONICET

### Introducción: vigencia o hegemonía de lo antipoético

Recientemente, un poeta argentino dijo en una charla informal que “prácticamente todo es antipoesía” hoy en América Latina. La afirmación echa luz sobre una suerte de acuerdo que existe en el presente respecto de lo que se llama poesía en ese contexto. Decir que “todo es antipoesía” equivale a señalar un signo extendido sobre la producción latinoamericana, mediante la referencia a un punto inaugural ubicado casi sesenta años atrás, cuando dicho término fue introducido por Nicanor Parra. Pero, por otro lado, y sobre todo, este enunciado remite a una idea de la amplitud del campo de lo que se entiende como poesía hoy día. Es decir, no se designa particularmente ya una relación con la antipoesía “de Parra”, sino con un proceso histórico en las letras, del cual la llamada antipoesía se erigió como un signo característico. Lo referido, en rigor, es cierta ampliación o difuminación de los límites de especificidad de lo llamado “poético”, algo que por otra parte apareció como preocupación recientemente en un texto del poeta neobarroco Héctor Aldo Píccoli, titulado “Manifiesto Fractal”, donde este afirmó que “no existe en este momento un arte más absolutamente falto de identidad que la poesía. Literalmente, *cualquier cosa puede serlo*” (Píccoli, 2007), y vinculó el comienzo de dicha “prosificación” o pérdida de límites a la “antipoesía de los años sesenta”. Todo es antipoesía, entonces, equivale a decir que casi nada es (solo) “poesía” o (solo) “poético” hoy, o que casi nada se lee ni produce a partir de las coordenadas de un algo que se llamaría “lo poético”; que hay un campo ampliado, y que lo poético y lo antipoético han mantenido un juego de fuerzas en la historia, que resultó –al día de hoy– en una cierta ampliación del campo de la actividad poética. Ahora bien, como resulta de esta breve relación, el problema del sentido y referencia de términos como “poético” y “antipoético” en este contexto es lo que resulta un interrogante definitorio (aun cuando estos hoy resulten de uso común) para comprender los procesos históricos que supusieron los cambios en las estéticas de la poesía latinoamericana de las últimas décadas. El examen del surgimiento de una serie de estéticas que plantearon enfáticamente un imaginario y práctica de lo “anti” o “no poético” en los años 50, puede proporcionar una entrada para conceptualizar, a futuro, **esta idea de lo “no poético”** y su lugar en la poesía latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX.

### Tres obras en los años 50 y sus contextos de surgimiento

En 1953, en São Paulo, Augusto de Campos (São Paulo, 1931) compone y da a conocer una serie de seis “poemas” titulada *poetamenos* que luego sería publicada en el N° 2 de la revista *noigandres*, una de las naves insignia del movimiento de poesía concreta, en 1955. Se trata, en rigor, de seis placas o tarjetas que presentan trabajos con letras de tipografía “futura”, expandidas por la página de un modo reticular, en los que se observa a primera vista una alteración de la fluidez de la sintaxis y lectura, por la fragmentación de las palabras hasta en letras sueltas, y una disposición ajena (por su multiplicidad de sentidos de lectura) a la dinámica del “verso” como unidad. Además hay otras notas salientes: el uso de distintos colores en las letras y la mixtura de fragmentos y palabras en distintos idiomas, que multiplican también los códigos de lectura subvirtiendo nociones como linealidad y transparencia. En esta obra, que persigue el ideal de una “melodía

de timbres”, según declara una introducción del autor, se incorpora, además de la mención a esa suerte de entidad sub-poética del título mismo y del primer poema (*eso* llamado “poetamenos”, menos-poeta, “minuspoet”, menos que un poeta, no aún un poeta), otra entidad que en el contexto de fragmentación y simultaneísmo de la composición se denomina “expoeta”: un “expoeta [que] expira” según se lee en un segmento del poema “días días días” (De Campos, 2007: 77). Es decir que tenemos aquí una obra experimental que, en diversos sentidos, va más allá de los límites de lo comúnmente llamado “poesía” (el verso como unidad distintiva reconocible, la imagen, la metáfora, la legibilidad), y que además construye figuras alternativas de enunciación que no serían ya la del “poeta”, sino figuras exteriores o posteriores que aparecen asociadas a esta forma nueva, a la expansión de códigos, e incluso a un tiempo distinto (un “expoeta” como alguien que habría sido poeta y *ya no lo es*).

En 1954, por otra parte, en Santiago de Chile, Nicanor Parra (San Fabián de Alicó, 1914) publica un libro que se convertiría en mítico, y que lleva, como la obra anteriormente comentada, también una declaración acerca del género “poesía” inscrita en su propio título: *Poemas y antipoemas*. Este libro, organizado en tres partes, presenta separadas una primera sección que sería de “poemas”, otra intermedia que habitualmente la crítica denomina de transición, y una tercera y última que es claramente –aunque no figure en título alguno– la de “antipoemas”, y que comienza con una “Advertencia al lector”, en la que se le anuncia que va a enfrentarse con un libro que:

Según los doctores de la ley (...) no debiera publicarse:  
La palabra arcoiris no aparece en él en ninguna parte,  
Menos aún la palabra dolor,  
La palabra torcuato.  
Sillas y mesas sí que figuran a granel,  
¡Ataúdes! ¡útiles de escritorio!  
Lo que me llena de orgullo  
Porque, a mi modo de ver, el cielo se está cayendo a pedazos. (Parra, 2006: 33)

La historia de esta edición es compleja y de esto hay marca explícita en el hecho de que en el inicio de la tercera parte se anuncie el comienzo de un “libro”, que sería el de los antipoemas propiamente dichos. Pero si dicha historia aporta también entradas para pensar la intervención de Parra, ahora basta para caracterizar sintéticamente la obra decir que esta división presenta una suerte de progresión temporal que haría a los “antipoemas” posteriores a los “poemas”, y donde los “anti” se caracterizan, entre otras notas, por el humor, la mezcla de léxicos y tonos (“mezcolanza” será la palabra usada en un poema, un término caro a otro poeta, Leónidas Lamborghini, cuya obra revisaremos a continuación), una constante autorreferencia y tematización del fin de un ciclo en la poesía, y la presencia de un “yo” múltiple y esquirrado que narra experiencias casi siempre signadas por la derrota, el desencanto y el crepúsculo de los ideales, dando entrada a materiales exteriores a cierto estereotipo de lo poético (sillas y mesas en lugar de arcoiris y efusión del dolor). En palabras de Federico Schopf, otras notas salientes de lo presentado como “antipoesía” en este libro serían: introducción del habla popular como material, desacralización de la poesía y el poeta, sustento narrativo, agresividad y escenificación del acto comunicativo (Parra, 2006: LXXXVII).

Finalmente, en 1955, en Buenos Aires, aparece una plaqueta de 16 páginas, firmada por Leónidas Lamborghini (1927-2009), titulada *Saboteador arrepentido*. Se trata de un poema a dos voces, “contrapuntístico” en palabras del autor (Lamborghini, 2010), que daría inicio a todo un ciclo en su obra denominado luego por el título *El solicitante descolocado*. El poema presenta el desarrollo de un tema ajeno al universo de la lírica argentina de la época (si entendemos por ella la corriente elegíaca que avanzaba desde los años 40 con Vicente Barbieri como referente, y a unos

años 50 que si bien reaccionaban contra los 40 en revistas como *Poesía Buenos Aires* y *A partir de cero*, lo hacían desde el recurso a las vanguardias francesas). El tema del poema de Lamborghini es la fábrica, los trabajadores, el salario y la divagación sin rumbo de un marginal. El texto se articula a través del diálogo entre dos personajes que dejan leer una narración de las penurias del solicitante que busca trabajo. Según relató Lamborghini en diversas oportunidades, escribió ese libro porque “no estaba”, y la recepción general fue un estigma echado sobre la obra por distintos sectores y exponentes de cierta cultura oficial acerca de que “eso no era poesía” (Jorge, 2009; Lamborghini, 2010). Y en el mismo sentido, Martín Prieto afirma en su historia de la literatura argentina que Lamborghini “da todas las notas del antipoeta” (Prieto, 2006: 384). El poema comienza con unos versos hoy famosos que tematizan el problema del canto y **la falta de voz** como lugar de enunciación:

Me detengo un momento  
por averiguación de antecedentes  
trato de solucionar importantísimos  
problemas de estado;  
vena mía poética susúrrame contracto  
planteo, combinación  
y remate.

En vez  
tú no tienes voz propia  
ni virtud  
dijo  
y escribes solo para  
yo quise decirle mentira mentira  
para purificarme (Lamborghini, 1989: 9)

El uso de un verso libre que incorpora en su despliegue cortes que responden a lo fragmentado e incompleto (“escribes solo para”), un muñón de frase en términos del autor, introduce ya una disonancia en un imaginario de la poesía regido por la medida y por un desarrollo que iba orientado a lo elegíaco, el repliegue interior y el equilibrio formal. El poema de Lamborghini también ataca la noción de transparencia de la palabra con esas fragmentaciones y, como señala Prieto nuevamente, “las letras del tango (...), la voz lunfarda de los personajes (...), la combinación carnavalesca de lo alto con lo bajo: de Shakespeare o Benedetto Croce a Martino, un reconocido futbolista de esos años del club San Lorenzo de Almagro” y el uso de “palabras que remiten al imaginario del discurso político peronista” caracterizan la poética de Lamborghini quien, “a diferencia de los antipoetas que mantienen, como Fernández Moreno, un pie en la convención de la lírica, con esa primera persona que organiza la estructura del poema, da un paso más hacia fuera y construye un poema con argumento (...), ambientación (...) y personajes” (Prieto, 2006: 384).

La aparición de alguna forma simultánea de estos tres trabajos que marcan el punto inicial u originario de la obra de cada uno de estos tres autores (aunque salvo Lamborghini no sean sus primeras publicaciones) señala, pese a las diferencias en muchos aspectos entre sus estéticas, la dirección a un mismo eje, tópico o problema que estaría emergiendo en distintos escenarios literarios de América Latina en la época: el de lo “no poético”, “antipoético” o “extrapoético” y su entrada o presencia en la literatura. Esta percepción se fortalece, además, si tomamos nota de que otras estéticas, ciertamente muy distintas de las que aquí estamos presentando puesto que no transgreden el imaginario de lo poético con la misma radicalidad, también participan de cierta batalla por el espacio de lo antipoético, como resulta patente examinando la portada

de una revista argentina de la época como *A partir de cero*, de signo marcadamente surrealista, que lleva como subtítulo la leyenda “revista de poesía y antipoesía”. Es decir que hay en el período una conciencia de un nuevo espacio *por fuera* de ese otro llamado poético, o en conflicto con él, que distintas estéticas batallan por ocupar con distintos recursos. En todos los casos que hemos presentado, hay una señalación (más o menos explícita) hacia algo que se definiría por su exterioridad o relación conflictiva con lo “poético”: una relación que viene dada tanto por las características de las obras y de sus programas, como por la imaginación y construcción de una figura de escritor alternativa a la del poeta, que toma según el caso los nombres de “expoeta” (en de Campos), “antipoeta” (en Parra) o “pueta” (esta última denominación compartida por Parra que la usa en un “artefacto” y Lamborghini que la inscribe en sus reescrituras de la poesía gauchesca). Ahora bien, si estas obras, desde horizontes diversos coinciden en inventar o arrogarse un espacio alternativo de enunciación, ¿qué es eso “no poético”, “anti” o “ex” que definiría a cada una de estas propuestas diferenciándolas de otras sí “poéticas”? ¿Qué supone una proposición de tal tipo, cómo puede conceptualizarse? Y ¿qué tipo de articulación histórica y estética tuvo la emergencia de estas obras y de unos autores que desarrollarían –durante más de 50 años– obras muchas veces paralelas que se remiten siempre a este punto iniciático que también lo es para un sector amplio de la producción poética hispanoamericana posterior?

Lo primero que debe señalarse es en que un posicionamiento de este carácter supone una cosa por encima de todas: **la existencia de algo que sería “lo poético”**, algo que podría pensarse como un estándar, estereotipo o dominio, respecto del cual estas obras se posicionarían por fuera o –al menos– en una relación no lineal, en conflicto. Indagar en esto supone reponer condiciones históricas de los campos literarios particulares, para mensurar qué tipo de intervención realizaron y comprender mejor un concepto (el de *eso* que excedería lo poético, se le opondría o le sería externo) que en su superficie aparece como conflictivo por su amplitud y su definición negativa respecto de otra entidad también esquivada, histórica y objeto de múltiples proyecciones como lo es la idea de “poesía”.

En este sentido, como primera aproximación en un nivel general, se puede señalar que la coyuntura de la posguerra en la cual emergen todas estas obras (la Segunda Guerra Mundial termina en 1945 y estos trabajos se publican casi diez años después, en promedio), supuso, como señala Gonzalo Aguilar, la emergencia de:

(...) un nuevo humanismo, que en el arte, implicó un retorno a las formas regulares y clásicas y el rechazo de las tentativas vanguardistas anteriores a la guerra. Este giro –que puede observarse en autores tan disímiles como (...) T.S. Eliot o Neruda– tuvo manifestaciones sobresalientes, en la poesía, en un retorno al soneto y un repertorio temático idílico (...) En Brasil esta tendencia fue representada por la generación del 45 y en la Argentina por la del 40. (2003: 183)

Si partimos del diagnóstico de Aguilar, podemos enfocar la existencia, tanto en la Argentina como en Brasil, de campos literarios signados por un cierto clasicismo en poesía, y el dato de que la figura rutilante del chileno Pablo Neruda resulta un modelo justamente para las generaciones del 40 y 45 mencionadas, en los otros países. Esta podría ser una entrada para identificar una continuidad entre los distintos campos (brasileño, chileno, argentino) involucrados en nuestra comparación. Una afirmación del mismo Parra deja claro que es Neruda la figura que rige el parámetro de lo poético en Chile en su momento de emergencia, y las inclusiones y exclusiones: “antes yo formaba parte de la cohorte de Neruda, donde no tenía absolutamente nada que decir. Solamente cuando empecé a poner en tela de juicio los dogmas de Neruda y de esa generación (...) empecé a captar la atención de las nuevas generaciones” (Morales, 2006: 93). ¿Qué quiere decir anti, ex o menos que poético, entonces, cuando la imagen de la poesía son las obras de Neruda, de Girri, o, en otro nivel de realización, las de Vicente Barbieri y Domingos Carvalho

da Silva? Para el momento que nos ocupa, Neruda venía de publicar un largo poema de carácter identitario nacional como el *Canto general* (1950) y trabajaba en las *Odas elementales*, textos líricos dedicados a distintos referentes, personajes o ideas y signados por cierto voluntarismo político. En este mismo sentido, Neruda exhortaba por aquel tiempo a Parra (con quien lo unía un vínculo dual, de atracción y rechazo) a ser el “poeta de Chile”, es decir a no eludir el rol de la poesía como constructora de representaciones identitarias (Morales, 2006). Respecto de la poesía argentina de la época, si tomamos como referencia el balance hecho en *Veinte años de poesía argentina* por Urondo, hallamos que la *Generación del 40* era mayormente “oficialista” y que lo dominante eran las ideas de equilibrio, medida, repliegue interior y carácter elegíaco (Urondo, 1968). La reacción en los 50 por parte de invencionistas y surrealistas supuso un recurso a las vanguardias europeas como nuevos discursos, pero no logró desprenderse de la “frecuente idealización del poeta” presente en sus antecesores, en palabras de Urondo también. Finalmente, para caracterizar el campo de la poesía en el Brasil de aquel momento (en São Paulo y Río fundamentalmente), Hilda Scarabotolo de Codina refiriéndose a la *Generación del 45* afirma que se trató de un “alejamiento del modernismo” que desde el 22 tenía un rol clave en las letras y artes, y de una “restauración”. En nombre de la necesidad de “resituar” la poesía brasileña en un contexto universalista, hubo un rechazo de los radicalismos y “licencias”, y se sostuvo la idea de un lenguaje “cultivado” en lugar de prosaico, un formalismo centrado en metro y rima, y cierto gesto parnasiano, estetizante, equilibrado (Scarabotolo de Codina, 1978). Bajo estas diversas modalidades contemporáneas, puede identificarse la idea que Bajtín sintetizó en la afirmación de que en la poesía “la palabra es autosuficiente y no presupone enunciados fuera de su marco” (1989: 102), es decir la idea de que la poesía es un lenguaje estable, específico y cerrado que no precisa de la confrontación con otros discursos, lo que ofrece una imagen casi atemporal de la palabra poética. Más allá de los ideales estéticos, ya objeto de querellas, lo que puede leerse entonces es la presencia de una cierta ontologización excluyente de “la poesía” y “lo poético” como un dominio pretendidamente aislado, alrededor de ideales como belleza, elegía o celebración, y particularmente anclado en un tratamiento que da a la imagen y a la “voz” roles dominantes, sin dialogar abiertamente con una realidad nueva, la de una civilización técnica donde el carácter de las imágenes ya era problemático porque estas se veían convertidas en producto y en un instrumento que no necesariamente por invocar un dominio “otro” referencialmente respecto de la cultura contemporánea, comunicaba necesariamente con un ámbito de “autenticidad” (Perloff, 1991).

De lo que se trata en definitiva es de una confrontación histórica de modelos de literatura y de modelos de interpretación de la historia literaria y de la historia en general. La respuesta implicada por el desarrollo de las obras que tomaron como motivo la construcción de una figura alternativa a la del “poeta” idealizado, y de materiales y espacios de escritura ajenos a códigos autorizados del género, tuvo que ver de distintas formas con reinscribir la poesía en una relación menos idealizada con el mundo del consumo, los *mass media* y el desencanto social: (re)historizar y dinamizar sus parámetros, alejándola de esa idea de inmutabilidad, sacar al poeta y a su trabajo del púlpito de la construcción de una “voz” diferencial y devolverlo a la escatología de un paso del tiempo que implica transformaciones necesarias para los discursos, aunque para eso haya que convertir al poeta en una voz balbuceante (como en la poesía de Lamborghini) u ofrecer de él la imagen del “moribundo” de la obra tardía de Augusto de Campos. Como señala Haroldo de Campos, hermano de Augusto y compañero del movimiento de poesía concreta, el gesto de ellos en los 50 estuvo “inscripto de lleno en el horizonte de nuestra civilización técnica, situado en nuestro tiempo, humana y vivencialmente presente”. (de Campos, 2006)<sup>1</sup>

---

1 La traducción me pertenece.

## Lo que no era “poético” en los 50

La respuesta, para llamarla así, de las nuevas estéticas que emergieron en medio del imaginario del poeta idealizado y de la palabra poética como verso, como imagen y como lírica elegíaca, se materializó en estas primeras obras de los tres poetas mencionados (y en algunas otras, por ejemplo en el último libro de Oliverio Girondo, *En la marmédula*, de 1956, contemporáneo de ellas), a través de una redefinición que amplió los patrones que hacen de un texto algo poético, y también a través de una reconexión con el arsenal de recursos planteados por las vanguardias de las décadas del 10 y 20, y la recuperación de materiales postergados de diversas tradiciones. A los efectos introductorios que persigue esta ponencia, se pueden listar algunas de las inflexiones introducidas por las obras de Parra, Lamborghini y Augusto de Campos, consideradas ahora como un conjunto, como un movimiento histórico estético constituido por su suma.

En las obras de Lamborghini y Parra se puede hallar como novedad:

- la narratividad y cierta polifonía introducida por el uso de personajes en la poesía;
- la mezcla o “mezcolanza” de géneros y niveles lexicales;
- la introducción de temática escatológica (letrinas, sexo, excrementos).

Mientras que en los tres poetas, de distintos modos, están presentes:

- la problematización de la dimensión unitaria y discreta del “yo”;
- la reticencia a la formulación de discursos identitarios colectivos;
- la exploración de la página más allá del “verso” como única unidad;
- cierta tendencia a la fragmentariedad, a la fractura, a la obra inacabada o abierta;
- y la problematización de la dimensión de la imagen (aquello que Pound llamaba “fanopeia”)

como factor constructivo o dominante de la poesía, y a partir de esto una tendencia a deconstruirla, tratando a la palabra como una entidad no transparente, en curiosa sintonía con lo que ocurriría por ejemplo en los Estados Unidos para la misma época en ciertas poéticas (Perloff, 1991).

Donde el estereotipo de la “poesía” colocaba valor en la “originalidad”, en la construcción de una voz casi demiúrgica para el poeta, y en el rol dominante de lo elegíaco y de la imagen, esta nueva serie de obras que programática y explícitamente problematizaba y cuestionaba la entidad de eso llamado “poesía”, incorporaba la idea de una “falta de voz” como espacio para rearmar la práctica del decir. Diversas torsiones condicionadas por distintos campos literarios y tradiciones pero articuladas por una misma idea de exterioridad y ataque sobre la unidad dominante de lo “poético” y su inutilidad para dar cuenta de experiencias en un contexto cultural y social renovado, el de la posguerra.

## Algunas conclusiones provisionales: para la construcción de un concepto de lo “no poético” en la poesía latinoamericana, de los años 50 al presente

El resonante éxito internacional de la obra de Parra y de su invención (la “antipoesía”), determinó que se caracterice a toda producción que de alguna forma se confronta con el estereotipo de los años 40 como *antipoética*. Este uso terminológico, sin embargo, precisa ser esclarecido, en la medida en que “antipoesía” en el léxico de Parra tiene un significado más o menos específico (vinculado a la forma o dinámica del “antipoema”) o al menos cuenta con referencias textuales bastante concretas; mientras que el campo de lo que se llama “antipoético” es más amplio, y si bien se vincula con la estética del poeta chileno, lo hace también con otras estéticas que resultaron fundacionales y con condicionamientos culturales e históricos que deben ser contemplados para comprender la significación de este proceso de cambios en la literatura latinoamericana en su conjunto. Hay que señalar las obras de Leónidas Lamborghini y Augusto de Campos como estéticas contemporáneas a la de Parra que abrieron sendas de experimentación considerables

en un sentido afín, y otro tanto podría decirse de la relación –por ejemplo– entre la última obra de Girondo, de 1956, y el carácter de un flujo estético posterior como el neobarroco. En este sentido, el concepto debe modalizarse, para comprender su operatividad e influencia, y desplegarse como explicativo de un proceso amplio.

El prefijo “anti” pareciera indicar una oposición o ajenidad radical, pero lo cierto es que la “antipoesía”, la “expoesía” o la “puesía” tienen poco de ello. Como dice el mismo Parra en un texto tardío, igualando poesía y antipoesía en algunos aspectos, antes que oponiéndolas: “Los poemas pasan. Los antipoemas también”. De lo que se trata es más bien de una ampliación del campo poético, de lo “aceptable” como poesía, y es por ello que es necesario contemplar los conceptos aportados por Augusto de Campos y los poetas concretos (como “expoesía”, “no-poesía” y “verbivocovisualidad”), y las dinámicas planteadas por Lamborghini, donde lo antipoético puede extenderse a la novela y articularse fuertemente con lo político, para abordar de un modo más amplio e integrador el fenómeno cultural e histórico de esta transformación. En todos los casos, los antipoetas o expoetas se valen tanto de la “invención” de herramientas y medios nuevos para la escritura y producción (el uso de retículas provenientes del arte concreto, el uso de la tipografía, en los poetas concretos), como del reciclaje carroñero de técnicas, estilos y recursos de la historia de la poesía (el verso dramático en Lamborghini leído a contrapelo en la gauchesca), e incluso de la superposición con los moldes dominantes (en el caso de Parra principalmente, esto puede observarse en su uso del endecasílabo y sus incursiones en el poema popular o romanero). Esto obliga a construir cuidadosamente un concepto que dé cuenta de toda una torsión ocurrida a partir de los años 50 en la poesía latinoamericana.

Finalmente, debe computarse que el modo de construir un espacio ampliado o alternativo al de lo “poético” ha sido distinto en la poesía de países hispanoparlantes como la Argentina y Chile (por un lado), y en Brasil (por otro), puesto que las distintas tradiciones en el cuerpo de cada literatura nacional y el contenido de *eso* conceptualizado como lo “poético” cristalizado en relación con lo que la relación de exterioridad se definía era distinto, como lo computa, en una figura que podemos tomar como introductoria para explorar el problema, un poema-ensayo del libro *O anti-crítico* de Augusto de Campos, titulado “América Latina: contra-boom da poesía”, donde se lee:

claro, existe un ruido  
entre nosotros y ellos:  
el surrealismo  
(cualquiera sea el nombre que se le de)  
impregna la masa de los poemas hispanoamericanos  
de una insoportable retórica metaforizante  
que no cuestiona el lenguaje

la poesía brasilera  
(que sufre de otros males)  
nunca fue surrealista  
(tal vez porque el país ya es surrealista  
como dijo Décio) (De Campos, 1986: 161-162)<sup>2</sup>

A partir de allí, y de los campos literarios distintos donde se reacciona, podemos observar diferentes enfoques de problemáticas como la relación entre cultura popular y poesía, o del carácter programático o no de los parámetros de construcción de lo nuevo, que distinguiría a Parra y Lamborghini del poeta brasileño. Sin embargo, las distinciones siempre deberán ser modalizadas en el análisis comparado, dado que hay abundantes zonas de hibridación (los *Artefactos*

2 La traducción me pertenece.

de Parra y la poesía concreta; la poesía carroñera y fragmentada de Leónidas Lamborghini y el *Bestiario para fagot y esófago* de Augusto de Campos; la poesía-crítica de los *Discursos de sobremesa* de Parra y los poemas-ensayo de *El anticrítico* de Augusto de Campos, obras de algún modo hermanas) que muestran el carácter mutante y transformador que sí comunica a estas obras ubicadas en el corazón del encuadre que abarcaría luego grandes extensiones de escritura de poesía en América Latina, desde el neobarroco, pasando por la poesía marginal de los años 70 en Brasil, y quizás hasta la llamada poesía de los 90 en la Argentina.

## Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo. 2003. *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Bajtín, Mijail. 1989. "La palabra en la novela", en *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus.
- De Campos, Augusto. 1986. *O anticrítico*. São Paulo, Companhia das Letras.
- , 1994. *Despoesia*. São Paulo, Perspectiva.
- , 2003. *Não*. São Paulo, Perspectiva.
- , 2007. *Viva Vaia, Poesía 1949-1979*. São Paulo, Ateliê.
- De Campos, Haroldo. 2006. "Introdução à 1ª edição", en AA. VV. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo, Ateliê, pp. 9-11.
- Jorge, Gerardo. 2009. "Si no hay variación, hay muerte" (entrevista a Leónidas Lamborghini), *El niño Stanton*, n° 7, mayo, pp. 66-85.
- Lamborghini, Leónidas. 1989. *El solicitante descolocado*. Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.
- , 2001. *carroña última forma*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- , 2010. *Mezcolanza. A modo de memoria*. Buenos Aires, Emecé.
- O'Hara, Edgar. 2004. *Los manes y desmanes de la neovanguardia. Poéticas latinoamericanas 1944-1977*. Buenos Aires, Libros del Rojas, UBA.
- Parra, Nicanor. 2006. *Obras completas & algo + (1935-1972)*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- , 2010. *Parranda larga. Antología poética*. Buenos Aires, Alfaguara.
- Milán, Eduardo. 2008. "Parra y la poesía concreta", *Diario de Poesía*, n° 77, diciembre.
- Morales, Leónidas. 2006. *Conversaciones con Nicanor Parra*. Santiago de Chile, Tajamar.
- Perloff, Marjorie. 1991. *Radical artífice. Writing poetry in the age of media*. Chicago, The University of Chicago Press.
- Píccoli, Héctor Aldo. 2007. "Manifiesto Fractal", *El niño Stanton*, n° 4, diciembre.
- Porrúa, Ana. 2001. *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- Prieto, Martín. 2006. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Taurus.
- Scarabotolo de Codina, Hilda. 1978. "Prólogo" a: *De Noigandres / 1*. Cisneros, Antonio (trad.). Lima, Centro de Estudios Brasileños.
- Urondo, Francisco. 1968. *Veinte años de poesía argentina. 1940-1960*. Buenos Aires, Galerna.

**CV**

GERARDO JORGE ES LICENCIADO EN LETRAS, UBA. BECARIO DE POSGRADO TIPO I (CONICET), Y DOCTORANDO, UBA, CON UNA INVESTIGACIÓN SOBRE LO "ANTIPOÉTICO" EN LA POESÍA LATINOAMERICANA. TRABAJA EN EL INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS HISPÁNICAS "DR. AMADO ALONSO" DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UBA.