



# CATEDRAL TOMADA

Revista de Crítica Literaria Latinoamericana ∞ Journal of Latin American Literary Criticism

**Marina Maggi**

Universidad Nacional de Rosario-CONICET

marinamaggi1988@gmail.com

## **Relecturas críticas de la poética coloquialista en el marco del programa objetivista impulsado por *Diario de poesía* (1986-2012)**

### **Critical Re-readings of Colloquialist Poetics within the Framework of the Objectivist Program Promoted by *Diario de poesía* (1986-2012)**

#### **Resumen**

La moral de la forma coloquialista que se desarrolla en Latinoamérica durante la década del sesenta encuentra en la comunicabilidad un principio poético que opera como garante del compromiso histórico del género. En el seno del circuito poético posterior al regreso de la democracia en Argentina en 1983, la revista argentina *Diario de poesía* (1986-2012) problematiza, en el marco del programa objetivista naciente, los vínculos entre poesía y realidad. En este contexto, la formación interroga los presupuestos del coloquialismo, a la vez que recupera como horizonte la construcción de una lengua coloquial.

#### **Palabras claves**

*poesía, coloquialismo, moral de la forma, Diario de Poesía, objetivismo.*

#### **Abstract**

The morality of the colloquialist form that developed in Latin America during the sixties found in communicability a poetic principle that operates as a guarantor of the historical commitment of the genre. Within the poetic circuit after the return of democracy in Argentina in 1983, the Argentine magazine *Diario de poesía* (1986-2012) problematizes, within the framework of the objectivist program, the links between poetry and reality. In this context, the formation questions the assumptions of colloquialism, while recovering as a horizon the construction of a colloquial language.

### Keywords

*poetry, colloquialism, morality of form, Diario de Poesía, objetivism.*

## Introducción

En 1983, luego del regreso a la democracia, el circuito poético nacional se hace eco de la preocupación por la manera en que la escritura poética inscribe el vínculo conflictivo entre la actividad literaria y el polo político-social. En este contexto, la aparición, en junio de 1986, del primer número de la revista argentina *Diario de poesía*, impulsa una renovación de los presupuestos y formas de circulación de los textos poéticos.

*Diario de poesía* se publica en Buenos Aires, en Montevideo y en Rosario hasta 2012. La publicación se encuentra bajo la dirección de Daniel Samoilovich, y su consejo editorial tiene como integrantes a Diana Bellessi, Jorge Fondebrider, Daniel Freidemberg, Martín Prieto, Daniel García Helder y Elvio Gandolfo. Una de sus principales colaboradoras es Mirta Rosenberg, a quien se suman, entre otros, Jorge R. Aulicino, Edgardo Dobry, Ricardo Ibarlucía y Osvaldo Aguirre.<sup>1</sup> Entre las operaciones críticas impulsadas por su formación —que se localizan en las páginas de la revista y en otros ensayos de Fondebrider, García Helder, Freidemberg y Prieto— se destaca la revisión de la poética nacional conocida como coloquialismo del sesenta, a la que los editores del *Diario* conciben como una retórica cristalizada. Sobre esta retórica, Martín Prieto (2007) delinea algunos rasgos, entre los que sobresalen cierto sentimentalismo emparentado con el tango y la recurrencia de un repertorio de imágenes, metáforas y comparaciones que enlazan la esfera amorosa a la social, sobre todo en lo que atañe a la promesa de la revolución (30). El rechazo

---

<sup>1</sup> Pueden consultarse los números de la revista en el Archivo Histórico de Revistas Argentinas, junto con el índice de sus números y una presentación, a cargo de Julián Berenguel y Martina Delgado.

a estas características se desprende del propio programa poético en ciernes del grupo del *Diario*.

Si bien la revista no se concibe como la propulsora de una poética unívoca, en sus intervenciones y las obras de sus colaboradores se perfila el nacimiento de la poética conocida como objetivismo, cuyo rechazo a la tematización de los contenidos políticos se afirma sobre el principio formal de asumir las palabras como artefactos que tengan “la evidencia y la disponibilidad de los objetos” (Saimoilovich cit. por Porrúa 8). Este artículo se propone revisar las operaciones centrales del *Diario* en relación al coloquialismo, a partir de la delimitación de los principios y supuestos que guían la crítica objetivista a esta corriente.

### **La moral de la forma coloquialista y la comunicabilidad como principio rector de la escritura poética**

Durante la década del sesenta, se consolida en Latinoamérica una corriente poética reconocida como “coloquialismo” o “poesía coloquial”. Sus antecedentes, representantes y principales características han sido estudiados en profundidad por Camen Alemany Bay (*Poética*; “Para una”), quien indica que los comienzos de esta línea coinciden con la Revolución Cubana (1959), acontecimiento que constituiría un factor aglutinante y “esperanzador” (“Para una” 170). El poder convocante del significante “revolución” (Gilman 24) acompaña la politización creciente de escritores e intelectuales, proceso que conlleva la modificación de los parámetros de legitimación de la actividad artística. Concomitantemente, el fenómeno del boom y el desarrollo de los medios de comunicación masiva transforman los hábitos y preferencias del público lector. Si bien el avance y la hegemonía detentada por estos discursos son señalados por ciertos críticos como las principales causas de la “crisis” (Muschiatti) o la “marginación” (Adolfo Prieto) del género durante el periodo, esta suerte de “diagnóstico” retrospectivo debe ser puesto en relación con el surgimiento de una nueva actitud, dispuesta a renovar los vínculos entre la praxis poética y el conjunto de la sociedad. Claudia Gilman releva, en el marco de la

tendencia antiintelectualista de izquierda, una “apuesta por el cultivo de nuevos formatos y géneros literarios, como el testimonio, la poesía y la canción de protesta”, que ofrecen la posibilidad de extender “las condiciones de producción y recepción” (345). En la medida en que los narradores del *boom* pierden “legitimidad ideológica”, debido fundamentalmente al estrecho vínculo que sostienen con el mercado editorial y sus estrategias publicitarias, la poesía se convierte según Gilman en el género que mejor encarna el potencial “político-revolucionario” de la escritura (345). Este “pasaje” tiene lugar entre 1969 y 1971, y es calificado tanto en *Marcha* como en *Casa de las Américas* como “boom de la poesía” (345).

El reconocimiento de la fuerza transformadora del discurso poético señala una operación ideológica, desde el momento en que apela a la construcción de un nuevo sentido común, cuya consigna es la asunción de una postura comprometida frente a la realidad. El llamamiento a la responsabilidad del escritor adquiere durante la década del sesenta y la primera mitad de la del setenta resonancias y significaciones específicas en lo que respecta a las producciones y reflexiones sobre el género, que circulan en distintos soportes: antologías comentadas, conferencias, entrevistas, ensayos publicados en revistas, etc. La teoría del compromiso sartreano, originalmente constreñida al ámbito de la prosa, se extiende en este contexto a la poesía, a partir de la revisión de ciertos presupuestos.

En *¿Qué es la literatura?* (1948), Jean Paul Sartre postula el compromiso del escritor a partir de una ideología literaria de raigambre humanista, basada en una concepción racionalista y voluntarista de la actividad creadora (Calabrese, “Crítica y poesía”). La obra literaria sería el espacio en que un sujeto autoconsciente pone en acto la búsqueda de la verdad, cuyo discernimiento y exposición se desenvuelve a través de un lenguaje “claro y social” (64), reducido a su función instrumental. La significación constituye, según esta perspectiva, la propiedad determinante de la escritura. La búsqueda expresiva implica un trato exclusivo con los signos, unidades de sentido que garantizan la referencialidad. En su argumentación, Sartre opone la prosa y la poesía no en tanto géneros establecidos, sino como “escrituras complejas, impuras, pero bien delimitadas” (64) según las

actitudes que cada una asume frente al lenguaje. Sartre aclara que su análisis se refiere a la poesía contemporánea, cuyo estatuto conflictivo se remonta a la modernidad. El advenimiento de la sociedad burguesa y el consecuente fracaso del proyecto humanista habrían puesto en entredicho la potencia comunicativa del lenguaje: “la crisis de lenguaje que se produjo a comienzos del siglo fue una crisis poética” (48). La poesía habría asumido este fracaso a partir de una apuesta por “la sugestión de lo incomunicable” (63) y quedaría excluida, por ello, de la posibilidad de tomar posición frente a la historia. Los poetas son definidos como “hombres que se niegan a *utilizar* el lenguaje” (45, cursivas del autor), en razón de una cierta “actitud del espíritu” (51) que considera las palabras “como cosas y no como signos” (46). Su “materia” específica la colocaría “del lado de la pintura, la escultura y la música”, cuyos colores, formas y notas no remiten “a nada que les sea exterior” (45). Para ilustrar su reflexión, Sartre recurre a la figura del hablante. Mientras que éste se encuentra “situado” en el discurso, rodeado por “un cuerpo verbal del que apenas tiene conciencia y que extiende su acción por el mundo” (46), el poeta está “fuera del lenguaje”, “como si no perteneciera a la condición humana y, viniendo hacia los hombres, encontrara en primer lugar la palabra como una barrera” (47). La poesía excluye el movimiento de la nominación, porque el sentido que aloja en su “cuerpo verbal” es indisociable de su densidad asociativa, del “aspecto físico” (47) de la “frase-objeto” (48). Esta substancia escritural y sonora no señala hacia ningún exterior, sino que “atrapa” las significaciones en imágenes totales, cerradas sobre sí, de las que emana “una tonalidad, un gusto” (49). Consecuentemente, sería “una tontería” reclamar “un compromiso poético” (50). La autonomía absoluta del género impediría enlazar el “imperativo estético” al “imperativo moral” (82), tal como sucede en la prosa. Si el escritor “proporciona a la sociedad una *conciencia inquieta*” (98), el poeta se limita a la función compensatoria de testimoniar, en el “fracaso de su propia vida” —que se espeja en una escritura de “oscuras resonancias” (64), concebida como un acto autosuficiente—, la “derrota humana general” (63).



En Hispanoamérica, la corriente coloquialista retoma y reconfigura la repartición genérica sartreana a partir de la apropiación del imperativo moral de la responsabilidad del escritor y la extensión de sus postulados al discurso poético. El horizonte revolucionario y la confianza en la solidaridad tercermundista inauguran un nuevo territorio para la praxis poética, divergente respecto al panorama trazado por Sartre para los escritores europeos de fines de los años cuarenta. La poesía ya no es concebida como un discurso limitado a “compensar” el desengaño del lenguaje. Se expande la confianza en su potencia comunicativa. La apuesta por el porvenir habilita en el interior del género un desplazamiento de la función testimonial tal como es esbozada en *¿Qué es la literatura?* El discurso poético no se limitaría a dar cuenta herméticamente de la “derrota” del ideal humanista, sino que sería capaz de intervenir en su entorno a partir de la incorporación de nuevas zonas discursivas y experienciales.

El ensayo de un compromiso poético exige la revisión de la autonomía absoluta asignada al género en la tradición romántica y simbolista recuperada por Sartre.<sup>2</sup> En su lugar, se perfila una suerte de autonomía relativa que, sin poner en entredicho la especificidad de la poesía —su “cuidada elaboración formal” (Alemany Bay, *Poética* 1)—, intenta religarla con el presente. Esta actitud designa una moral de la forma (Barthes 20), en la medida en que la elección de cierto lenguaje implica la resignificación de la institución literaria en su conjunto. El orden formal de los textos adquiere, según esta perspectiva, una dimensión ética, ya que implica la afirmación de un “Bien” (20) de carácter histórico con el que se solidariza la escritura. En esta instancia, la adopción de un régimen “coloquial” supone una reflexión sobre “el uso social” de la forma (21), cuyos alcances deben ser sopesados en términos de conciencia, no de eficacia.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> En un reportaje de 1965, éste especifica que el modelo poético sobre el que vierte sus reflexiones es la poesía moderna que nace a partir del romanticismo y se manifiesta plenamente en Nerval y Baudelaire (cit. en Vasallo 3).

<sup>3</sup> En este punto, la teorización de Barthes se distancia de la ambición totalizante del planteo sartreano, fundamentado en la concepción de la literatura como *praxis*. La noción de “moral de la forma” sostiene, en cambio, la potencia de una mediación entre el acto de escribir y la voluntad

Esta nueva moral del lenguaje encuentra en el principio de comunicabilidad un valor poético original y definitorio. La noción de comunicación convoca, en este contexto, dos aspectos entrelazados. Por un lado, reenvía a un pacto de lectura en el que la poesía aparece como un discurso no jerarquizado en relación a otros, próximo a la conversación y capaz de alcanzar, sin rodeos, a un público no especializado. Por otro, señala la incorporación al género de la función referencial. Esta última es comprendida como un modo de conocimiento de la realidad, capaz de vehiculizar una toma de conciencia. La importancia asignada a la representación del mundo se inscribe en el horizonte de las discusiones sobre el realismo literario, que impregnan las teorizaciones y reflexiones sobre la poética coloquialista.

En 1968, Roberto Fernández Retamar dicta en Casa de las Américas una conferencia posteriormente titulada “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica”. Fernández Retamar reconoce “dos vertientes” de la poesía latinoamericana de los últimos “diez o quince años” (159): la antipoesía y la poesía conversacional. La primera tendría como referente a Nicanor Parra, quien en 1954 publica *Poemas y antipoemas*. La antipoesía constituiría, en realidad, “*anticierto tipo de poesía*” (163, cursivas del autor). En este caso, se trataría de la escritura “caudalosa, pretenciosa” (163) de Pablo Neruda, a la que se opondría un acercamiento voluntario a la prosa y al coloquio. Por otro lado, la poesía conversacional encontraría en Ernesto Cardenal su mayor presentante, y se caracterizaría por “un objetivismo que no excluye el lirismo, a veces inesperado” (173). Ambas líneas compartirían el acercamiento del verso a la prosa y a la conversación, y se diferenciarían por la manera en que abordan su relación con el

---

de operar en el mundo. La adopción de un régimen de escritura constituiría, en sí misma, una instancia ética, que no debe ser extendida a sus derivas posibles. Por otra parte, *El grado cero de la escritura* niega la posibilidad de una “escritura” poética. No habría un “humanismo poético de la modernidad” (41), ya que a partir de Rimbaud (y no de Baudelaire, como propone Sartre), la poesía “destruye la naturaleza funcional del lenguaje” (39). Barthes advierte sobre la negación de la función de verdad que opera en el seno del género lírico, y caracteriza su materia como un “continuo formal” que inscribe, en la inmanencia de su movimiento, “una densidad intelectual o sentimental” (37). La “Palabra poética” (39) excluye toda actitud intencional, de conciencia, en la medida en que se instala en un absoluto del estilo.

mundo: mientras que la antipoesía tiende a la burla, al escepticismo, a la demolición del pasado y al señalamiento de las contradicciones de la realidad cotidiana, la poesía conversacional es grave (si bien no solemne), sostiene ciertas creencias, se orienta hacia el presente o el porvenir y encuentra en la cotidianeidad los motivos del misterio o la sorpresa. Estas vertientes confluirían en una generación posvanguardista influenciada por la poesía anglosajona. A partir de sus respectivos aportes, Retamar identifica el nacimiento de una corriente “a la que corresponde un nombre que no debemos temer emplear: *un nuevo realismo*” (175, cursivas del autor). Esta “vuelta al realismo” expresaría los “tiempos enérgicos” de la Revolución Cubana, sin caer en la repetición del “realismo socialista”, al que Retamar califica como “un cadáver enterrado y hecho polvo” (175).

En “Poesía hispanoamericana, curso y transcurso” (1976), Saúl Yurkievich identifica cuatro periodos de la poesía continental: “el modernista, el vanguardista, el de la poesía pura, existencial y surrealista, y el neorrealista” (273). Mientras que los dos primeros retoman un consenso crítico, los últimos no cuentan con una “designación unánime” (273). El análisis de Yurkievich conjuga la identificación de ciertos valores y principios poéticos con la descripción las condiciones históricas en que éstos se desarrollan. El eje que subyace a la formulación de cada etapa es la modalidad del vínculo entre poesía y realidad. Si las modificaciones tecnológicas, sociales y políticas promueven la transmutación de las actitudes, tonos y procedimientos de escritura, estos últimos darían cuenta, a su vez, de la forma en que la producción de cada periodo se relaciona con sus circunstancias. La poesía cosmopolita y aristocratizante del modernismo se nutriría del afán de participar del ritmo de la era industrial y sus “vertiginosas transformaciones”, y de la búsqueda de “ponerse al día” (273) con la cultura universal. Este deseo de “contemporaneidad explícita” sería indisociable de un “empeño por acentuar la autonomía de lo artístico, en romper con la literatura mimética” (274). Ciertos rasgos modernistas, tales como el interés por la vida urbana y la relevancia otorgada a “lo arbitrario, lo lúdico, lo absurdo”, prefigurarían el “salto” a la vanguardia (274). Ésta se aproximaría al mundo tecnificado a partir de una búsqueda de contaminación o

asimilación, tanto en lo que respecta a la confianza en el progreso como a la crisis de valores de comienzos de siglo. Las obras de Vicente Huidobro, César Vallejo y Pablo Neruda de mediados de los años diez y de la década del veinte, así como el ultraísmo promovido por Borges en *Martín Fierro*, exhibirían un lenguaje poético “más plurivalente, hermético”, que acrecentaría su “potencia evocadora” (276). Por otra parte, el lapso que va de 1940 a 1950 constituiría una época de “aquietamiento, de vuelta a los patrones clásicos”, en la que el “furor vanguardista” cedería paso a una poesía de corte idealista, “que quiere recobrar su sacralidad” a partir de un retorno a las ideas sublimes de “pureza” y de “transparencia” (276). El “quebrantamiento” de los valores humanistas y el auge del existencialismo impactarían en una conciencia poética “desgarrada y conflictiva” (277). Esta poesía “visionaria” rechazaría “al hombre común, las experiencias banales, la insignificancia de la mayoría de nuestros actos, la inmediatez” (278). En su lugar, intentaría sugerir lo inefable, revelar “la realidad esencial” (277). Entre sus representantes, Yurkievich menciona a Octavio Paz, José Lezama Lima y Enrique Molina. Finalmente, el neorrealismo es definido como “la tónica predominante en los poetas de las últimas promociones” (279). Este periodo sería inaugurado por la obra de Nicanor Parra, que profanaría con humor y picardía la solemnidad de la etapa anterior. A partir del aprovechamiento del “artificio de la formalización poética”, la nueva promoción recuperaría el vínculo con la vanguardia y renovaría “el contacto con la vida cotidiana, con la experiencia inmediata, con la calle, con lo popular, con la historia” (278) a partir de una disminución de la distancia “entre el signo y la cosa significada” (279).

Si bien atemperada, la distancia entre el lenguaje poético y el mundo concebido como “referente” se sostiene en una tensión permanente, que el coloquialismo asume a partir del mandato de despojamiento. Para “alcanzar” la realidad y “llegar” a sus lectores, la poesía debe desasirse de toda ornamentación retórica, de toda investidura que la aparte de la vida cotidiana. La figura colectiva de los “poetas comunicantes”, que Mario Benedetti introduce como título de un

libro de entrevistas publicado en 1972,<sup>4</sup> ofrece una síntesis utópica de la disyunción entre poesía y realidad. Según Benedetti, la poesía latinoamericana contemporánea registra “una evolución” (154) respecto a su vínculo con la realidad y la historia.<sup>5</sup> Sin desconocer a “sus mayores”, los nuevos poetas experimentan con un lenguaje “cada vez más despojado” (153), cuya clave es de índole “comunicativa” (153). Estos autores se preocupan por “llegar a su lector” e incluirlo en “su buceo, en su osadía, y a la vez en su austeridad”, al tiempo que se presentan, ellos mismos, como “vasos comunicantes” que conectan “distintas épocas, distintos ámbitos, distintas actitudes, distintas generaciones” (155). La poesía no sólo ensaya una proximidad con sus lectores, sino que encarna la “voluntad revolucionaria que viene desde un pasado todavía sangrante”. La imagen del poeta se yuxtapone, en este punto, con la del “joven revolucionario”. Poesía y revolución confluyen en el advenimiento de una nueva realidad continental: “La escueta línea que cuenta cada holocausto, esa línea es poesía” (155).

Al arrojo del acto revolucionario le corresponde una “línea escueta”, es decir, una enunciación sobria, sucinta, capaz de condensar la trayectoria y el sentido de una elección. La “poesía” se compromete con el devenir histórico a partir de su apropiación de la ética sacrificial: a la entrega absoluta de los combatientes corresponde un gesto de austeridad poética. En el ensayo “Vallejo y Neruda: dos modos de influir” (1972), fechado en 1967, Benedetti opone el magisterio de ambos autores a partir del desarrollo de dos “paradigmas” (38) poéticos. Mientras que la obra de Neruda se revelaría como un modelo literario, cuya influencia paralizante respondería al deslumbramiento producido por su “espontaneidad torrencial” (37), la de Vallejo ofrecería un espectáculo humano, cifrado en un “combate” con el

<sup>4</sup> Entre los autores entrevistados, se encuentran Roque Dalton, Nicanor Parra, Jorge Enrique Adoum, Ernesto Cardenal, Carlos María Gutiérrez, Gonzalo Rojas, Eliseo Diego, Roberto Fernández Retamar, Juan Gelman e Idea Vilarino.

<sup>5</sup> El desenvolvimiento de la poesía latinoamericana actual se diferenciaría, según Benedetti, del de la narrativa del *boom*, debido a que esta última emerge a partir de un movimiento de ruptura con la estética anterior (como se da, por ejemplo, en las obras de Julio Cortázar, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, etc.).

lenguaje. Según Benedetti, en la escritura vallejana importaría más aquello que está “antes” o “detrás” (38) de la palabra que la materia verbal misma. Al absoluto del compromiso artístico, al “lujo verbal” de Neruda, Benedetti opone la “soledad fraternal” de Vallejo, cuya actitud se instala en un “contexto *moral*” (39). Si, tal como afirma Gilman, la nueva ética de escritura poética oscila “entre dos máquinas en conflicto: la de escribir y el fusil” (348), esta dislocación se juega en un trabajo poético, concebido como una lucha contra la tentación retórica.

El humanismo poético consolidado en los años sesenta —que se extiende hasta la primera mitad de los años setenta— rechaza los esplendores verbales y asume una “conciencia crítica” (Yurkievich 279). Su postura “antiheroica” se fundamenta en una estética realista e instala, en el centro de sus preocupaciones, el impulso de enlazar escritura y vida. Éste se desarrolla en dos direcciones: la incorporación del orden cotidiano al poema y la integración del género al desarrollo de la historia. La moral de la forma coloquialista hace de la fuerza comunicante del poema y del trabajo de despojamiento el fundamento ético de su autonomía.

En Argentina, la emergencia del coloquialismo se encuentra en estrecha relación con los acontecimientos que signaron la historia de nuestro país a partir de la autoproclamada Revolución Libertadora de 1955. El golpe militar y el clima político posterior impactan sobre la conciencia de una clase media hasta entonces reacia a aceptar las dimensiones del peronismo como movimiento popular, e inauguran una actitud revisionista respecto a este fenómeno. Inmersa en este clima social y político, se abre paso una nueva actitud poética que busca acercarse al universo de lo cotidiano mediante un lenguaje abierto a otros discursos.

Aplicado al campo poético, el concepto de generación se presenta como problemático y desde un inicio. Bajo el supuesto de una serie de preocupaciones y rasgos compartidos, se editan dos antologías representativas de la poesía del sesenta: *El 60* (1969), a cargo de Alfredo Andrés, y *Generación poética del sesenta*, realizada por Horacio Salas. En su “Introducción”, Andrés señala que no cuenta con la perspectiva temporal necesaria para afirmar la existencia de una generación poética. El antologista se inclina por llamar “movimiento” a la manifestación de un



cambio sustancial en el quehacer poético, ya que considera que este título es fiel a la elasticidad con que se relacionan los autores pertenecientes a esta década. En un ensayo de 1967 incluido en el volumen, “Los poetas de 1960”, el autor señala que hablar de generación implicaría cierta ruptura respecto a las producciones anteriores, lo cual sería incorrecto. Resultaría pertinente pensar más bien en un cambio del abordaje poético a partir de 1956, que involucra tanto continuidades como cortes respecto a las generaciones del cuarenta y del cincuenta. Al final de esta antología, se presenta la transcripción de la Mesa Redonda realizada en 1968, en la cual se discute sobre la poesía del sesenta y sus principales características.<sup>6</sup> La intervención de Horacio Salas es refractaria al agrupamiento generacional:

Pienso que el problema de la generación, pese a que estamos hablando de la generación del 60 desde el 61, hay que tomarlo sobre todo, y con un panorama desde casi una década, como un método de trabajo. Pienso que como generación no existe. No tiene grandes puntos de unidad. Estamos repitiendo las mismas cosas porque estamos en un mismo lugar, un mismo mundo, nos golpea lo mismo todos los días, pero no porque tengamos los mismos intereses. (194)

Si bien a lo largo de la conversación se señalan determinadas particularidades que podrían vincular una serie de textos, no se llega en esta ocasión a una conclusión consensuada que permita fundamentar la existencia de un grupo unificado. Esta discusión nos permite percibir las contradicciones y dificultades enfrentadas por estos autores respecto al rótulo mencionado. En su prólogo a la antología *El '60. Poesía Blindada*, Ramón Plaza (1990) hace referencia a un

---

<sup>6</sup> En ella participan los poetas Alfredo Andrés, Juan Jacobo Bajarlía, Daniel Barros, Ramón Plaza, Luisa Futuransky, Alejandro Vignati, Miguel Grinberg, René Palacios More, Hurtado de Mendoza, Carlos Moneta y Horacio Salas.

sentimiento general: “Nadie quería sentirse generación, existía una fatal indiferencia hacia cualquier tipo de oficialización” (13).

En “Los años sesenta” (1983), Adolfo Prieto caracteriza la literatura argentina del periodo a partir de sus vínculos con el circuito de lectura. A comienzos de esta década, el signo político se supeditaría a la sociedad de consumo, en la que el crecimiento del mercado editorial otorga protagonismo al libro como objeto cultural. Luego de analizar los desarrollos de la narrativa y la literatura dramática, el artículo se centra en la producción poética. Esta última ocuparía, dentro del panorama presentado, un lugar marginal. A la carencia de público, se sumaría un conflicto estrictamente literario, de índole expresiva. Este conflicto hace referencia, en la argumentación de Prieto, a una doble desilusión, que articula distintas esferas: el desengaño ante la conducción política nacional y la sensación de agotamiento de la “lengua poética” heredada de *poesía buenos aires*, que tendería hacia el “poema incontaminado” y la alquimia del “vocablo transparente” (899-900). En contraposición a este legado, los poetas del sesenta se apropiarían de ciertas voces provenientes de los años cincuenta: Gelman, Leónidas Lamborghini y Pizarnik. Los “elementos de comunicatividad” (900) que conforman esta nueva escritura — anticipados por la obra de Nicarnor Parra— serían “La lengua conversacional, el eje narrativo, la localización anecdótica”. A éstos se añadiría la “autocompasión” como “temperatura emocional” (900). El único libro argentino que articularía orgánicamente estos principios sería *Argentino hasta la muerte* (1963) de Fernández Moreno. Esta obra se destacaría, asimismo, por ser la única en alcanzar “visibilidad” en el circuito editorial del momento.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Delfina Muschietti vuelve sobre el problema de la escasez de lectores de poesía y afirma que en los años sesenta el género poético se encuentra “en crisis” a nivel latinoamericano. Esta crisis se emplazaría en la intersección de dos sucesos: el fenómeno del boom — eminentemente narrativo— y el desarrollo de los medios de comunicación masivos. Frente a esta situación, el género se enfrentaría a la disyuntiva entre “transformarse o dejar de existir (dejar de ser leído)” (129). Surgirían, a raíz de esta situación, dos propuestas. Una de ellas exasperaría una tradición basada en “la matriz autorreferencial” de los poemas. La otra, que aportaría su rasgo específico a la producción de la época, trabajaría con “una matriz de transformación”, cuyas operaciones serían “desmitificar-desacralizar-desidealizar”. Esta línea acercaría “riesgosamente” la poesía a la novela, a partir de una labor de “contaminación” con otros discursos sociales (129). Muschietti destaca el emplazamiento de esta propuesta en una perspectiva que excede las fronteras

La escasez de audiencia sería registrada por los poetas con “desasosiego” (899). Como respuesta a esta ansiedad, los jóvenes autores apelarían a la idea de generación, que funcionaría como una estructura de contención, capaz de ofrecer “antecedentes, o falta de antecedentes, temas y recursos comunes” (899). Para Adolfo Prieto, el término funciona como “estructura protectora” capaz de ofrecer a los jóvenes poetas “antecedentes, o falta de antecedentes, temas y recursos comunes” (899). En la misma línea, Elisa Calabrese y Luciano Martínez hacen referencia a la alternancia entre las nociones de promoción y de generación que aparecen en el fascículo de la *Historia de la literatura argentina* de CEAL (1981), escrito por Ana María Amar Sánchez, Mirta Stern y Ana María Zubieta, para concluir que la imprecisión que caracteriza al segundo término resulta eficaz para dar cuenta de la autoconciencia identitaria de ciertas formaciones intelectuales (71).

### **Abordajes críticos de la poética coloquialista en el marco del programa objetivista**

El regreso a la democracia en 1983, luego del periodo de persecución y censura dictatorial vivido en Argentina desde 1976, instala en el circuito poético nacional la preocupación en torno a la relación problemática entre la praxis literaria y la política. *Diario de poesía* impulsa entonces la revisión de ciertos poetas centrales que a mitad de los años cincuenta ensayan nuevos modos de abordar este vínculo. Si bien esta revisión excede las páginas de la revista y se extiende a artículos y ensayos de Fondebrider, García Helder, Freidemberg y Prieto publicados en otros medios, sus coordenadas enunciativas coinciden con la emergencia y consolidación de la poética objetivista y su dispositivo interpretativo.

El primer número del *Diario* aparece en el invierno de 1986, bajo la dirección de Daniel Samoilovich y con un consejo de redacción formado por

---

nacionales, a partir de “una nueva visión de Latinoamérica como el lugar donde debe producirse el cambio histórico” (129).

Fondebrider, Diana Bellesi, Daniel Freidemberg, Daniel García Helder, Martín Prieto y Elvio Gandolfo. Desde sus inicios, la revista se perfila como el espacio de enunciación de una poética emergente, basada en una serie de operaciones de lectura orientadas hacia la construcción de una genealogía literaria (Yuszczuk 53). La tendencia estética del *Diario* no se presenta como un programa predefinido, sino como “un programa de los programas válidos existentes”, es decir, como la proyección de una línea poética “aún por realizarse” (Mattoni 48). Entre sus rasgos principales, Silvio Mattoni señala “una dosis de realismo”, “un cuestionamiento de la percepción, sobre todo visual” y una posible “reformulación de la forma de los versos” (48). Este “programa futuro” (48) se formula principalmente en la sección de los dossiers, en la que el “dispositivo crítico” (Yuszczuk 54) del *Diario* selecciona y postula las obras y los recursos poéticos medulares de la poética que luego será conocida como objetivismo.<sup>8</sup> Esta postula un trabajo con la palabra como artefacto y como densidad material, que no constituye por tanto un medio para reproducir miméticamente la realidad.<sup>9</sup>

El programa poético del *Diario* problematiza desde sus inicios el vínculo entre poesía y realidad. Distanciado de la tematización de contenidos políticos, se centra en el trabajo con el lenguaje como un modo de “operar con lo social e incluso lo político” (Yuszczuk 90). Toda poesía sería política, desde el momento en que suspende las convenciones culturales y desestabiliza, a partir de este movimiento, la hegemonía de los estereotipos y los poderes instituidos que atraviesan los discursos cotidianos. En este sentido, Freidemberg (“La revolución”) diferencia dos concepciones de la praxis poética: “O es un género (escribir en verso o mediante imágenes) a través del cual se comunica alguna cosa, o es una condición, una cualidad que a veces tienen los textos” (26). El desplazamiento del género como noción clasificatoria en pos del abordaje de la poesía como una cualidad de los

<sup>8</sup> Según Marina Yuszczuk, la poética objetivista enunciada en *Diario de poesía* representaría un primer momento de la poética que posteriormente sería reconocida como “poesía de los noventa” (52).

<sup>9</sup> Algunos de los momentos en los que la formación objetivista reflexiona sobre su poética son precisados por Porrúa, en el artículo citado en la sección de bibliografía.

textos privilegia el trabajo específico con los materiales por sobre ciertos presupuestos comunicativos que reducirían la escritura a la aplicación mecánica de recursos ya codificados.

El *Diario* adopta la retórica coloquialista como un antecedente a examinar a propósito de las implicancias políticas de la labor poética. Su aproximación a esta vertiente se distancia de la adopción irreflexiva del principio de representación de la realidad y la tematización de contenidos políticos. La genealogía literaria nacional que la revista construye en sus páginas considera a una amplia zona de la producción poética de la década del sesenta como un momento de anquilosamiento y empobrecimiento de la diversidad que escenifica la apertura hacia los discursos y registros cotidianos impulsada por algunos poetas claves a mitad de los años cincuenta. Entre estos son destacados, a través de dossiers, César Fernández Moreno (Nº 20, octubre 1991), Leónidas Lamborghini (Nº 38, agosto 1996) y Francisco Urondo (Nº49, abril 1999). El primero es presentado por Fondebrider y los otros dos por Freidemberg. Las obras de estos autores encarnarían una etapa de transformación de los principios rectores de la praxis poética de las vanguardias de la década del cincuenta, reunidas en el movimiento que nuclea *Poesía Buenos Aires* (1950-1960).<sup>10</sup> Esta transición no implicaría una oposición frente al invencionismo y el surrealismo, sino más bien una ampliación del espectro lingüístico y tonal predominante, así como la configuración de una imagen desacralizada del poeta y su oficio. El valor de apertura asignado a las producciones de estos poetas emerge en los dossiers que dedican a cada uno.

Entre los desafíos poéticos asumidos por Fernández Moreno, Fondebrider (1991) destaca la transmisión de interpretaciones de la literatura argentina —a través de una intensa labor de ensayista—, el intento de incluir elementos prosaicos

---

<sup>10</sup> La revista dirigida por Raúl Gustavo Aguirre acoge las vanguardias invencionistas y surrealistas bajo la forma de un movimiento. Para Mariano Calbi, no se trata de un grupo, sino del espacio de manifestación de la nueva poesía argentina, que testimonia una conciencia y una actitud comunes entre la poesía y la vida. Esta identificación sería concebida en términos universales y trascendentes, sin nacionalidad. La transformación de la realidad se realizaría en el interior del poema, el cual daría cuenta de una forma de conocimiento sobre el mundo.

en los textos propios, la apertura de “nuevas posibilidades para la lengua poética” a partir del trabajo con los márgenes de lo lírico, la incursión en el humor y la elección de un lenguaje “cercano al habla”, hasta entonces no admitido dentro de la praxis poética. En relación a la construcción de una lengua conversacional, Fondebrider acota que se trataría más bien de “una de las tantas ideas que los porteños tienen del habla argentina” (13). En la entrevista a Fernández Moreno incluida en el dossier, Fondebrider afirma que aquél “es, durante los años cincuenta, uno de los primeros poetas que se lanzan al vacío abandonando las formas e incorporando la realidad de una manera que, hasta ese momento, había sido incluida en nuestra poesía con bastante timidez” (14). Sobre la apropiación por parte de los poetas de los años sesenta de este nuevo modo de poetizar, el entrevistador hipotetiza que “transformaron rápidamente en retórica lo que en los años cincuenta había tenido vida” (15).

Lamborghini es presentado por Freidemberg (Presentación) como “el gran des-creyente, el desencantador”, tanto frente a la idea del lenguaje como herramienta de comunicación como frente a su contrapartida, la aspiración a forjar un “cosmos de relaciones extraordinarias”, debido a su “falta de fe en la naturalidad de las lenguas y de los discursos” (13). Esta marca distintiva no constituiría un estilo, sino una “actitud” original que enlazaría la forma poética con la experiencia política y propicia a partir de este contacto la irrupción de “lo innominado y lo bullente” en el cuerpo textual (14). Estas fuerzas presentes en la materialidad del lenguaje se vincularían, en el plano político y social, con el discurso y la jerga peronista.

La evolución de la poesía de Urondo no implica, según Freidemberg (“Urondo poeta”), un quiebre con la poética vanguardista nucleada en *Poesía Buenos Aires*, sino más bien la potenciación de recursos ya presentes en esta última, en miras a “una sabiduría en la administración de los materiales, un buen gusto y una destreza que rehúsa exhibirse como tal”. Su obra sería “personal no por ruptura sino por profundización”. Las visiones del mundo que ésta ofrece se desplegarían a través de un “productivo juego entre literatura y realidad”. La ironía y la



intertextualidad se orientarían hacia una escritura auténtica y comprometida con la historia, que no recaería en “ningún tipo de efectismo” (13).

Estas lecturas manifiestan para los autores/editores de *Diario de poesía* un distanciamiento respecto al coloquialismo argentino de los años sesenta, considerado como la cristalización en retórica del proceso de transformación de la praxis poética que se inicia a mitad de los años cincuenta. Esta crítica impugna la conversión de un fenómeno poético singular y asistemático, que nace como un camino de búsquedas y riesgos, en un conjunto de fórmulas y recursos destinados a alcanzar un efecto de realidad. La alternativa retórica/experiencia que rige la selección y ordenamiento de la tradición que despliega el *Diario* (Yuszczuk 82) traza en este sentido la línea divisoria entre la emergencia de una concepción poética situada en su contexto y la imitación artificiosa que le sucede. La objeción del *Diario* a la cancelación que lleva a cabo la retórica coloquialista de las tensiones y hallazgos inherentes al vínculo problemático entre el trabajo poético y la esfera política quedaría en evidencia, según Prieto, en la ausencia de un *dossier* dedicado a Juan Gelman:

[*Diario de poesía*] no iba a hacer ni del sesenta sesentismo un valor ni de Juan Gelman uno de sus poetas emblemáticos, como lo comprueba el hecho de que fue uno de los únicos “grandes poetas” de la segunda mitad del siglo XX cuya obra el *Diario de poesía*, en sus años dorados, decidió programáticamente no revisitar. (Prieto, “Neobarrocos” s/p)

Esta omisión programática no traduciría una impugnación a la poesía de Gelman, sino más bien a la corriente epigonal que encuentra en su figura un representante paradigmático. El propio Gelman, en una entrevista publicada en el Nº 24 (octubre 1992) —en la que Fondebrider expresa su impresión de que éste porta “el sayo de ser ‘la voz’ de la poesía argentina de los años sesenta” (5)—, señala el “malentendido” que reduce las producciones del sesenta a la poesía social, a partir una argumentación que confunde las series literaria y política. Este

determinismo no permitiría identificar las importantes excepciones que pondrían en jaque la homogeneidad del panorama trazado. Entre ellas, Fondebrider menciona a Fernández Moreno, Urondo, Alejandra Pizarnik, Enrique Molina, Susana Thénon, Olga Orozco, Edgar Bayley, Mario Trejo y Rodolfo Alonso (5).

Esta perspectiva alcanza un grado mayor de desarrollo en ciertos textos críticos de los integrantes de *Diario de Poesía*, avocados a la historización y el análisis de la producción poética argentina que llega hasta la primera década del siglo XXI. La construcción de una genealogía objetivista involucra la revisión de “la imagen heredada de la generación del sesenta” (Fondebrider, “Treinta años” 9), que parte del análisis de los testimonios y ensayos de los protagonistas de esta década. Volver sobre la “dimensión autorreferencial” (Blanco, *El ángel* 19) que involucran estos metatextos permite a los miembros delinear contrastivamente los presupuestos del propio programa.

“Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman” de Freidemberg y “Poéticas de la voz. El registro de lo cotidiano” de García Helder, publicados en el décimo volumen de la *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik (1999), dirigido por Susana Cella y titulado *La irrupción de la crítica*, subrayan el cariz reflexivo que asumen los nuevos abordajes coloquialistas. La “toma de conciencia” sobre el quehacer literario (Freidemberg, “Herencias y cortes” 183) se vincularía, de forma ni “directa ni sencilla” (García Helder, “Poéticas” 213), con el golpe de 1955 y el derrocamiento del régimen peronista.<sup>11</sup> Ambos artículos destacan el rol de *Zona de la poesía americana* en la transición hacia nuevos modos de concebir el oficio poético y su vínculo con la realidad.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> En el “Prólogo” a *La poesía del cincuenta*, Freidemberg afirma que este acontecimiento habría marcado el comienzo de una etapa de “inusitada ebullición cultural” acompañada de una preocupación por “la temática social y lo político social” (VI).

<sup>12</sup> *Zona de la poesía americana* publica cuatro números en Buenos Aires entre 1963 y 1964. Su grupo fundador está integrado por Edgar Bayley, Miguel Brascó, Ramiro de Cascabellas, Noé Jitrik, César Fernández Moreno, Francisco Urondo y Alberto Vanasco. Las intervenciones de esta revista en el ámbito poético nacional se orientan, por un lado, hacia el análisis del estado actual de la poesía argentina a partir del señalamiento de sus tendencias predominantes y, por el otro, hacia la elaboración programática de una poética coloquial. Bayley y Urondo comparten el pasaje por *Poesía Buenos Aires*. Es posible conectar y contrastar ambas publicaciones a partir de ciertos postulados acerca de la función del quehacer poético. Las dos otorgan privilegio al “imperativo de

Esta revista jugaría un rol central en el “movimiento de reflexión” (Freidemberg, “Herencias y cortes” 184) desarrollado por sus editores —entre quienes distinguen a Fernández Moreno, Jitrik y Urondo— sobre la función social de la praxis poética. Por otra parte, su título señalaría la inscripción latinoamericana de la corriente coloquialista, cuya vertiente nacional presentaría rasgos diferenciales.<sup>13</sup>

Para Freidemberg (“Herencias y cortes”), la poesía de los años sesenta se desenvuelve a partir del afianzamiento de una “actitud realista”, definida como una “apertura hacia el contexto”. Esta “redefinición del trabajo poético” alcanzaría la densidad de una postulación en las nociones de “poesía existencial” y “poesía sustantiva”, presentadas en *La realidad y los papeles* (1967) de Fernández Moreno y en *Veinte años de poesía argentina* (1968) de Urondo. Estas nociones condensarían la voluntad de crear un “nuevo imaginario poético” referido a “lo objetivo, lo singular, lo concreto y lo reconocible” (186). El gesto inaugural del grupo de *Zona* sería a la vez realista y crítico, ya que el reconocimiento del mundo

---

comunicabilidad” (Blanco, “Zona” 162). Ahora bien, aquello que diferencia sus respectivas posturas es el énfasis que *Zona* coloca sobre el segundo término, mientras que *Poesía Buenos Aires* mantiene aún una idea del poeta como “mediador entre lo humano y lo trascendente” (162). Si para esta última la palabra clave es “humanidad”, para *Zona* el acento se desplaza a “hombre” (167). Según Elisa Calabrese (“César Fernández”), *Poesía Buenos Aires* impulsa un trascendentalismo poético (heredero de un modelo extranjero, el simbolismo francés), caracterizado por interrogar los límites entre filosofía y poesía, por centrarse en las relaciones entre el sujeto lírico y la palabra y por sostener un distanciamiento entre el discurso poético y el contexto extra-estético. Dicho trascendentalismo sería impugnado por el grupo de *Zona*, que intentaría conectar poesía y realidad.

<sup>13</sup> Freidemberg señala las lecturas de las que se nutre el coloquialismo argentino como la causa de su diferenciación de las vertientes latinoamericanas—Mientras que estas vertientes volverían sobre las obras de poetas anglosajones —Williams, Pound, Auden, Yeats, etc.—, en nuestro país las fuentes serían César Vallejo, la poesía vanguardista de Borges y González Tuñón y las letras de tango. Este acervo dejaría su sello en la inclinación hacia la metáfora, la riqueza de imágenes y los juegos verbales (190). Martín Prieto (*Historia*) explica que la palabra “antipoema” “terminó designando este período de la poesía latinoamericana y, por extensión, a sus ejecutores: Parra, el nicaragüense Ernesto Cardenal, el uruguayo Mario Benedetti, el cubano Roberto Fernández Retamar, el ecuatoriano Jorge Enrique Adoum, y los poetas argentinos, sobre todo Fernández Moreno, que fue quien tuvo una más inmediata circulación continental. Este movimiento, sin manifiestos, revistas, ni estandartes, también es conocido con el nombre de ‘poesía conversacional’ o ‘comunicacional’ debido a su permeabilidad al lenguaje coloquial, y en Argentina, fue llamado por el mismo Fernández Moreno ‘existencial’ [...] (381). La obra citada de Parra implicaría un viraje, un nuevo punto de partida para el género. El coloquialismo sería indisoluble, desde esta perspectiva, de su matriz antipoética.

circundante se asociaría a la interrogación de las condiciones objetivas de la vida cotidiana. Avanzados los años sesenta, esta apertura adquiriría “una veta coloquialista en el estilo y más explícitamente politizada” (187). El coloquialismo representaría un “ideal” no sistematizable bajo la forma de un inventario de procedimientos, en la medida en que compromete “una serie de elecciones” (189) destinadas a poner en contacto la escritura poética con la conversación, a partir de una “mayor destreza” en la selección y la administración de los materiales.

Freidemberg descarta como razón principal de la expansión del repertorio poético nacional la intención de alcanzar un público más amplio para el género a partir de un lenguaje más accesible a las capas medias de la sociedad. La nueva actitud realista se afianzaría en primera instancia sobre una valoración exclusivamente poética, que detectaría en el habla cotidiana un “vasto patrimonio” (189) sujeto a exploración.

Freidemberg desplaza el foco de atención desde las condiciones de recepción hacia los principios intrínsecos al desenvolvimiento de la actividad poética. La búsqueda de un registro conversacional no se agotaría en un sentido contestatario frente al sitio marginal que ocupa el género en el circuito editorial, sino que canalizaría el impulso utópico de poner en contacto la poesía con la vida concreta. Esta aspiración vanguardista señalaría cierta continuidad con la actitud vitalista de *Poesía Buenos Aires* (1950-1960), que el coloquialismo encauzaría a partir de un nuevo tratamiento del lenguaje, una configuración diferente de la imagen y una desacralización de la figura del poeta. Si el movimiento que condensa la publicación de Gustavo Aguirre sostiene la existencia de un lenguaje poético separado de la jerga habitual, este supuesto sería destituido en los sesenta a partir del imperativo de “lanzarse el mundo” (190). Por su parte, la imagen coloquialista no sería el resultado de la unión deslumbrante de elementos lingüísticos, sino de un trabajo con los discursos habituales. Ya no detentaría un “poder” (Freidemberg, “27 notas” 22), no destellaría sugerentemente en el cuerpo textual.<sup>14</sup> Finalmente, contra

<sup>14</sup> Mariela Blanco (*Convergencias*) discute las dicotomías establecidas entre la estética vanguardista y las postulaciones realistas, que engloba bajo el nombre de “binarismo crítico”, y afirma la

el “mito” de *Poesía Buenos Aires*, que afirma que el misterio del poema es inseparable de la excepcionalidad que marca la vida del poeta (22), los jóvenes autores encontrarían en la rutina diaria y el compromiso social un territorio propicio para la experimentación poética. El vitalismo vanguardista sería redirigido, en este contexto, hacia la “esperanza de asumirse como voz de ‘la gente’” (Freidemberg, “Herencias y cortes” 191).

El espectro de las producciones coloquialistas que persiguen una “argentinidad” de la escritura (196) exhibiría dos “polos” (209) o maneras de encarar el trabajo con la palabra, representadas por ciertas obras insoslayables: *Violín y otras cuestiones* (1956) de Gelman y *El saboteador arrepentido* (1955) y *Al público* (1957) de Lamborghini. Mientras que el primero reinventaría el legado vallejiiano de un “estado elemental de la lengua” ajeno a toda “conciencia instrumental” de la escritura (196), el segundo rechazaría de antemano “cualquier búsqueda de inocencia” (204), a partir de una elaboración crítica de los discursos. Por fuera de la tensión productiva entre ambos extremos, Freidemberg detecta una “retórica empobrecedora” (192), que anularía la densidad problemática del ideal coloquialista a partir de la repetición esclerosada de recursos y efectos emotivos.

---

necesidad de problematizar las zonas de cruces que ponen en cuestión esta operación crítica. Blanco encuentra en las obras de César Fernández Moreno, Joaquín Giannuzzi y Alfredo Veiravé un tipo de imagen pensada como constructo que reúne elementos inesperados, cuya raíz se encuentra en las estéticas surrealistas e invencionistas difundidas por *Poesía Buenos Aires*. Mientras que estas últimas pretendían atisbar una realidad suprarreal, la escritura de estos tres poetas reorienta la imagen hacia la realidad cotidiana. Por ello, la crítica propone para estas escrituras la categoría de “coloquialismo trascendentalista” (277). Eduardo Romano afirma al respecto: “Con todo, no podemos descuidar a *Poesía Buenos Aires* y a varios de sus promotores cuando queremos descubrir la primera etapa de un retorno coloquial para el lenguaje poético en el curso de los años cincuenta. No es casual que en sus páginas hayan sido acogidos César Vallejo o Drummond de Andrade, para citar a dos poetas del continente que cuentan respecto del retorno de los poetas del continente americano al ritmo de lo conversacional” (63). En esta misma línea de argumentación, Freidemberg (“Herencias y cortes”) explica “Es que la propia *Poesía Buenos Aires* contribuyó mucho a crear las posibilidades para que surgiera, casi como una expansión de uno de sus propios flancos, lo que podría llamarse ‘la poética de Zona’, por ejemplo, al difundir a Carlos Drummond de Andrade, Eugenio Montale, Juan L. Ortiz, Cesare Pavese y César Vallejo, todos ellos nombres, junto con el de Guillaume Apollinaire, de gran importancia para la configuración de una actitud más ‘realista’ y una mayor ‘distensión’ en el lenguaje” (188).

En “Poéticas de la voz. El registro de lo cotidiano”, García Helder diferencia un primer ciclo del coloquialismo que va de 1955 a 1964, en el que el término no está aún “asentado” (215). Durante este periodo, ciertos poetas clave, entre los que se destacarían Fernández Moreno y Urondo, quienes ejercitarían respuestas parciales en vistas al pasaje “de la diacronía a la sincronía, de la lengua al habla, de lo atemporal a la historización, del inconsciente a la ciudad” (216). Esta transición dejaría atrás la búsqueda de pureza que caracterizaría la “lengua poética” de las vanguardias del cincuenta. El abandono del “atrincheramiento de la autonomía del arte” daría paso a la “presión de lo explícito” (214). Esta transformación desembocaría en un “implícito programa”, basado en “el salto de la comunidad literaria a la comunidad lingüística” (214). La reorientación de la poesía argentina hacia “una actitud más realista y una modalidad conversacional” (232) tendría sus antecedentes en “la poesía gauchesca, el sencillismo, el ultraísmo, Boedo y el tango” —serie que sintetiza la genealogía trazada por Romano en relación con una línea poética nacional comprometida con “la lengua oral” (42)—.

En la misma línea argumentativa, Fondebrider señala en “Treinta años de poesía argentina” la emergencia de una nueva forma de poetizar en el campo literario nacional de mediados de los años cincuenta. La experimentación formal y sintáctica, así como el acercamiento a la lengua hablada, se corresponderían con un periodo de modernización cultural y de cambios históricos. La intensificación de estos procesos en la década siguiente traería aparejada la consolidación de una imagen estereotipada y unívoca de la poesía del sesenta, alimentada por los testimonios y escritos programáticos de autores representativos, que tenderían a confundir el discurso poético con el político.

En su *Breve historia de la literatura argentina*, Martín Prieto concibe las novedades poéticas introducidas en la segunda mitad de los años cincuenta —cuyos primeros exponentes serían *Argentino hasta la muerte* y *El saboteador arrepentido*— como la invención de una “retórica nueva”, en la que “lo popular” (la prosa periodística, publicitaria, comercial, etc.) se sumaría “recortadamente” a “lo hiperculto” (381). A escala nacional, esta “ampliación del diccionario poético”

no implicaría una ruptura sino una “potenciación” (380) de la libertad expresiva promovida por el invencionismo y el surrealismo.<sup>15</sup> Las obras producidas durante la década del sesenta no añadirían ninguna singularidad al espectro de posibilidades abierto por producciones como las de Fernández Moreno, Lamborghini y Urondo. Se limitarían más bien a “la divulgación, la limpieza de aristas todavía excluyentes que tenía el modelo”. Las aristas “excluyentes” hacen referencia a la “expectativa de pertenencia a la poesía alta, experimental y no popular” (423). Las obras de Gelman y Bignozzi, representativas de la nueva promoción, no seccionarían los elementos “bajos” de la vida cotidiana de la tradición literaria acogida por los poemas, sino que amalgamarían, sin preferencias, vocablos de ambas esferas.

La referencia al ámbito de lo popular recupera los aportes de Romano, cuya genealogía y caracterización del coloquialismo es retomada por Prieto y García Helder en “Boceto Nº 2 para un... de la poesía argentina actual” (1998), con el fin de definir el legado “ratifuso” (18) que retoman los “poetas del 90” (14). Esta “constante viva y heterogénea” conformaría una “red antipoética satírica urbana antilírica y coloquial” (18), entre cuyos representantes estarían Baldomero y César Moreno, los versos orilleros de Borges, Raúl González Tuñón, Nicolás Olivari y Francisco Gandolfo. Los objetivistas se inscribirían en esta línea, a partir de su distanciamiento del “vicio estetizante del coloquialismo”. Sus producciones rechazarían la “idealización del barrio, del pobre, de la mujer, de su cuerpo amado, del padre, de la causa justa, etc.” e introducirían, como contrapartida, una escritura basada en la ligereza y el despojamiento, que pondría de relieve la “futilidad de la materia significante” (18). Lejos de toda abstracción melancólica, las actitudes predominantes de este espectro textual oscilarían entre el escepticismo y la puerilidad ante la realidad. Este abordaje rechazaría la “retórica sesentista” (Prieto

---

<sup>15</sup> En un ensayo posterior, Prieto (“Neobarrocos”) presenta la hipótesis de índole histórica que subyace a esta aseveración: la emergencia y desenvolvimiento de las vanguardias poéticas argentinas sería de índole realista. Las coordenadas que regirían el despliegue de la poesía nacional serían las de “vanguardia y realismo” (42), coordinación que desaloja la oposición entre ambos sintagmas.

“Neobarrocos”) —que combinaría lo personal y amoroso con lo social y político y que haría de la “revolución” una “palabra-valija emblemática” (25)— en pos de una ontología de lo pasajero y lo perecedero, que aportaría a los textos “dinamismo, energía, vida” (Prieto y García Helder 16). Los poetas objetivistas promoverían una declinación ideogramática<sup>16</sup> de la estética realista, ya que, en lugar de perseguir el reflejo de lo visto, trasladarían a la escritura, sin enmiendas de índole estetizante, “lo que tienen en la cabeza, sin traducirlo a un lenguaje elevado, o en todo caso rebajándolo” (15).

La poética objetivista recupera, con “licencias y comodidades” (15), la estética realista a la que adscribe el coloquialismo sesentista. Las “modificaciones” que impone a esta poética y su impulso referencial —que perviviría como una “condición perdida” (17)— se sustentan sobre la construcción de una genealogía literaria. Los antecedentes del poetizar “ratifuso” de los noventa son esbozados por García Helder en “Para una genealogía del lenguaje objetivo”, ensayo que bajo la forma del apunte enumera los aportes más importantes a esta línea. Gran parte de los autores aquí presentados pertenecen a la zona del litoral. Tal es el caso de José Pedroni, Arturo Fruttero, Felipe Aldana, Juan L. Ortiz, Arnaldo Calveyra, Hugo Padeletti, Jorge Isaías, Francisco Gandolfo, Eduardo D’Anna D’Anna y Hugo Diz. Entre estos, García Helder subraya el “estilo plano y de una depurada narratividad” de Gandolfo (que se asemejaría a la historieta), el “tono épico” y el “alto contenido político” del poema “Secuencias de Mayo” (1972) de Diz y el tenor especulativo que asume la pregunta por el referente en “La poesía no es una isla” de D’Anna — autor que oficiaría de “profeta de la corriente realista u objetivista de la poesía rosarina de los años 80” (s/p).<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Cuando García Helder y Prieto afirman que los poetas del 90 “son ideogramáticos”, reconocen a la noción de ideograma la ideología poética desarrollada por Ezra Pound en *El ABC de la lectura* (1968). Yuszczuk sintetiza sus principales postulados: “Pound piensa en este texto, ante todo, en una poética fuertemente basada en lo concreto, donde los significados más abstractos se construyen siempre a partir de lo sensorial. Y también en un tipo de poema descriptivo que antes que comentar un objeto o una escena la presente al lector y la construya de tal manera que le permita sacar sus propias conclusiones en un tipo de lectura que se concibe como actividad” (190).

<sup>17</sup> En una entrevista con Osvaldo Aguirre, García Helder (“Daniel García”) vuelve sobre los fundamentos de la “poética objetivista” para inscribirla en “una corriente realista y antirromántica”

Las operaciones críticas inscritas en el dispositivo de lectura objetivista vuelven sobre el imperativo matriz del coloquialismo. Este imperativo postula la comunicación poética como horizonte que determina una moral de la forma, posicionamiento ético que reenvía al emplazamiento histórico de las formas literarias. La genealogía que construye la formación del *Diario* se sustenta sobre ciertos rasgos centrales de su programa: la depuración de giros retóricos, la inclinación anecdótica y la emergencia de imaginarios políticos locales, cuya épica de lo singular privilegiaría los detalles concretos de la mirada en movimiento por sobre la construcción abstracta de una epopeya nacional.

## Conclusión

A partir de la revisión del distanciamiento programático del *Diario* de las convenciones retóricas que ciñen la potencia comunicativa del coloquialismo nacional de la década del sesenta, es posible ceñir una zona de rescate que permanece latente en las operaciones críticas de la formación objetivista. Esta zona para rescatar, a partir de otro punto de partida formal, sería cierto núcleo utópico

---

(23), cuyo origen moderno se encontraría en los poemas de Baudelaire. A continuación, el crítico enumera las principales lecturas de las que se nutre esta línea: “Dejando de lado por obvios a autores como Balzac, Flaubert y Zola, Proust, Joyce, Faulkner, etc., creo que las que dejaron en nosotros una impronta más específica en lo que respecta a esta corriente realista y objetivista fueron las lecturas de —en el orden en que más o menos se fueron dando— los poetas norteamericanos (Eliot, Pound, Moore, Williams, Creeley, etc.) y la poesía rosarina del 70 (Hugo Diz, Eduardo D’Anna, Isaías, Francisco Gandolfo, Alejandro Pidello, etc.), la narrativa de Arlt, Quiroga, Onetti, Di Benedetto y Saer paralelamente a Robbe-Grillet y los ensayos que le dedica Barthes, Juan L. Ortiz, “Trabajar cansa” y “El oficio de poeta” de Pavese, Girri como poeta y traductor, Montale, Kavafis, Rilke, Giannuzzi, Gottfried Benn, Francis Ponge, Perec, etc., etc” (23). Los miembros de *el lagrimal trifurca* (1968-1976) ocuparían el segundo lugar de la serie “realista”, la cual convoca, como problema crítico, las modalidades históricas de representación. En ese marco, el lenguaje poético “demanda periódicamente un reajuste en su dicción para dar cuenta más fielmente de lo que pasa, sea por la calle, por la cabeza o por la televisión”. A continuación, García Helder hace referencia a “Fenicia Revisited”, al que piensa como un texto que “sin dejar de ser descriptivo era al mismo tiempo programático, ya que se aplica mucho más a nuestra poesía posterior que a la de nuestros precursores rosarinos” (23).

del programa coloquialista —el “salto” de la comunidad literaria a la comunidad lingüística (García Helder, “Poéticas” 214), que habría perdido vigor debido a su tematización en términos miméticos y sentimentalistas. La apuesta por un realismo especulativo, ajeno al regodeo melancólico, que comprenda a la palabra como un material disponible históricamente, sin pretender que esta retrate o refleje una realidad externa estática, sería la petición de principio que rige las críticas del *Diario* al repertorio coloquialista. Es posible enlazar este gesto crítico a la biblioteca objetivista, en la que confluyen autores como William Carlos Williams, Ezra Pound, Edgard Lee Masters, Constantino Kavafis, y en la que resulta central, a nivel nacional, la producción de Joaquín Giannuzzi (Prieto “Neobarrocos”). Queda por analizar en futuros trabajos la manera en que las traducciones y operaciones críticas de los editores en relación a este repertorio alternativo propulsan e inflexionan su relectura de la poesía argentina del sesenta.

### Bibliografía

- Aleman Bay, Carmen. *Poética coloquial hispanoamericana*. Universidad Publicaciones, 1997.
- \_\_\_\_\_. “Para una revisión de la poesía conversacional”. *Alma Mater*, no. 13-14, 1997, pp. 49-55.
- Andrés, Alfredo (Ed.). “Introducción” y “Los poetas de 1960”. *El 60*. Editores Dos, 1969.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. Siglo XXI, 2011.
- Benedetti, Mario. “Vallejo y Neruda: Dos modos de influir”. *Letras del continente mestizo*. Arca, 1972, pp. 35-39.
- \_\_\_\_\_. *Los poetas comunicantes*. Marcha, 1972.
- Blanco, Mariela. “Zona: un espacio para la poesía de los 60”. *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, no. 18, 2007, pp. 153-178.
- \_\_\_\_\_. *Convergencias y divergencias respecto de las poéticas de la década del '60 en tres proyectos de escritura: César Fernández Moreno, Joaquín Giannuzzi y Alfredo Veiravé*. Tesis doctoral, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2008.



- \_\_\_\_\_. *El ángel y la mosca. Las poéticas de César Fernández Moreno, Joaquín Giannuzzi y Alfredo Veiravé*. EUDEM, 2011.
- Calabrese, Elisa y Martínez, Luciano. “¿Cómo periodizar los sesenta? Miguel Briante. *Genealogía de un olvido*. Beatriz Viterbo, 2001, pp. 69-86.
- Calabrese, Elisa. “Crítica y poesía. Elementos para una tradición”. *Orbis Tertius: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, vol. 11, no. 12, 2006.  
<https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=arti&d=Jpr209>.
- \_\_\_\_\_. “César Fernández Moreno: poesía y crítica”. *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados*, no. 8, 2008, pp. 100-107. [https://redib.org/Record/oai\\_articulo1659139-c%C3%A9sar-fern%C3%A1ndez-moreno-poes%C3%ADa-y-cr%C3%ADtica](https://redib.org/Record/oai_articulo1659139-c%C3%A9sar-fern%C3%A1ndez-moreno-poes%C3%ADa-y-cr%C3%ADtica).
- Calbi, Mariano. “Prolongaciones de la vanguardia”. Jitrik, Noé (Dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 10, *La irrupción de la crítica*. Emecé, 1999, pp. 235-255.
- Fernández Retamar, Roberto. “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica”. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Instituto Caro y Cuervo, 1995, pp. 159-176.
- Fondebrider, Jorge. Presentación. *Diario de poesía*, no. 20, *dossier César Fernández Moreno*, 1991, p. 13.
- \_\_\_\_\_. “Treinta años de poesía argentina”. *Inti: Revista de literatura hispánica*, no. 52, 2000, pp. 6-32.
- Freidemberg, Daniel. “Prólogo”. *La poesía del cincuenta*. Centro Editor de América Latina, 1981, pp. I-VIII.
- \_\_\_\_\_. “27 notas al pie de un mito”. *Diario de poesía*, no. 11, *dossier poesía buenos aires*, 1988, pp. 22 y 24.
- \_\_\_\_\_. “La revolución permanente”. *Diario de poesía*, no. 36 1995, p. 26.
- \_\_\_\_\_. Presentación. *Diario de poesía*, no. 38, *Dossier Leónidas Lamborghini*, 1996, pp.13-14.
- \_\_\_\_\_. “Urondo poeta”, en *Diario de poesía* no. 49, *Dossier Urondo*, 1999a, pp. 13-14.
- \_\_\_\_\_. “Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman”. Jitrik, Noé (Dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 10, *La irrupción de la crítica*. Emecé, 1999b, pp. 183-212.
- García Helder, Daniel. “Poéticas de la voz. El registro de lo cotidiano”. Jitrik, Noé (Dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 10, *La irrupción de la crítica*. Emecé, 1999, pp. 213-234.
- \_\_\_\_\_. “Daniel García Helder. Episodios de una formación”. Entrevista a cargo de Osvaldo Aguirre. *Punto de vista*, no. 77, diciembre 2003, pp. 19-26.
- \_\_\_\_\_. “Para una genealogía del lenguaje objetivo”. *Bazar americano*, 2019.  
<http://www.bazaramericano.com/articulo.php?cod=26>.
- Gelman, Juan. “Juan Gelman: obsesión, ritmo y silencio”. *Diario de poesía*, no. 24, 1992, pp. 3-5.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Siglo XXI, 2012.

- Mattoni, Silvio. "Diario de Poesía: un reportaje universal". *El Matadero*, no. 9, 2015, pp. 47-54. <https://ahira.com.ar/wp-content/uploads/2018/08/Mattoni-Diario-de-Poes%C3%ADa-un-reportaje-universal.pdf>.
- Muschiatti, Delfina. "Las poéticas de los 60". *Cuadernos de literatura*, no. 4, 1989, pp. 129-141.
- Plaza, Ramón. "Poesía y poetas del '60: una generación sepultada". *El '60 Poesía Blindada*. GenteSur, 1990, pp. 7-17.
- Porrúa, Ana. "Una polémica a media voz: objetivistas y neo-barrocos en el *Diario de Poesía*". *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, no. 11, 2003, 1-13.
- Prieto, Adolfo. "Los años sesenta". *Revista Iberoamericana*, no. 125, 1983, pp. 889-901.
- Prieto, Martín. "Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina". *Cahiers de LI.RI.CO*, no. 3, 2007, pp. 23-44. <https://journals.openedition.org/lirico/768>.
- \_\_\_\_\_. *Breve historia de la literatura argentina*. Taurus, 2006.
- Prieto, Martín y García Helder, Daniel. "Boceto Nº 2 para un... de la poesía argentina actual". *Punto de vista*, no. 60, 2011, pp. 13-18.
- Romano, Eduardo. "Poesía tradicional, poesía popular, poesía cultivada". *Sobre poesía popular argentina*. Centro Editor de América Latina, pp. 9-88.
- Salas, Horacio. *Generación poética del 60*. Ediciones culturales argentinas, 1975.
- Sartre, Jean Paul. *¿Qué es la literatura?* Losada, 1969.
- Vasallo, Sara. *La idea de la poesía en Sartre*, Tesis de Licenciatura. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras, 2015. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1210>.
- Yurkievich, Saúl. "Poesía Hispanoamericana: uso y transcurso". *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, no. 27, 1976, pp. 271-279.
- Yuszczuk, Marina. *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa*. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2011. <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.742/te.742.pdf>.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the [University Library System](#), [University of Pittsburgh](#) as part of its [D-Scribe Digital Publishing Program](#) and is cosponsored by the [University of Pittsburgh Press](#).

