

Formas de la vanguardia en la poesía argentina de los noventa

Julián Berenguel¹

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

julianberenguel@hotmail.com

Resumen

Por “poesía argentina de los noventa” se suele entender un canon construido en torno a una serie de nombres que integran un ecosistema poético nítido e identificable. La poesía de los noventa también implica una pluralidad heterogénea que puede ser leída como una vanguardia. No obstante, existen producciones poéticas de la misma época poco abordadas por la crítica. Este trabajo se propone analizar las operaciones vanguardistas presentes en tres obras de la década de los ‘90 escasamente comentadas: la parodia en *Amor a Roma* (1995) de C. E. Feiling, el desarreglo perceptivo en *Poemas* (1996) de Ricardo Carreira y los usos de la oralidad en *La vida en Córdoba* (1999) de Vicente Luy. Estos tres casos dan cuenta de la amplia diversidad poética que fue característica del final del siglo XX en la producción argentina. Los trabajos poéticos de estos autores abren líneas de fuga para pensar continuidades y cortes con la tradición. De esta manera, se busca reactivar la historia literaria a través de nuevas concepciones del canon.

Palabras clave: poesía de los noventa; Vicente Luy; C. E. Feiling; Ricardo Carreira; literatura argentina

El título de este trabajo resulta problemático. Se propone revisar el sintagma “poesía de los noventa” que tendría, en apariencia, un significado definido y clausurado. Sin embargo, al revisitar de forma retrospectiva aquellas obras contemporáneas al panorama poético de fines de siglo se puede revisar este sentido ya cristalizado. En la misma dirección planteada por Matías Moscardi (2013), la intención es sumar un aporte para “reensamblar el corpus de la poesía argentina de los noventa” (206). Sabemos, con Eric Hobsbawm (1997), que los períodos históricos pueden durar menos o más que el tiempo nominal.² Por lo tanto, una década no incluiría solamente los diez años que la componen. No obstante, para este trabajo se realizó un corte sincrónico que permitiera pensar obras publicadas durante los

¹ Julián Berenguel (Temperley, 1993) estudió Letras en la Universidad de Buenos Aires. Actualmente cursa Comunicación Social en la Universidad Nacional de Quilmes. Junto a Martina Delgado, preparó el índice y la presentación de “Diario de Poesía” para el Archivo Histórico de Revistas Argentinas. Publicó las plaquetas de poesía *Guatque* (2018) y *Discurso del ermitaño* (2018) y compiló *Aguafuertes de viaje. Uruguay y Brasil* de Roberto Arlt. Integra el grupo de investigación “Poesía de los noventa y literaturas latinoamericanas: lecturas, conexiones y reescrituras”, dirigido por Martín Baigorria.

² Según el historiador británico, el corto Siglo XX finaliza en 1991. Siguiendo esta idea, la poesía de los noventa pertenecería al Siglo XXI, lo cual vincularía estas obras directamente con la producción poética de la literatura argentina actual.

años noventa. Es el caso de *Amor a Roma* (1995), de Charlie Feiling; *Poemas* (1996), de Ricardo Carreira y *La vida en Córdoba* (1999), de Vicente Luy.

La poesía de los noventa presenta rasgos vanguardistas por los procedimientos que figuran en sus textos. Entre ellos, el tratamiento del lenguaje, la renovación temática, la inclusión de voces ficticias o personajes, el trabajo con el realismo desde una perspectiva descriptiva sobre los referentes, el foco en la imagen, la musicalidad del verso, el feísmo y la presencia de sentidos políticos. Al mismo tiempo, pensar a los poetas de los noventa como una vanguardia supone su irrupción en tanto novedad en relación a la producción inmediatamente anterior. Desde la perspectiva de Arthur Danto (2005), a partir de las vanguardias históricas “algo puede ser arte sin estar dotado de belleza” (103). Este parámetro resulta determinante para considerar la poesía de los noventa. Con el uso de diferentes estrategias, los libros seleccionados para este trabajo también formarían parte de este corpus, a través de recursos propios que dan cuenta de su heterogeneidad. Las antologías *Poesía en la fisura* (1995), *Monstruos* (2001) y *La tendencia materialista* (2012), respectivamente, dieron cuenta de la diversidad existente en el panorama poético, pero sin embargo no incluyeron a los autores que son motivo de nuestro análisis. Consideramos importante relevar la producción de estos poetas en el contexto de los años '90, ya que, como se verá, sus obras se construyen sobre operaciones que podríamos calificar como *vanguardistas*. En cada una de las antologías citadas, se proponía un balance y estado de la cuestión de la producción poética, como también se reflexionaba sobre la pertinencia de considerar al objetivismo como centro gravitacional del relato crítico, entronizado en *Breve historia de la literatura argentina* (2006) de Martín Prieto.

En su “Boceto N° 2 para un... de la poesía argentina actual” (1998),³ Daniel García Helder y Prieto analizan la poesía de los noventa y resuelven que: “Su coeficiente artístico no deberá medirse, por lo tanto, por su nivel cultural ni por el largo de sus raíces en la tradición, sino más bien por su grado de aprehensión del *Zeitgeist* y su capacidad de transformarlo en arte concreto” (14). Tanto Luy como Feiling, cada uno a su manera, cumplen con este último requisito: trabajan con el presente en su obra poética.

Charlie Feiling, leído como narrador antes que poeta, fue novelista, crítico, periodista cultural y colaborador en la revista intelectual *Babel*. Su libro *Amor a Roma*, cuyo título es un palíndromo, fue escrito entre 1979 y 1989, pero recién apareció años después. En esta obra, Feiling intercala textos propios con poemas ajenos en latín e inglés, de los cuales también incluye sus traducciones. Según el propio autor, Roma “hace las veces de literatura, o mejor

³ El silencio de los puntos suspensivos puede ser leído como “panorama” o algún sustantivo similar.

dicho de una serie de tradiciones poéticas para mí fundamentales: la latina, la española del siglo de oro, la inglesa a partir del siglo diecisiete, el casticismo, algo de la gauchesca y bastante de lunfardo, tango y *graffiti* de baño público” (2005: 108-109).

En la primera estrofa del poema “Proceso”, por ejemplo, leemos: “Ya bestia / sirena surge, la sierpe / de siempre vísceras urge / herir ovario que hervir / no basta” (13). Hipérbaton y aliteración configuran versos compactos, donde se privilegia la musicalidad por sobre el sentido.

Para María Elena Fonsalido (2012), el libro se estructura a partir de la parodia burlesca de la poesía áurea española y la sátira. Ambas operaciones le permiten “revisar la tradición” (133) y desacralizarla. La autora considera que el resultado de estas reescrituras “está muy alejado de la órbita de lo popular” (134). Estos poemas herméticos se construyen con un procedimiento según el cual se respeta el esquema sintáctico, pero se le incorpora “un contenido semántico irrelevante o degradado” (ibíd.). Desde la perspectiva de Boris Groys (2005), esta operación significa la irrupción de *lo nuevo*, que “está compuesto siempre por lo antiguo [...] constituido por citas, por referencias a la tradición, por modificaciones o interpretaciones de lo ya existente” (91). Para Groys, además, los mecanismos de lo nuevo “regulan la relación entre la memoria cultural, valorizada y jerárquicamente construida, de un lado y, del otro, el espacio profano, que carece de valor” (77). Es decir, los graffiti de baño público, donde ingresa el presente.

En el poema “El gorro frigio”, cuyo subtítulo lo ubica en el “Salón de Baile del Hotel Marcone, Plaza Once”, se lee: “Del tímpano las *fámulas* son golosas, que palmas / baten, o escanden calmas el flujo de las cumbias” (31, las cursivas son mías). El motivo, es decir el referente, es actual: una noche en una bailanta; mientras que la forma poética y el lenguaje elegidos resultan anacrónicos, con versos de arte mayor y un sustantivo poco frecuente: “fámulas”, que significa criado o sirviente. En este gesto paródico, Feiling recurre a una temática muy trabajada en la obra de Washington Cucurto: la noche de Once. Al comentar este libro, Mirta Rosenberg (2011) destacó que en los poemas “coexisten arcaísmos y flexiones del barroco español, un vocabulario insólito y giros y expresiones del más puro lunfardo argentino, combinados con un uso riguroso aunque inconformista de las reglas de la rima y de la métrica”. Hacia el final del poema podemos leer la siguiente mescolanza lingüística:

Los varoncitos pobres, por su parte, deploran
el *tripudio* y añoran tropicales o típicos
esguinces en etílicos si no trances, *trebejos*
de un juego que reflejos propiciando, *precipuo*

manchón hace *inconspicuo* –*figulina tanagra*
no es aquella ni magra que señalan: “El tajo
aquél quiere un pedazo”.⁴

La mixtura que propone el poeta reúne términos de origen latino con elementos de la oralidad rioplatense, como sucede en los dos últimos versos. La medida de los versos es alejandrina y en ellos se insiste en el uso de términos cultos o eruditos, en desuso (*tripudio*, *trebejo*, *precipuo*, *inconspicuo*, *figulina* y *tanagra*), que contrastan con el final que reproduce el habla rioplatense. Unidades léxicas presentes en otros poemas, como “mierdita”, “mersas” o “soretas”, por ejemplo, recuperan rasgos de la oralidad, incluso a través de diminutivos, y reúnen lo alto y lo “bajo” entre comillas. Al respecto, Delfina Muschietti (1996) escribió sobre la poesía de los noventa: “No hay división entre la cultura alta y la cultura de masas en el trabajo del poema; pierden su diferencia, su partición”. Según responde Feiling en una entrevista con Cecilia Szperling, el humor, el cinismo y la ironía son elementos que colaboran para “no transformarse en una especie de conciencia moral o vocero de las grandes causas, el modelo intelectual que había en los años sesenta” (2005: 116). Esta postura lo acerca a la concepción crítica de Alejandro Rubio sobre el modelo sesentista de poeta e intelectual, anacrónico para los años noventa. En esta tarea, hay una apropiación de la entonación y una clara desacralización de la tradición, a través del desvío. Estas reescrituras pueden ser pensadas desde la concepción de Leónidas Lamborghini, para quien la parodia era el “canto paralelo que guarda una relación de semejanza o desemejanza o contraste con el Modelo”, según declara en una entrevista con Miguel Ángel Zapata (2011). La parodia funcionaría entonces también como una política de traducción.

Mirta Rosenberg (2011) también menciona que considera a este libro “una suerte de ‘Manual’ del poeta argentino contemporáneo que asumía su cultura heredada y adquirida y su herencia cosmopolita”. ¿Qué hace un poeta de los noventa con la tradición? Si la incluye y reconoce, nunca será de forma pasiva, sino que implicará un proceso de relectura y reconstrucción de la misma. En una suerte de confesión en su texto “Pecado de juventud” (1995), Feiling se declara admirador del Saer poeta y, al mismo tiempo, plantea su libro como una posible antología para someter a revisión regularmente. Esta misma estrategia de publicación es la que eligió el cordobés Vicente Luy, quien incluía viejos poemas en libros nuevos para que volvieran a estar en circulación.

Como García Helder, tanto Feiling como Luy nacieron en 1961. Esta coincidencia biográfica los ubicaría en la misma generación para pensar una historia actualizada de la

⁴ Las cursivas son mías.

literatura argentina. Al escribir sobre el grupo poético Los Verbonautas y sus tres autores más destacados, Osvaldo Vigna, Hernán y Vicente Luy, Fernando Bogado (2017) consideró sus obras como “escrituras marginales” (24). Se podría pensar que antes que ser marginales, estos poetas tuvieron una difusión paralela, en circuitos más vinculados a la escena del rock (y, por eso, a un tipo de poesía más *escénica*) y no en el ámbito literario de la cultura impresa: los libros, revistas, fanzines o plaquetas. La poesía de Luy se construye a partir de una mezcla de descarnado intimismo con humor, coloquialismo y política. Nieto del poeta Juan Larrea, quien fuera amigo y propulsor de la obra de César Vallejo, publicó su primer libro *Caricatura de un enfermo de amor* en 1991, con poemas escritos entre 1980 y 1990, donde se lee con mucha claridad la influencia vallejana. *La vida en Córdoba* fue una obra autoeditada que pesaba casi dos kilos y produjo un quiebre en relación a su producción anterior. En estos poemas, Luy construye voces poéticas que funcionan como un muestrario de la época. Por ejemplo, en este final, abordado desde el humor: “Estoy como un yankee con revólver nuevo. / Es así. / Le sonrió hasta a los policías desde que te conocí” (90). En otro poema, de clara tonalidad prosaica y narrativa, incluye un personaje: “El abogado se hinca, pregunta, y sube al auto sin elegancia. / No es falta de prestancia; no es timidez. Va a morir. No lo / sabe y guarda las formas. Pero algo sabe” (128). Y al final del mismo texto, la conclusión de la historia: “De ahí en más todo en él se va aflojando hasta que muere por / asfixia. En ese lapso casi no piensa. Chilla y ruega. / Detrás del vidrio blindado el cuerpo golpea contra el agua y / luego flota; no, no flota” (ibíd.).

Luy recurre a encabalgamientos que interrumpen la estructura sintáctica de la frase, para favorecer el ritmo de cada verso. También escribe últimos versos con fuerza de sentencia: “Vos en tu momento, yo en mi momento, ambos vamos a morir; / y las circunstancias serán sólo eso, circunstancias” (10). Y al trabajar sobre la historia política, lo hace desde una perspectiva irónica:

Ampulosas como las 11 caídas de Firpo, las páginas de nuestra
historia relativizan traiciones y cobardías; curan la sífilis
- proscriben el láudano
y nos encomiendan a Dios nuestro Sr; nos acunan como a expedientes.
Y si se encienden en la noche los algarrobos, es cosa de ellos.
La vida para atrás es fácil, entendible, moral; sobre todo
entendible. Desde indias sin piel hasta el dulce de leche, la
patria todo lo explica:
nunca ganan los malos
ninguno era marica
y por algo se los habrán llevado (25).

En el plano rítmico, la repetición léxica funciona como garante de la cadencia en los siguientes versos: “Rataplán Eduardo no era el perro más fino del barrio, / pero era mío, y lo pisó un tractor. / Yo no ví que lo pisara el tractor, pero lo pisó un / tractor” (27). Como otros poetas de los noventa, Luy introduce una marca comercial en un verso: “Una chinche estuvo nadando hoy en la pileta de la cocina; nadó / en agua caliente y detergente con limón ‘El Zorro’” (43). En palabras de Muschietti (1996): “en el poema de un joven de los años noventa, puede aparecer ‘naturalmente’ una cita de Joyce junto a la figura de Betty Boop”.

Para Carlos Battilana (2021), el yo en la poesía de Luy no es unívoco: “La narración poética se efectúa a través de variados procedimientos polifónicos, pero bajo la sombra de una voz de fondo”. Como ejemplo, en este poema la voz prioriza la imagen, como referente directo de la realidad:

Nubes trabajando de bestia
sobre la caca de paloma que cae
en la porra de mi chica
que pinta árboles y nubes,
nunca río,
sentada sobre una piedra
del río de Salsipuedes.
Quiero que veas todo junto:
el buzo rojo de mi chica
la caca que impacta
las nubes
y el río que ella
nunca va a pintar.
Río. Río entre mis manos.

Según César Aira (2016), el arte “debe crear valores nuevos; no necesita ser bueno, al contrario: si se lo puede calificar de bueno es porque está obedeciendo a parámetros de calidad ya fijados”. Esto significa que el valor de la obra será asignado según su cualidad de novedad, más allá de la inscripción o no en una tradición dada. En el caso de Luy, sus decisiones compositivas poco tienen que ver con una producción anterior que sirva como antecedente.

Ricardo Carreira (1942-1993) quizás sea el menos pertinente a la hora de pensar los poetas de los noventa: pertenece a una generación anterior y proviene del arte conceptual. Su libro póstumo *Poemas*, puede ser leído como parte del corpus de la poesía de los noventa a partir de su tratamiento de los objetos. En estos textos, escritos entre 1986 y 1993, la percepción aparece extrañada: la experiencia de los sentidos está desautomatizada y ofrece una

hipersensibilidad que se traduce en una nueva perspectiva sobre la realidad, el yo lírico y los objetos que lo rodean. Para Lucas Soares (2014), la de Carreira es una poesía “como naturaleza muerta”, centrada en la imagen, y en ella “el objetivismo deviene una ilusión del objetivismo”. La poética de Carreira es más cercana al Darío Canton de *La corrupción de la naranja* y *La mesa*. Al ser parte de otra generación, en su obra se traslucen concepciones y entramados semióticos anteriores. Por ejemplo, la conciencia sobre la alienación:

Sobre el suelo hay tres grandes máquinas sujetas
al suelo con tornillos.
No pasa la luz entre el suelo y la máquina.
Estoy en la calle haciendo fila entre diez
empleados.
Han alquilado mis manos y mis pies durante
treinta años, diez horas por día.

Los objetos, como realidad instrumental, aparecen también como metonimia del trabajo disciplinador del cuerpo en la sociedad capitalista:

Contra la pared, cerca del borde del techo, hay
una ventana que deja pasar luz que se mezcla
con la luz de la pieza.
Un delgada capa de grasa se une entre la
palanca de mando y mi mano.

En este otro fragmento, el yo lírico no es un mero observador, sino el soporte de la experiencia que transmite:

La ciudad de cemento, ladrillos y cal es
despareja, pero es continua y unida apoyada
sobre la tierra marrón.
ciudad, cemento, ladrillos, cal, tierra.

Se extiende como una dura alfombra de 100 km²
alfombra, kilómetros.

Cada pared se continúa con el suelo, las calles
y veredas con otras paredes y puertas.
pared, suelo, calles, veredas, puertas.

El campo de tierra cubierto por cemento no se
moja, el agua no penetra, está seco.
campo, tierra, cubierto, cemento.

No en todas las puertas se puede entrar.

puertas.

Los poemas elegidos muestran imágenes que participan en cierta tonalidad política. La realidad descrita se configura desde el extrañamiento, procedimiento que permite alterar la perspectiva desde donde se enuncia. La repetición de los núcleos sustantivos en cada estrofa, a su vez, producen un efecto rítmico y semántico: se pausa el avance del poema, a la vez que se fija el sentido de la idea. Carreira opera mayormente en el plano de la denotación: sus poemas funcionan como fotogramas de porciones de la realidad, con más o menos enfoque.

Incluir a Carreira dentro de la poesía argentina de los noventa significa una apuesta crítica, su condición de vanguardista lo ubica como un artista –en este caso, poeta– que renueva las ideas estéticas. Los poemas de Carreira participan, de forma tangencial, en una sensibilidad colectiva de la época: abrir paso a los objetos en las imágenes del poema.

Hacia una genealogía actualizada

Ante el problema de las historias de la literatura argentina, Jorge Panesi (2005) las resume como “un estado recapitulativo de la propia crítica acerca de sí misma, un espejo que le devuelve diferentes caras en el intento de sintetizar en una sola narración los múltiples relatos que la constituyen” (12). Es decir que las historias de la literatura arriban a una narración crítica que funciona como síntesis epocal antes que como relato conclusivo y cerrado. Una relectura (y revisión) novedosa de la literatura nacional podría producir una historización actualizada, una genealogía que impulse un nuevo canon posible.

Referencias bibliográficas

- Aira, César. 2016. *Sobre el arte contemporáneo / En La Habana*. Buenos Aires: Random House.
- Battilana, Carlos. 2021 [2014]. “La construcción de una poesía”. *Op.cit. Revista-blog de poesía argentina, hispanoamericana y traducida*. <<http://www.opcitpoesia.com/vicente-luy-el-fenomeno/>> [Consulta: 11 de septiembre de 2022].
- Bogado, Fernando. 2017. “Más allá del objetivismo: relecturas de la historización de la poesía de los ‘90”. *Revista de Literaturas Modernas*, Vol. 47, N° 2, pp. 11-26.
- Carrera, Arturo (selección y prólogo). 2001. *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*. Buenos Aires: FCE – ICI.
- Carreira, Ricardo. 1996. *Poemas*. Buenos Aires: Atuel.

- Danto, Arthur. 2005. *El abuso de la belleza*. Barcelona: Paidós.
- Feiling, C. E. 1995. *Amor a Roma*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Feiling, C. E. 2005. *Con toda intención*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Fonsalido, María Elena. 2012. "Extrañas rimas, paródicos metros y absoluta falta de ideas?". *Amor a Roma* de Charlie Feiling, parodia burlesca de la tradición del Siglo de Oro español". *Texturas*, 1 (12), pp. 129-145.
- Freidemberg, Daniel (comp.). 1995. *Poesía en la fisura*. Buenos Aires: Ediciones del Dock.
- Groys, Boris. 2005. *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Valencia: Pre-Textos.
- Hobsbawm, Eric. 1997. *La historia del Siglo XX*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Kesselman, Violeta, Mazzoni, Ana, y Selci, Damián (eds.). 2012. *La tendencia materialista. Antología crítica de la poesía de los 90*. Buenos Aires: Paradiso.
- Luy, Vicente. 1999. *La vida en Córdoba*. Córdoba: Edición de autor.
- Moscardi, Matías. 2013. "Mitos del futuro próximo: textos perdidos y otras materialidades inasibles en la poesía argentina de los noventa. Notas sobre el reensamblado de un corpus", *CELEHIS - Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, Año 22, N°. 26, Mar del Plata, pp. 203–220.
- Muschietti, Delfina. 27 de septiembre de 1996. "La joven poesía argentina". *El Cronista Comercial*.
- Panesi, Jorge. 2005, diciembre. "Discusión con varias voces: el cuerpo de la crítica". *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, (12). Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario.
- Prieto, Martín y García Helder, Daniel. 1998. "Boceto N° 2 para un... de la poesía argentina actual". *Punto de Vista*, N° 60, pp. 13-18.
- Prieto, Martín. 2006. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus.
- Rosenberg, Mirta. 2011 [1998]. Presentación de *Amor a Roma*. *BazarAmericano*. <<https://www.bazaramericano.com/articulo.php?cod=4>> [Consulta: 12 de septiembre de 2022].
- Soares, Lucas. 2014. "Ricardo Carreira o la poesía como naturaleza muerta". *Malón Malón*. <https://www.malonmalon.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=126:ricardo-carreira-o-la-poes%C3%ADa-como-naturaleza-muerta&catid=9&Itemid=141> [Consulta: 12 de septiembre de 2022].
- Zapata, Miguel Ángel. 2011. "Entre la reescritura y la parodia. Entrevista a Leónidas Lamborghini". *Jornal de Poesía*.

<http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/PORTAIL_AV/Mundo-Escrito/Lam_borghini-Entrevistas/Entrevista%201.html> [Consulta: 12 de septiembre de 2022].