

X Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2013.

El debate entre neobarrocos y objetivistas desde el enfoque de la teoría crítica.

Ariel Idez.

Cita:

Ariel Idez (2013). *El debate entre neobarrocos y objetivistas desde el enfoque de la teoría crítica*. X Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-038/766>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

X Jornadas de sociología de la UBA.

20 años de pensar y repensar la sociología. Nuevos desafíos académicos, científicos y políticos para el siglo XXI 1 a 6 de Julio de 2013

Mesa 81: "La teoría crítica en la actualidad de las Ciencias Sociales".

Título de la ponencia: **El debate entre neobarrocos y objetivistas desde el enfoque de la teoría crítica**

Autor: Ariel Idez (Cs. de la Comunicación, UBA)

Introducción

El presente trabajo se propone indagar en un debate que se suscitó en el campo de la poesía argentina a mediados de los ochenta y principios de los noventa entre dos corrientes estéticas que denominaremos como neobarrocos y objetivistas. El objetivo que nos proponemos es tomar algunos de los lineamientos de ese debate para ponerlos en relación con las distintas perspectivas sobre el arte de algunos de los autores de la Escuela de Frankfurt, principalmente Theodor Adorno, Walter Benjamin y Herbert Marcuse. Asimismo, procuraremos incorporar a nuestro análisis los aportes de autores posteriores, cuya elaboración teórica es prácticamente contemporánea al debate estudiado, y que se encuentran vinculados a los planteos de la teoría crítica, como Frederic Jameson. Para esto, describiremos brevemente las características principales de cada uno de los movimientos para detenernos con más detalle en el debate que entablan las dos corrientes y su puesta en relación con los planteos de los autores mencionados.

1. El neobarroco

“Invasión de pliegues, orlas iridiscentes o drapeados magníficos, el neobarroco cunde en las letras latinoamericanas; la ‘lepra creadora’ lezamesca mina o corroe –minoritaria más eficazmente– los estilos oficiales del bien decir.”(Perlongher, 1997b: 93). Así definía el neobarroco uno de sus principales referentes: el poeta argentino Néstor Perlongher. Como explica el autor de *Austria-Hungría* se trata de un movimiento de alcance latinoamericano (tal vez el más importante en este sentido después del Modernismo) cuyo comienzo puede situarse en la obra del poeta cubano José Lezama Lima y los autores vinculados al grupo de la revista *Orígenes*: Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante y Cintio Vitier. Se trata de un movimiento que fue en gran medida pensado y teorizado por los mismos poetas que lo representaban. El nombre fue de hecho acuñado por el propio Sarduy en un artículo de 1976: “El barroco y el neobarroco” (1972). Esta corriente estética surge en oposición a la poesía “coloquialista” de los años ’50 y ’60, caracterizada por un fuerte compromiso social y político. En palabras de Roberto Echavarren, otro referente del movimiento: “La poesía militante, por prosaísta y coloquial, es comparable a la antipoesía de Nicanor Parra. Pero, a diferencia del fingido delirio de grandeza, en Parra, y de su eficacia cómica, aquella suele limitarse a una denuncia

controlada y didáctica.” (2010: 10). Esta reacción quedará manifiesta en la poesía neobarroca por su intención constante de atentar contra la función comunicativa del lenguaje, su sobreabundancia en la adjetivación, su tendencia a los procedimientos relacionados a la proliferación, la aliteración y, sobre todo, su atención al significante, con todos sus deslizamientos, encadenamientos, sobreposiciones y yuxtaposiciones, en desmedro del significado, para producir un “efecto de superficie” en el que la profundidad sólo puede ser un pliegue y no hay sentido último a reponer, cómo explica Perlongher: “El barroco áureo exige la traducción: se resguarda la posibilidad de decodificar la simbología cifrada y restaurar el texto ‘normal’, a la manera del trabajo realizado por Dámaso Alonso sobre los textos de Góngora. Al contrario, los experimentos neobarrocos no permiten la traducción, la sugieren, pero se las ingenian para perturbarla y al fin de cuentas destruirla” (1997b: 98). A pesar de la radicalidad de su propuesta, los poetas del movimiento no se verán a sí mismos como parte de una vanguardia (síntoma tal vez del agotamiento del proyecto moderno que encarnaban las vanguardias en los años '80) y lo dejarán bien en claro, Echavarren afirma que la poesía neobarroca “Comparte con la vanguardia una tendencia a la experimentación con el lenguaje, pero evita el didactismo ocasional de ésta, así como su preocupación estrecha con la imagen como icono (...) Los neobarrocos conciben su poesía como aventura del pensamiento más allá de los procedimientos circunscritos de la vanguardia. (2010: 10-11), mientras que Perlongher distingue: “La máquina barroca no procede, como Dadá, a una pura destrucción.” (1997b: 97). En ese sentido no habrá “manifiestos” que prescriban un procedimiento neobarroco, antes bien, se lo entenderá como una operación que, como explica Perlongher “se ‘monta’ sobre los estilos anteriores por una especie de ‘inflación de significantes’: un dispositivo de proliferación” (1997b: 95). En el caso ejemplar de Perlongher colonizando incluso otros géneros, como el ensayo, la crónica periodística e, incluso, la escritura académica¹.

Otra de las características del neobarroco es la desterritorialización², y no sólo del lenguaje; como ya mencionamos, se trata de un movimiento de alcance latinoamericano, pero tal vez adquiera un cariz más allá de lo anecdótico el hecho de que varios de sus principales referentes no habitaban su país de origen: Echavarren, uruguayo, vivía en Nueva York, Sarduy, cubano, estaba radicado en París, Perlongher había huido de la represión de la dictadura para instalarse como investigador en antropología urbana en San Pablo, Eduardo Millán, uruguayo, estaba exiliado en México. En la poesía neobarroca, los desplazamientos geográficos tenían su correlato en el plano del significante, que producía un efecto de extrañamiento espacio-temporal, como ilustra el poema “La murga, los polacos” con el que abre *Austria-Hungría*, el primer libro

¹ Acerca de esta “colonización barroca” de otros géneros discursivos en Perlongher se pueden consultar sus artículos periodísticos y académicos reunidos en *Prosa plebeya*.

² La desterritorialización es un concepto del pensamiento deleuziano que remite a la fuga, al extrañamiento, a lo inaprensible y se opone a un movimiento contrario de reterritorialización. Según Deleuze: “En un libro, como en cualquier otra cosa, hay líneas de articulación o de segmentaridad, estratos territorialidades; pero también líneas de fuga, movimientos de desterritorialización y de destratificación. Las velocidades comparadas de flujo según esas líneas generan fenómenos de retraso relativo, de viscosidad, o, al contrario, de precipitación y de ruptura”. En virtud de este concepto, “Las multiplicidades se definen por el afuera: por la línea abstracta, línea de fuga o de desterritorialización según la cual cambian de naturaleza al conectarse con otras”. (Deleuze, 2012, 1 y 4)

de Perlongher (“Es una murga, marcha en la noche de Varsovia, hace milagros/con las máscaras confunde/a un público polaco/Los estudiantes de Cracovia miran desconcertados:/nunca han visto/nada igual en sus libros/no es carnaval, no es sábado/no es una murga, no se marcha, nadie ve/no hay niebla, es una murga/son serpentinas, es papel picado, el éter frío/como la nieve de una calle de una Polonia/que no es/que no es” Perlongher, 1997: 23), o también la mezcla de argots procedentes del habla popular de distintas regiones de Latinoamérica (“En *Maitreya* un *chongo* rioplatense emerge de las aguas del Caribe” (1997b: 100) , ejemplifica Perlongher) o también en la utilización de términos perimidos como si se tratara de antigüedades del lenguaje incrustadas en el poema, o incluso yuxtaposición con el estilo modernista, así, por ejemplo, en un terceto de *La partera canta*, Arturo Carrera escribe:

“esas cruzadas de niños esponjosos
esos vivaques a mediodía de niños eréctiles que
buscaban el ónfalos fosforescente del sentido” (Carrera, 2010: 114)

¿Cómo situar la propuesta estética neobarroca? Evidentemente, como afirman sus propios representantes, no se trataba de un movimiento reaccionario o que reivindicara una postura de *l'art pour l'art*. Por lo tanto, en la medida en que se plantea en oposición a una “poesía comprometida”, debe articular un posicionamiento estético-político. Considero que desde la perspectiva de la teoría crítica puede entenderse mejor ese posicionamiento. Theodor Adorno se pronunció con énfasis sobre la cuestión del compromiso estético; en sus “Notas sobre literatura” dedica un artículo a discutir con Sartre, y especialmente con su ensayo *Qué es la literatura*, que en gran medida definió las coordenadas de la literatura “comprometida” durante los años cincuenta y sesenta. Adorno le reprocha a Sartre manifestar simpatías “formalistas” en otras artes al tiempo que las impugna en literatura (“Sartre tiene en la más alta estima al *Guernica*; en música y pintura no sería difícil acusarle de simpatías formalistas. Su concepto de compromiso lo reserva para la literatura en razón de su esencia conceptual” (2003: 394). Sartre pondría el peso en el contenido de la obra por sobre la forma mientras que Adorno, lejos del estéril debate entre “forma-contenido” plantea que la forma es el contenido de la obra más que aquello de lo que la obra pretendería mentar: “Arte no significa apuntar alternativas, sino, mediante nada más que su forma, resistirse al curso del mundo que continúa poniendo a los hombres una pistola en el pecho” (2003: 397). Esto está en estrecha relación con la estética negativa adorniana: la obra de arte no será valiosa por reflejar el mundo, aunque sea para denostarlo, sino por mostrar aquello que precisamente el mundo *no* es. En literatura, cuya materia de trabajo es el lenguaje, esta negatividad podría estar dada por la resistencia a objetivar el lenguaje al uso al que lo ha reducido la razón instrumental: el de un mero “medio de comunicación”, aunque ya de por sí el hecho estético produzca una enunciación que altera el sentido de las palabras; a esto alude Adorno cuando afirma: “Si ninguna palabra introducida en un poema se desprende completamente de los significados que posee en el habla comunicativa, en ninguna, sin embargo, ni siquiera en la novela tradicional, este significado sigue siendo sin cambios el mismo que la palabra tenía fuera” (2003: 394). Frente a esta situación el autor puede hacer caso omiso y reforzar la cualidad mimética

del lenguaje (con afán de duplicar el mundo, aún con el “altruista” propósito de denunciar sus horrores o injusticias) o llevarla al extremo de conmover los sentidos convencionales y de crear un nuevo sentido para las palabras, que opere dentro del poema, tal como podríamos pensar que se sostiene en la poesía neobarroca, que frente a una lengua que se ancla en un territorio (nacional) en un sentido (unívoco) y en una función (comunicativa, mediadora), propone una lengua desterritorializada, con un sentido múltiple y deslizante y autoconciente de sus posibilidades poéticas más allá de “lo comunicado”.

Así como desde la perspectiva de una estética de la negatividad adorniana puede pensarse un abordaje político del neobarroco que no comulga con las prerrogativas de la literatura comprometida, del mismo modo se puede plantear una articulación con los conceptos de Herbert Marcuse. Si bien una acepción vulgar de barroquismo, con su profusión de ornamento y su tendencia a una belleza “sobrecargada” de elementos accesorios podría confundirse con lo que Marcuse denominaba el “Carácter afirmativo de la cultura” (1970), en tanto la cultura afirmativa sería “aquella cultura que pertenece a la época burguesa y que a lo largo de su propio desarrollo ha conducido a la separación del mundo anímico-espiritual, en tanto reino independiente de los valores, de la civilización, colocando a aquél por encima de ésta. Su característica fundamental es la afirmación de un mundo valioso, obligatorio para todos, que ha de ser afirmado incondicionalmente y que es eternamente superior, esencialmente diferente del mundo real de la lucha cotidiana por la existencia, pero que todo individuo ‘desde su interioridad’, sin modificar aquella situación fáctica, puede realizar por sí mismo” (Marcuse, 1970: 50). Las proliferaciones barrocas podrían ser entonces operaciones tendientes a embellecer, sólo en el plano de la poesía, la lengua brutal y expeditiva, burocrática y anodina que el hombre se ve obligado a hablar bajo el sistema capitalista. La lengua sólo brindaría toda su potencialidad y daría todos sus brillos en el plano limitado de la poesía, mientras en la vida cotidiana triunfaría el idioma de los empresarios, los funcionarios y los empleados públicos. Es necesario, sin embargo, distinguir al neobarroco del barroco clásico. Como explicaba Perlongher, no se trata del embellecimiento de un mensaje al que el poema podría ser reducido (o “traducido”) sino del extrañamiento y distorsión de todo mensaje posible. De esta manera, el neobarroco se acercaría más a lo que Marcuse entiende por un arte de racionalidad negativa que se opone a la sociedad industrial avanzada. Si ésta ha hecho del fenómeno de la comunicación humana una lengua instrumental, racional y eficiente, una propuesta estética debería atender contra la comunicabilidad, en palabras de Marcuse: “Las verdaderas obras literarias de vanguardia comunican la ruptura con la comunicación” (Marcuse, 1985: 98), en tanto en el programa de la poesía neobarroca no se trata de embellecer el lenguaje, sino de desterritorializarlo, extrañarlo y hacerlo funcionar bajo las reglas de producción de sentido inmanentes al poema. Un ejemplo de la pulsión política de la poesía neobarroca podría ser el ya clásico poema “Cadáveres”, de Perlongher, incluido originalmente en el libro *Alambres*, de 1987. Se trata de un poema de largo aliento en el que todas sus estrofas terminan con el *leit-motiv* “Hay cadáveres”, el poema no se reduce a un referente de denuncia del horror, sino que transita por zonas cercanas a la intimidad sexual, la vida cotidiana, la tradición literaria nacional (gauchesca, modernista), pero es justamente esa distancia con la “temática de denuncia” la que provoca el efecto contundente del poema, el de la aparición, en el

lenguaje, de los cadáveres sustraídos políticamente en la figura del desaparecido, y en ese retorno incesante de lo reprimido (Hay cadáveres) por una sociedad durante la convivencia (y connivencia) con la dictadura militar.

La impugnación objetivista

A mediados de los años ochenta, cuando el neobarroco se ha convertido en el estilo en el que se reconocen los principales poetas argentinos de esos años (además de los citados Perlongher y Carrera, cabe agregar a Tamara Kamenszain, Héctor Piccoli, Emeterio Cerro y, como antecedente de todos ellos, Osvaldo Lamborghini, aunque éste nunca se reconoció como parte de ese movimiento), surge una nueva corriente que discutirá esta tendencia desde una concepción de la poesía completamente distinta; nos referimos al movimiento objetivista, que puede ser fechado junto al primer número del *Diario de poesía*, una publicación renovadora dirigida por Daniel Saimolovich y que contaba en su consejo de redacción con un conjunto de poetas heterogéneos en cuanto a predilecciones estéticas y procedencias generacionales: Diana Bellesi, Elvio Gandolfo, Jorge Fonderbrider, Daniel García Helder y Martín Prieto. La publicación proponía una cruz entre un artefacto de formato y distribución periodística (en su diseño imitaba el tamaño tabloide y la portada de un periódico y se vendía en kioscos de diarios, e incluso se dio a conocer a través de afiches callejeros con el slogan “¡Basta de prosa!³”) y la rigurosidad crítica para el análisis de los autores y el género abordado. En su primer editorial, la publicación afirma que su propósito es “(...) ampliar los límites de circulación de la poesía sin simplificar lo que la poesía es, crear un ámbito en el que se oigan todas las voces de valor y alentar el debate de opiniones” (1986: 2) Sin embargo, a pesar de estas intenciones que pretenden abarcar todo el campo poético, la publicación será el escenario privilegiado desde el cual una nueva generación de poetas lanzará sus ataques hacia el neobarroco en tanto estética poética hegemónica, especialmente en los artículos firmados por Prieto y García Helder⁴. Es, precisamente, un artículo firmado por éste último y publicado en el cuarto número del *Diario*, el que oficializará la ruptura con la tendencia neobarroca. El artículo en cuestión, titulado “El neobarroco en Argentina”, comienza como una suerte de resumen o semblanza de las características principales de esta corriente, pero rápidamente a través de sus definiciones se va deslizando hacia el rechazo y la impugnación. Una de las principales estrategias de Helder a lo largo del artículo, consecuente con su título, será indagar en ciertos rasgos locales en la apropiación del neobarroco, ignorando a otros exponentes latinoamericanos de esa corriente, con excepción de Sarduy, que a lo largo del artículo es citado por el autor para ejemplificar los peores defectos y exageraciones del neobarroquismo. Otra de sus estrategias consiste en vincular al neobarroco con otros movimientos poéticos del pasado, sobre todo el modernismo, para señalar similitudes con

³ Esta impronta periodística también se vio reflejada en el plano de la recepción: su primer número tuvo una tirada de cinco mil ejemplares, que agotó y una segunda edición, de dos mil ejemplares.

⁴ Además de “El neobarroco en Argentina”, que privilegiamos en nuestro análisis por cuestiones de extensión de este artículo y porque lo consideramos el texto más “programático” sobre la cuestión, podríamos mencionar, entre otros, “Barroco y neo-barroco” de Daniel Samoilovich en dossier “El estado de las cosas” *Diario de poesía* N° 14, verano 1990, Martín Prieto, “Un título locuaz”, reseña sobre *El shock de los Lender* de Jorge Santiago Perednik, en *Diario de poesía*, N° 7, verano 1987-1988 o Jorge Ricardo Aulicino, “Una goma”, reseña de *Hule* de Néstor Perlongher (1989), en *Diario de poesía*, N° 15, otoño de 1990; p. 36. y “Lo que ocurre ‘de veras’”, en *Diario de poesía*, N° 20, primavera de 1991; p. 30.

ciertos aspectos o “vicios” que parecían haber sido superados con el correr del tiempo. La tercera de las estrategias críticas que despliega Helder a lo largo del artículo resulta del hecho de tomar los rasgos que los neobarrocos reivindicaban para su poesía y tratar de demostrar que a causa de un uso excesivo esos mismos procedimientos han devenido en fórmulas vacuas que producen poemas carentes de sentido, de trabajosa lectura y escaso valor estético. Estas tres estrategias se articulan una dentro de otra, como cajas chinas, para terminar produciendo una crítica devastadora que no deja ningún atributo neobarroco en pie que pueda ser rescatado o valorizado. Por ejemplo, acerca de la ya mencionada intención programática de la poesía neobarroca de atentar contra la función comunicativa del lenguaje, Helder escribe en un apartado de su artículo titulado “Superficie”:

“El vínculo vulgar entre un sonido y su significado directo (la transparencia) es burlado por los neobarrocos mediante diversos procedimientos, como la proliferación, la aliteración, la pesquía de anagramas, hipogramas y demás *calembours*; “el Ste alude a un Sdo elidido”, dice Nicolás Rosa. Las palabras entran en un estado de opacidad, se remiten entre sí y no se subordinan a un fin comunicativo. Esta suerte de *interplay*, muchas veces, logra hacer del español una lengua física, con peso y relieve, y en esto hay que concederles una victoria sobre ese gran generador de opiniones que fue Borges y que sentenció nuestro idioma al grado de lengua abstracta, comparándola al latín y oponiéndola al inglés. Es frecuente que este —digamos— materialismo los conduzca a practicar una escritura de superficie, desvaneciendo toda ilusión referencial e impidiendo todo descenso a un fondo semántico”. (García Helder, 1987: 24)

Hasta aquí, Helder parece resumir uno de los rasgos principales de la poesía neobarroca, sin embargo, a continuación anota:

Dice Sarduy en su artículo: “Nada, ninguna otra lectura se esconde necesariamente bajo la aliteración, su pista no reenvía más que a sí misma y lo que su máscara enmascara es precisamente el hecho de no ser más que una máscara, un artificio y un divertimento fonético que son su propio fin.” Para desvirtuar este tipo de divertimentos nos bastaría abrir al azar cualquier libro de Emeterio Cerro, pero no creo que haga falta descender tanto; Perlongher aliteró “sabrosos hombres broncos hombreando hombrunos” y cosas por el estilo. El *abuso* de esta técnica antigua de vez en cuando depara una línea más significativa que la anterior, como por ejemplo la de Carrera “ser: res, residuo, resaca”, cuyo acierto no se repite habitualmente. (op. cit, el subrayado es mío).

La técnica, ya de por sí denunciada como antigua, ha sido objeto de un abuso que sólo excepcionalmente (“de vez en cuando”) entrega una línea de valor poético. Además Helder aprovecha para deslegitimar completamente el “barroco nonsense” (la clasificación es del propio Helder) de Emeterio Cerro como muestra del peor de los estragos al que puede conducir la exacerbación de los procedimientos neobarrocos, es decir, el sinsentido. Que el autor ni siquiera se tome el trabajo de sostener semejante argumento, como si se explicara de suyo, no parte tanto de una elaboración de sentido común (“el arte debe comunicar algo”, aunque lateralmente también se apoye en ésta) como en la propia concepción de la labor poética, que dejará en claro sobre el final del artículo. De hecho, Cerro componía sus poemas sobre estructuras musicales, a partir de la repetición y variación de sonidos, en los que la lógica que sostenía el discurso era estrictamente fónica, así por ejemplo, en “La Barrosa”:

“La barrosa/quien/hiriente
sed/vierte/cabalgante/quien/tonsurada/mano/desrizan/polen/quien/abotonadas/

cuchillas/boga espina(...).⁵ Finalmente, amparándose en los que considera abusos y exageraciones de estos procedimientos, Helder concluye:

El significado está elidido, y elidido quiere decir que no está o que está debilitado. Si el lector ha de alcanzar un sentido, no será en el desciframiento de una metáfora complicada o en la atención al desarrollo de una idea, sino en las reverberaciones y asociaciones de sonidos, en las magnificencias verbales, sugestivas, o en la eficacia de los *jeux de mots*. Esta voluntad de producir una textura más que un texto, esta intención de perder profundidad para ganar bulto no es posible, a menudo, diferenciarla del automatismo psíquico; los surrealistas del 50 no llegaron a ser tan franceses como los neobarrocos, o tan swinburneanos; éstos sobredimensionan el prestigio del significante como no lo había hecho nadie, entre nosotros, después del Lugones de *Los crepúsculos del jardín*, en 1905. (1987: 25)

Es decir, la preponderancia del significante sobre el significado termina conduciendo al “automatismo psíquico” del surrealismo, movimiento de vanguardia que ya ha quedado atrás pero no sólo eso, sino que, yendo aún más lejos (o más a fondo) remite al Lugones modernista de 1905, con lo que Helder intenta dejar en claro que el neobarroco atrasa ochenta años en sus procedimientos poéticos.

El mismo sistema de remisiones se pone en juego cuando Helder aborda otro de los rasgos del neobarroco: la proliferación. Al respecto, escribe:

El gusto por lo frívolo, exótico, recargado, la ornamentación, las descripciones exuberantes o de la exuberancia, el cromatismo, las transcripciones pictóricas, las citas y alusiones culteranas, etcétera, son rasgos neobarrocos que esbozan la reapertura de algo que parecía definitivamente extinguido: el modernismo, la tradición rubendariana de *Azul y Prosas profanas* (op. cit.)

A continuación, Helder se pregunta: “Ahora bien, ¿qué nos hace suponer que tal cosmética, fastidiosa en el modernismo y recusada por las subsiguientes generaciones de poetas y lectores, no nos molestará en el neobarroco? ¿Por qué una enumeración de Sarduy (...) nos parece o debe parecernos menos cargosa que una de Darío”(Op. cit) y acto seguido enuncia la solución a esta pregunta retórica: “la respuesta gira en torno a un refuerzo de sentido presente en Perlongher y Sarduy y ausente en Darío: la parodia”. La parodia es la clave que diferencia para Helder al Neobarroco del Modernismo y este uso de la parodia crea en el lector un “estado de sospecha”:

Para lo que a menudo sirve esta insistencia de parodiar, citar y aludir sin coto es para mantener en vilo al auditorio, sumirlo en un estado de sospecha permanente. Tenemos la impresión —fomentada por el texto— de que cuando se dice una cosa *en realidad* se está diciendo otra, o contestando una expresión perdida en una obra del pasado no explicitada. (Op. cit)

Lo que para Helder producirá una exasperación en el lector, incluso aunque cuente con la competencia suficiente para captar las referencias, citas y alusiones, porque para el autor del artículo “parodiar no es un valor en sí, es un útil; varios autores no sólo de nuestra época nos dan ejemplos de lo bueno y lo malo que se puede hacer con él” (Op. cit).

⁵ Fragmentos de este poema largo fueron publicados en el tercer número de 1981 de la revista Xul y pueden leerse on line en: <http://es.scribd.com/doc/41930824/Revista-Xul-n%C2%B03-Dic-1981>

Finalmente, la tercera característica que Helder destacará del neobarroco también tendrá que ver con la apropiación local de esta corriente y es su impronta metaliteraria:

La poesía como tema de la poesía, los poemas cuyo tema son la palabra, el lenguaje, lo dicho o lo no-dicho, el discurso, la escritura, etcétera; éstas y otras tautologías, parientes cercanas del *writing on writing*, no son propias del neobarroco sino patrimonio común de los poetas modernos argentinos, preocupados en abordar o rozar los temas de la lingüística y el psicoanálisis así como los poetas de antes abordaban o rozaban los de la filosofía y la ética. (Op. cit).

Aquí Helder hace referencia, aunque sin mencionar directamente, a los aportes de la revista *Literal* (5 números entre 1973-1977) que introdujo la cruce entre lingüística, teoría psicoanalítica lacaniana y literatura, uno de cuyos integrantes y miembro del consejo de redacción era Osvaldo Lamborghini, al que los neobarrocos argentinos citan como principal antecedente de su poética (de hecho, de los referentes del movimiento, Carrera, Kamenszain y Perlongher tuvieron un estrecho trato con el autor de *El fiord* y Carrera incluso escribió con Lamborghini un libro “a cuatro manos”, que se publicaría muchos años después: *El palacio de los aplausos*). Esta característica, que hace al poema conciente de sus condiciones de producción y que podría propiciar cierto “distanciamiento crítico” en la lectura a través del extrañamiento del lenguaje acaba siendo para Helder motivo de confusión, ya que genera “el acercamiento de lo que se tiene por tipicidad española (la naturaleza barroca) a cierta tipicidad francesa postmallarmeana (la confusión de la literatura y el pensamiento de la literatura)” (Op. cit.).

En resumen, para Helder el neobarroco es una corriente poética que abusa de procedimientos ya transitados por movimientos anteriores, como la “cosmética” modernista y el “automatismo psíquico” surrealista, que remite a autores ya agotados en tanto modelos para una nueva escritura poética (Darío y Lugones, entre los más mencionados) y que produce una poesía de superficie, carente de sentido, de intención paródica, que extenua el significante a costa del significado y en su afán metaliterario confunde literatura con reflexión sobre la literatura y como consecuencia extenua al lector.

Apuntes para un debate estético

Como ya se mencionó, el artículo de Helder puede ser tomado como “manifiesto” del objetivismo, pero hasta ahora sólo se han subrayado las objeciones que el autor le señala al neobarroco, en virtud de lo cual se podría pensar que el objetivismo se recorta en “negativo” contrastado sobre esas impugnaciones. Helder, no obstante, reserva un apartado para hacer explícitas sus conclusiones personales (de hecho lo subtitula “personalmente”) y dejar en clara su concepción de la poesía:

“La gran literatura es sencillamente idioma cargado de significado hasta el máximo de sus posibilidades.”. Los que nos apoyamos en esta sentencia de Pound, aun temiendo por la gran restricción que supone, por el estrecho margen operativo que deja, no apreciamos, obviamente, estas obras del neobarroco, expresivas, ricas en especies y artificios, en fin; deliberadamente barrocas”. La gran literatura es sencillamente idioma cargado de significado hasta el máximo de sus posibilidades. Estas obras no nos afectan, no nos conmueven sino de vez en cuando, y siempre después de una larga deriva, por casualidad, con la gracia de un párrafo aislado, con un verso milagrosamente comprensible (...) no se

trata de acusarlos de oscuros o difíciles y reeditar la polémica del siglo XVII entre los detractores y apologistas del gongorismo; se trata de detectar lo que la mayoría de las veces constituye un fraude: amagar misterio en todo, armar simulacros de revelación donde no se dice nada, a imitación del sueño de Góngora, que "sombras suele vestir de bulto bello". Precisamente es Pound quien puede contestar a Gracián; a su entender, la segunda causa de la falsa literatura (la primera es de orden económica) "es el deseo humano de hablar de lo que no se conoce, o hacer pasar una vaciedad por una plenitud" (Op. cit)

Finalmente, Helder concluye su apartado con lo que sería su *ars poética* o los principios sobre los cuales construir una nueva corriente estética en poesía (que a la postre acabaría siendo identificada como objetivismo):

(...) todavía nos preocupa imaginar una poesía sin heroísmos del lenguaje, pero arriesgada en su tarea de lograr algún tipo de belleza mediante la precisión, lo breve —o bien lo *necesariamente* extenso—, la fácil o difícil claridad, rasgos que de manera explícita o implícita censura el neobarroco. Que la palabra justa, ese sueño de Flaubert y de tantos otros, sea una ilusión de prosistas con la que los poetas a menudo no quieren transar, no invalida el esfuerzo de nadie por conseguir el sustantivo más adecuado y el adjetivo menos accesorio para lo que intenta decir. Contra esta economía de lenguaje el neobarroco ostenta el derroche, la expansión expresionista. (...) Todo lo que acabo de exponer opone al deseo de provocar veneración, y al axioma "maquillarse para seducir" de Sarduy, 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. (Op. cit, los subrayados pertenecen al original).

Cabe preguntarse en qué términos plantea Helder la discusión con el Objetivismo y cómo sostiene su propia apuesta estética por una nueva poesía que se aleje de esa corriente. En primer lugar es preciso mencionar que su argumentación comienza con una apelación a la autoridad, a través de la cita de Ezra Pound. Más allá de la profesión de credo estético, o de la elaboración de un nuevo canon, no se justifica sostener una nueva corriente sobre la cita a un autor prestigioso, a menos que se piense como una contraoperación tendiente a elaborar un "linaje" similar al de los neobarrocos, pero que pone a Pound en el lugar que para éstos ocupaba Lezama, aunque no parece ser este el caso, sino que la apelación a la autoridad funciona como un refuerzo de lo que Helder y muchos de los poetas jóvenes consideran como vectores de la creación poética. En todo caso, como argumento resulta poco sólido: a través de frases descontextualizadas pueden ponerse a jugar a todos los grandes poetas de la historia a favor de una u otra corriente. Helder utiliza la cita de Pound como una barreta para irrumpir en el palacio neobarroco y tomarlo por asalto, para ganar impulso y proponer una poesía "sin heroísmos del lenguaje", que busque la belleza a través de "la precisión, lo breve o lo —necesariamente— extenso", una poesía, en suma, que va a proponerse "*emocionar* sin exaltar ni enternecer" al lector a través de una "percepción emotiva del mundo".

Cabría pensar que los objetivistas no plantean el debate con los neobarrocos en términos estrictamente estéticos. Hemos visto que los neobarrocos sostenían su programa en virtud de una política de la lengua y las intervenciones que la poesía podía realizar sobre ésta. En la poesía neobarroca podemos advertir una constante voluntad de desarticular cualquier automatismo del lenguaje y de elaborar un sentido más atento a las inflexiones sonoras, musicales, rítmicas o deslizantes de cada palabra con respecto a otra. Como dijimos, esa profanación del lenguaje en tanto instrumento de comunicación podría ser vinculado, en el plano de la lectura, como un efecto de

distanciamiento, tal como Brecht proponía para el teatro y del que Walter Benjamin comentaba: “El arte del teatro épico consiste más bien en provocar el asombro en lugar de la compenetración” (Benjamin, 1999, 36). La poesía neobarroca frustra toda ilusión referencial y si remite a un mundo es un mundo que no hace del lenguaje un instrumento eficiente. El lector de esta poesía se extraña en esa lengua, que reconoce lejanamente como propia. Las citas y alusiones no lo familiarizan con un tema, un lugar, sino que lo extrañan y lo obligan a tomar distancia (“Lavalle, de Alemania” escribe Perlongher en el poema “Estado y Soledad”), como reflexiona Benjamin sobre el teatro épico de Brecht, en el neobarroco “Citar un texto implica interrumpir su contexto” (1999, 37). Asimismo, el neobarroco adquiere las características de una “estética de la negatividad” en este rechazo de la función comunicativa, como afirma Adorno al escribir sobre la poesía lírica:

Las obras líricas supremas son por consiguiente aquellas en las que el sujeto, sin resto de mera materia, suena en el lenguaje hasta que el lenguaje mismo adquiere voz. El autoolvido del sujeto que se somete al lenguaje como a algo objetivo y la inmediatez e involuntariedad de su expresión son lo mismo: así media el lenguaje poesía lírica y sociedad en lo más íntimo. Por eso la poesía lírica se revela garantizada socialmente del modo más profundo no cuando la sociedad habla por su boca, no cuando comunica nada, sino cuando el sujeto con el don de la expresión coincide con el lenguaje, con aquello a lo que éste aspira por sí. (2003, 56).

La proliferación, la pulsión por el ornamento neobarroco, sería un “falso brillo” que es “el complemento del mundo desencantado al que escapa” y, por ende “la expresión subjetiva de un antagonismo social” (Adorno, 2003, 57).

El objetivismo, con su “restauración del sentido” a cuestas, no reflexiona acerca de estos aspectos, que eran cruciales para el movimiento neobarroco. De hecho, en la genealogía que traza Helder hay un sugestivo silencio acerca de los poetas coloquialistas y comprometidos de la década del '60, con cuya estética el neobarroco discutía; para el autor, en cambio, el neobarroco: “(...) no impugna ningún período de imitación clásica (a menos que consideremos que Enrique Banchs y Borges conforman un período ellos solos)” (1987: 24). Esta omisión resulta aún mucho más significativa si tenemos en cuenta que los objetivistas tomarán sobre todo a poetas de ese movimiento, principalmente a Joaquín Gianuzzi y Juana Bigozzi, y en menor medida a Leónidas Lamborghini junto a otros poetas “rescatados” o inclasificables como Alberto Girri, Ricardo Zelarayán, Juan L. Ortiz o Hugo Padeletti, para establecerlos como influencias reconocibles y reconfigurar el canon de la poesía nacional⁶

Por lo tanto, cabría pensar que los argumentos de Helder no tienen suficiente peso como para entablar una discusión con el neobarroco. Su apuesta por una poesía “milagrosamente comprensible” que se propone “emocionar” podría conducir fácilmente a recaer en las ingenuidades de las que fueron víctimas (por exceso de entusiasmo o mala fe) muchos poetas “comprometidos”. La búsqueda de una poesía que se propone la emoción también podría desembocar en una escritura efectista, que se frustra en un uso instrumental de

⁶ Como explica Edgardo Dobry en un artículo dedicado a esta corriente poética: “La genealogía nacional de esta tendencia pasa por los poetas “coloquialistas” de los años sesenta, de la que Leónidas Lamborghini, Joaquín Gianuzzi o Juana Bigozzi son sus representantes más reivindicados por los poetas de los noventa, en detrimento de otros considerados quizás excesivamente “líricos” o “cultos” como Juan Gelman.” (1999: 49).

los recursos poéticos en procura de alcanzar un efecto y que presenta un mundo “embellecido, emotivo” que el lector puede habitar para evadir un presente alienado y opresivo, en suma, un retorno a una poesía “afirmativa”, en términos marcusonianos.

Sin embargo no fue esto lo que sucedió. El objetivismo cobró fuerza y se convirtió en la nueva poética “hegemónica” en el campo de la poesía, y unos pocos años después fue suscripta por unanimidad y sin cuestionamientos por los poetas jóvenes que comenzaban a publicar y que conformarían una nueva “generación” posteriormente conocida como la “Poesía de los ‘90”⁷ al tiempo que de los representantes locales del neobarroco, los que no fallecieron a principios (Perlongher) o mediados (Cerro) de los ‘90, abandonaron ese modo de escritura para volcarse a una poesía más cercana al objetivismo, como es el caso de Carrera y Kamenszain. Claro está que si hablamos de “intervención exitosa” no lo hacemos en términos de mercado. El suceso del objetivismo tampoco estuvo vinculado al hecho de haberse convertido en vehículo de demandas sociales o propiciar un retorno a las formas literarias del “compromiso” de tipo sartreano, como sucedió con parte de la poesía de los ‘60 (es decir, esos rasgos no fueron recuperados por los objetivistas). La poesía continuó su “devenir minoritario” y si decimos que el objetivismo logró imponerse lo circunscribimos a una pugna estética entre estilos dentro del campo literario (en sentido bourdieano) y lo constatamos en el progresivo abandono del neobarroco y la creciente adhesión a esta tendencia por parte de la generación de poetas de la década siguiente.

Cabe entonces interrogarse por qué el objetivismo se impuso sobre el neobarroco. En primer lugar, podríamos conjeturar que el artículo de Helder funciona como un “diagnóstico” de cierto agotamiento del neobarroco al devenir en “fórmula”, a esto parece apuntar Helder sobre el finar del texto cuando señala: “(...) muchos están subidos a un animal que no doman, quiero decir: no a todos les resulta inevitable expresarse de la manera en que lo hacen, y la insinceridad está a la vista.” (1987: 24). El mismo Adorno, que tenía a Schönberg como un modelo de negatividad en el arte, manifestó sus reservas ante dodecafonismo como “método de composición”, según Martin Jay:

En años posteriores, podría añadirse entre paréntesis, la estima de Adorno por el elemento crítico, negativo, en la música del tipo de la de Schönberg iba a declinar, especialmente después que la serie dodecafónica se convirtió en un imperativo de composición más rígido entre sus seguidores: “Lo falso no es el procedimiento en sí” escribió en 1952 (...) sino su hipostalización... El que quiera mantener la fidelidad a Schönberg debe ponerse en guardia contra todas las escuelas dodecafonistas” (1989: 301).

El objetivismo sería, entonces, una reacción contra la “hipostalización” del neobarroco y, al mismo tiempo, un movimiento dialéctico dentro de la estética poética, en tanto negación de los rasgos característicos del neobarroco (de hecho, Helder dedica la mayor parte del artículo a esa tarea y apenas un apartado a afirmar los atributos e intenciones que definirían al nuevo movimiento).

⁷ Por supuesto, con una multiplicidad de modulaciones e inflexiones estilísticas, pero con suficientes rasgos en común como para conformar un colectivo estético, uno de cuyos rasgos principales fue su adhesión al objetivismo. Entre algunos de los poetas más destacados de esa generación podemos citar a Laura Wittner, Daniel Durand, Martín Gambarotta, Fabián Casas y Sergio Raimondi.

El objetivismo bajo otra lógica cultural

Pero además, podemos ver el furibundo ataque de Helder y al movimiento que desencadenaría desde una perspectiva histórica. “El neobarroco en Argentina” fue publicado en 1987, sólo dos años antes de la caída del Muro de Berlín y cuatro años después de la restitución democrática en Argentina (que en aquellos años aún luchaba por consolidarse entre asonadas militares como la de semana santa de ese mismo año). Es decir, la esfera estética se reconfigura ante una nueva perspectiva, en la que la revolución ya no parece formar parte del horizonte de expectativas, en la que entran en crisis los grandes metarrelatos y en la que incluso se hace problemático la misma idea de futuro, a diferencia de lo que sucedía durante las décadas pasadas. Frederic Jameson, que se ha dedicado a pensar en los cambios suscitados en esta nueva etapa, que él denomina como de “Capitalismo tardío”, comienza uno de sus artículos sobre posmodernismo hablando justamente de poesía y cita como caso testigo la obra del norteamericano John Ashbery⁸, junto a “la mucho más simple poesía conversacional que surgió de la reacción contra la compleja e irónica poesía modernista académica en los sesenta” (Jameson, 1999, 15). En virtud de los planteos de Jameson, no resulta difícil señalar vínculos entre la propuesta objetivista y los rasgos que identifican alposmodernismo estético. Jameson señala dos aspectos distintivos del posmodernismo: en primer lugar que surge “contra las formas establecidas del alto modernismo” y que “Esto significa que habrá tantas formas diferentes de posmodernismo como de altos modernismos, dado que las primeras son, al menos en su inicio, reacciones específicas y locales contra esos modelos”, por ende “la unidad de este nuevo impulso –si la tiene– no se da en sí mismo sino en el propio modernismo que procura desplazar” (1999: 16). Ya señalamos cómo el objetivismo se construye en contraste con los rasgos del neobarroco, de los que reniega. En segundo término Jameson identifica “la desaparición de algunos límites o separaciones clave, sobre todo la erosión de la antigua distinción entre la cultura superior y la así llamada cultura de masas o popular” (Op. cit.). También podemos señalar como uno de los rasgos de la poesía objetivista (no tanto en Helder como en los autores que comienzan a publicar en los años '90) una mezcla (Jameson diría “pastiche”) entre formas de la alta cultura y la cultura popular, citas a grandes poetas junto a slogans publicitarios, por citar sólo dos ejemplos del objetivismo argentino:

No hay color, únicamente
queda la variación en los tonos
de gris que, en el pasillo,
se funden con el destello aguado de un aviso de yogur
que viene de la calle:
PORQUE LO MÁS IMPORTANTE dice ES UNO MISMO
(Gambarotta, 2011: 11)

⁸ Sobre la influencia de Ashbery en la poesía de los '90 escribe Fabian Casas: “Un espectro recorre algunas zonas de la joven poesía argentina: la retórica de John Ashbery. El prolífico poeta americano vino para encantarnos y nos dejó un virus que ahora se reproduce en miles de versos bien trabajados” (2007, 178).

También tuvimos una guerra.
Ahora somos parte de Hollywood.
Ese chico con la cabeza vendada ,
que antes era Roli,
dice llamarse Apollinaire.
(Casas, 2010: 23)

Como explica Jameson, esos “textos” de la cultura popular y la sociedad de consumo no son “citados” sino incorporados “a punto tal que el límite entre el arte elevado y las forma comerciales parece cada vez más difícil de trazar” (1999: 17). Acerca de la mezcla entre elementos de alta cultura y cultura popular en la poesía de los noventa, Delfina Muschietti anota: “No hay distinción entre la alta cultura y la cultura de masas en el trabajo del poema; pierden su diferencia, su partición” (1996)

Otro de los rasgos que Jameson identifica con el posmodernismo es la sustitución de la parodia por el pastiche. Ya hemos visto cómo Helder recargaba las tintas sobre el carácter paródico de la poesía neobarroca, dejando en claro que no era posible continuar con esas operaciones. Aunque también es necesario dejar constancia que ese ataque a la parodia no implicó la adopción de una estética del pastiche en la poesía objetivista, que no tomó todos los estilos poéticos del pasado para recombinarlos libremente, sino que, más bien realizó una relectura de la poesía coloquialista de los sesenta, adoptó, como menciona Helder, una política de la “palabra justa” junto a una concomitante economía del lenguaje y adquirió un tono narrativo, especulativo y en ocasiones reflexivo o ensayístico. Las razones de estas elecciones estilísticas exceden los límites de este trabajo, pero tal vez podría conjeturarse qué tipo de poesía podría ser escrita durante una década de derroche, farandulización de la política, corrupción, explosión de los medios masivos (privatización de los canales de aire, irrupción de la televisión por cable) expansión de la esfera de consumo de las clases medias (turismo internacional, alto poder de compra del peso equiparado al dólar, etcétera). Es decir si, ante aquella ilusoria “voluptuosidad” económica (sostenida sobre el creciente empobrecimiento de el sector más vulnerable de la población y la desindustrialización del país) no puede pensarse como una operación de “negatividad” el voluntario “despojamiento” del lenguaje poético, ante el quiebre del relato social, una pulsión narrativa del poema (como en *Punctum*, de Gambarotta), ante la invisibilización de la pobreza, la emergencia de esas voces plebeyas en la poesía (como en “La zanjita” de Juan Desiderio o la poesía del “yotibenco” de Washington Cucurto). Si, en suma, ante la celebrada política económica del “uno a uno” (un peso por un dólar), la poesía argentina de esos años no responde negativamente con otra política del “uno a uno” (“un significado por un significante”)⁹.

No obstante, también podemos examinar el objetivismo bajo una perspectiva benjaminiana. La poesía neobarroca es objetada desde las páginas de un “Diario de poesía”, que imita deliberadamente en su diseño, el tamaño y el papel de sus páginas, a los de un diario, pero no se trata sólo de una *boutade* de artistas, ya que el *Diario de poesía* tiene una tirada de varios miles de ejemplares y se distribuye en kioscos de revistas, donde comparte la

⁹ Causalmente (o no) Perlongher definía como una “inflación de significantes” (1997b:95) al neobarroco, un estilo que declina al mismo tiempo que en el país se desata una crisis hiperinflacionaria.

marquesina junto a periódicos convencionales y revistas de interés general. Como proponía Benjamin, en lugar de interrogarnos acerca de la relación de una obra literaria con las condiciones de producción de su época, preguntarnos “cómo está en ellas” (1999: 119). El *Diario de poesía*, ejemplifica el axioma benjaminiano sobre el “autor como productor” en virtud del cual “Jamás será su trabajo solamente el trabajo aplicado a los productos sino que siempre y al mismo tiempo se aplicará a los medios de la producción” (1999: 129). Y no se trata de un ejemplo aislado sino del puntapié inicial de un movimiento que creará sus propias revistas de poesía para difundir a los nuevos autores y proponer un nuevo canon en la poesía argentina (*18 Whiskys*, *La novia de Tyson*, *Nunca quisiera irme a casa*, etc) que creará sus propias editoriales para difundir la obra de los poetas de la nueva generación (Siesta, Del Diego, Tsé tsé, Vox), que aprovechará nuevas tecnologías, siguiendo la consigna de que “el progreso técnico es para el autor como productor la base de su progreso político” (Benjamin, 1999: 127) con la creación de una de las primeras revistas culturales electrónicas en la web (Poesía.com) y la edición de plaquetas de poesía que consistían en fotocopias abrochadas (editadas por el colectivo artístico *Belleza y felicidad*).

En suma, el neobarroco se propuso como un movimiento de poesía de alcance latinoamericano que atentó contra la función comunicativa del lenguaje, pero en la hipostalización de sus procedimientos agotó su negatividad al acercarse al automatismo previsible de la “formula”. El objetivismo se presentó como un diagnóstico y una respuesta a ese agotamiento junto a una propuesta local de actualización estética. Sería iluso pensar que en un debate entre poetas la última palabra ha sido dicha.

Bibliografía

- Adorno, Theodor+ (2003) *Notas sobre literatura (Obra completa, 11)*, Madrid, Ediciones Akal.
- Benjamin, Walter (1999) “¿Qué es el teatro épico?” y “El autor como productor” en *Tentativas sobre Brecht (Iluminaciones III)*, Madrid, Taurus.
- Carrera, Arturo (2010), *La partera canta (fragmentos)* en Echavarren, Roberto (comp.) *Medusario: muestra de poesía latinoamericana*, Buenos Aires, Mansalva.
- Casas, Fabián (2010) *Boedo (todos los poemas)*, Buenos Aires, Eloísa Cartonera.
- .——— (2007) *Ensayos bonsai*, Buenos Aires, Emecé.
- Deluze, Gilles, *Rizoma: Introducción*, disponible en: www.fen-om.com/spanishtheory
- Dobry, Edgardo (1999) “Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, N° 588, junio; pp. 45-57.
- Echavarren, Roberto (2010) “Prólogo a *Transplatinos*, 1990” reproducido en *Medusario (Muestra de poesía Latinoamericana)*, Buenos Aires, Mansalva.
- García Helder, Daniel, “El neobarroco en la Argentina”, en *Diario de poesía*, N° 4, otoño de 1987; pp. 24-25.
- Jameson, Frederic (1999) “El posmodernismo y la sociedad de consumo” en *El giro cultural*, Buenos Aires, Manantial.
- Jay, Martin (1989) *La imaginación dialéctica (Historia de la escuela de Frankfurt y el instituto de investigación social [1923-1950])*, Madrid, Taurus.
- Marcuse, Hebert (1970) “Acercas del carácter afirmativo de la cultura” en *Cultura y Sociedad*, Buenos Aires, Sur.
- .——— (1985) *El hombre unidimensional*, Barcelona, Planeta-Agostini.
- Muschiatti, Delfina (1996). “La joven poesía argentina”, en: *El Cronista Comercial*, 27 de septiembre 1996.
- Perlongher, Néstor (1997a), *Poemas completos*, Buenos Aires, Seix Barral.
- .——— (1997b) “Caribe Transplatino: Introducción a la poesía neobarroca cubana y rioplatense” en *Prosa plebeya. Ensayos: 1980-1992*, Buenos Aires, Colihue.
- Sarduy, Severo (1972) “El barroco y el neobarroco”, en César Fernández Moreno (comp. y pról), *América latina en su literatura*, México, Siglo XXI.

Revistas consultadas

Diario de poesía, “Editorial”, Número 1, 1986, p. 2