

Es la poesía

Las tres Es en la producción poética argentina del siglo XXI

Fernando Bogado

¿Cómo circula, se legitima y se escribe poesía en la Argentina del siglo XXI? A partir de tres ejes —expresiones, editoriales y escritura— este ensayo recorre la transformación reciente de la escena poética argentina: desde el slam y los ciclos de lectura hasta las editoriales independientes, las distribuidoras y los nuevos modos de legitimación académica y performática. Entre la oralidad, la autogestión y las disputas estéticas contemporáneas, la poesía aparece como uno de los espacios más dinámicos y mutantes del sistema literario actual.

* * *

Expresiones

La sociología de la literatura, también llamada sociocrítica, también matriz desde donde habría que pensar las derivas disciplinares en la Historia del Libro (Chartier, De Diego, pero en el caso específico de la poesía argentina: Moscardi), aporta un concepto sobre el que siempre se vuelve a la hora de pensar los fenómenos literarios del presente. Los enfoques más apegados a la letra, más de *close reading*, si se quiere, más propios de la filología y hasta de la crítica literaria (que por los pagos de la UBA, desde 1985 en adelante, se llama “teoría literaria”), de algún modo, tienen que vérselas con el hecho de que lo que sostiene el discurso poético, muchas veces, es su modo de circulación. La gran pregunta metodológica es: ¿cómo estudiar la injerencia en la escritura de poesía de un determinado contexto vía las editoriales, las ediciones, la materialidad del libro, la composición de una escena, los espacios de

reunión y socialización, los modos de asociación, los canales de legitimación?

Desde mi perspectiva, la respuesta, con todas las complejidades que acarrea, es la vía de la relación mediada, compleja y siempre atravesada por la “resistencia” de la letra a la determinación de esos canales. La existencia de una escena robusta (con sus escenarios o sus códigos en los públicos) o el modo en que un libro es impreso y vendido dejan su marca en la escritura poética, lo mismo pasa con los premios o los sistemas de validación de esas producciones, pero nunca la huella es lo suficientemente fuerte como para no ver el funcionamiento de relaciones internas del discurso que dependen de métricas, proposiciones poéticas desde la palabra y hasta relaciones con figuras retóricas. Llama la atención cómo, entre finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI, los estudios políticos, sean ya biopolíticos, sean ya parte de la tradición lacaniana dentro de las investigaciones en filosofía política, vuelven sobre la retórica para explicar los modos en los cuales funcionan los compromisos populistas o la vida misma de la democracia (de Agamben a Laclau, es impresionante ver el lugar preeminente en el que colocan a la retórica y hasta el enfoque filológico en sus investigaciones puntuales). ¿No es posible, en definitiva, recuperar esas herramientas para nuestra lectura en lugar de bogar por enfoques que parecerían encontrar la novedad en cada nuevo fenómeno sólo porque antes no existía la obra de tal escritor o el planteo de tal editorial? Quiero decir, lo nuevo en literatura, como bien señala Adorno en *Teoría estética*, no puede estar atravesado por la novedad propia del capitalismo, apoyada en lo que podríamos llamar el fetichismo de la novedad. Lo nuevo es sólo una reformulación de elementos que ya se encuentran dentro del discurso

literario, cuya combinatoria genera una novedad tan específica que sólo es posible verla en la medida en que entendemos cómo tal o cual producción se apoya total o parcialmente en condiciones de la escritura que ya estaban presentes en el pasado, más inmediato o más lejano en el tiempo.

Por ejemplo, detengámonos en la emergencia de la “voz” como una categoría para poder pensar las escrituras del presente en la literatura argentina. Vale la pena recordar que la conexión de esas escrituras con las derivas literarias del resto del continente deben ser tenidas en cuenta: el mejor caso para poder pensar tanto la imposición de la categoría como los puentes que tiende con la actual producción poética continental es el *slam*, cuya implementación local puede registrarse en el año 2011, en los eventos *slammers* armados por los poetas Sebakis, Diego Arbit y Sol Fantín, entre otros. A su vez, el crecimiento del *slam* permite ver la red cada vez más robusta de relación con otras escenas relativamente similares en el continente, como sucede con la cada vez más fructífera vinculación con la escena de los *saraus* periféricos de ciudades como São Paulo, o como se institucionaliza a partir de la creación de torneos internacionales en donde los ganadores de las competencias nacionales viajan para mostrar su producción y exhibir sus versos con/contra otros poetas.

Nacido en Estados Unidos a mitad de los 80, la importación y el desarrollo del *slam* presenta la posibilidad de una concentración en la naturaleza performática de lo poético, en el reconocimiento del carácter accesorio del libro impreso (desde libros digitales hasta videos y música grabadas con un celular, no hay límites en papel para la circulación de esta

producción), y hoy en día un doble movimiento deja entrever su persistencia en la escena poética en general: por un lado, su entrada a la academia vía la corriente de estudios en torno al *slam* (como lo demuestra el grupo de estudios formado en la UBA y con vínculo con universidades brasileras dirigido por Lucía Tennina); por el otro, la extensión del formato a sedes en el conurbano, esto es, más allá de la persistencia de una línea todavía operativa en CABA (con sede en el centro cultural Panda Rojo), el formato ha sido adoptado por espacios poéticos en zona sur y zona oeste de la provincia de Buenos Aires, además de contar con otros puntos geográficos de relevancia, como sucede con el *slam* Rosario, también compuesto por poetas y performers provenientes de la universidad, como sucede con el caso del especialista y escritor Wachi Molina.

El *slam* opera con un sistema de valoración totalmente aceitado: por un lado, tiene la impresión de ser inmediato al contar esta competencia con poetas que leen sus producciones en tres minutos y son evaluados por un jurado visible o invisible que pone su calificación (generalmente, del 1 al 10). Por el otro, los modos de expresión de esa valoración, a partir de chasquidos, consignas, voces celebratorias, etc., conforman una suerte de devolución rápida a los poetas del gusto en torno a sus producciones. El resultado es claro: por más que el lema de los *slams* sea que la competencia aparece como una burla a los sistemas de valoración y que todos tendrán su espacio para poder recitar sus textos, también se construyen escenas con sus autores de renombre, su propio sistema cerrado de *stardom* y, también, la injerencia misma sobre las formas de escritura consideradas estéticamente interesantes. Paradojas propias de la apertura de la escritura poética a la lógica democrática: la caída del

sujeto autor con rasgos “aristocráticos” luego de las modificaciones de las vanguardias y neovanguardias, sumado a las posteriores críticas a la noción de sujeto de la posmodernidad, arrojan como consecuencia una apertura de la producción estética que cambia el sistema de valores y deriva en estos modos “populistas” de funcionamiento y apreciación.

Es interesante ver cómo esa lógica de puesta en escena y valoración se ha apoyado en la voz como canal expresivo: la variación de volumen, la adopción de gestos, las líneas que va tocando con otras disciplinas (como la actuación o el *stand up*), han construido una forma de circulación de la poesía que tiene en la voz del poeta y su expresividad un punto fuerte de apoyatura. De ahí que esa vuelta del estilo haya construido, retroactivamente, sus antecedentes: basta ver el modo en el que en los últimos diez años se han levantado y encumbrado poetas como Ioshua (1977-2015) a partir de esta centralidad de la performance, la voz y la expresión. Josue Belmonte, tal su nombre, contó con presentaciones de una fuerte carga expresiva, la cual incluía de algún modo una colocación de la voz en el escenario que sin dudas le permitió ganar una atención que, fallecido hace más de diez años, produjo la edición en formato de obra completa de trabajos dispersos (a cargo de la editorial Río, rearmada a partir del trabajo del sello Nulú Bonsai), la aparición de una biografía (a cargo de Facundo Soto y salida por Mansalva), la mención de su vida como modélica para poetas por venir (inclusive, al nivel de acciones con impacto en escuelas de formación secundaria) y hasta la aparición de novelas en donde la estela de su escritura y la mención de su nombre se deja ver (*En la piel de Ioshua*, de Lorena Bermejo, salida por la editorial Contramar a finales de 2025).

La importancia de Ioshua para pensar esta lógica poética incumbe no solamente el desarrollo de formatos que apunten a la expresividad del poeta en el marco de una lectura de poesía, también evidencia un giro de importancia dentro de la producción poética local, que es la progresiva construcción del “conurbano” ya no solamente como un espacio de circulación, sino como un concepto que permite pensar un conjunto de temáticas, formas y modos. La “poesía del conurbano” termina siendo un poco la idea, entre mitológica (en el sentido barthesiano del término: un “mito” moderno y capitalista) acerca de una suerte de “esencia” conurbana que se filtraría en sus autores consagrados, entre los que hay que contar a Ioshua y su estilo –descarnado, con una temática porno, con la construcción del “puto” como opuesto al “gay”, algo que lo contrapone a otro poeta, en este caso, de CABA y de barrio como Mariano Blatt, con una centralidad en el melodrama por su trabajo con sentimientos fuertemente remarcados-, pero también hay que mencionar otros escritores, como Walter Lezcano, cuya producción se apoya justamente en este imaginario. Las derivas *slammers* de conurbano también funcionan como un sistema de validación de estas escrituras y de esta puesta en escena de la expresividad vocal.

¿Agota entonces esta modalidad todo lo que puede encontrarse en la circulación de poesía contemporánea? Claro que no, vale la pena ver otras modalidades, otros escenarios y sus propias lógicas. Varios son los ciclos históricos que se mantuvieron en gran parte del siglo XXI (como Maldita Ginebra, con poetas como Héctor Urruspuru y una tendencia al malditismo poético como bandera), o los nuevos que hoy cuentan con una nutrida convocatoria (como pasa con el ciclo El Mamut, el cual se presenta en notas recientes como un punto de encuentro de “poesía,

música y gastronomía”), pero vale la pena destacar aquellos espacios o ciclos que buscaron combinar el componente expresivo ya no con las derivas de “escenario teatral” de la poesía, sino con los momentos más musicales de sus formas/formatos, como el ciclo Tercer Jueves (el cual llevé adelante con Gabo y Oscar Cuman, sin fecha de finalización concreta, pero con una última edición en 2023), la reaparición de los Verbonautas (colectivo musical y poético conformado por Hernán, Osvaldo Vigna, Pablo Folino, Karina Cohen y los ya difuntos Palo Pandolfo, Vicente Luy y Gabriel Coullery, entre otros) o el ciclo de Procesadores de Textos (llevado adelante por la poeta y académica Victoria Cóccaro, con fuertes relaciones con el mundo de la música y hasta de la ópera). A su vez, ciclos como Un Sapo Intuitivo (a cargo del poeta Javier Roldán), El Rayo Verde (con la organización de Osvaldo Bossi y Patricio Foglia) o Inmensas Camelias (a cargo de las poetas Cecilia Perna y Vera Buendía) han logrado armar con éxito un escenario propio y un público regular, combinando en muchas oportunidades poetas de renombre con nuevas voces de una escena que ha comenzado, luego de la pandemia, un proceso de renovación contundente.

Editoriales

Hay dos hechos que sirven para pensar la emergencia de una nueva escena de poesía en los primeros años del siglo XXI. Claro que el recorte que haremos se situará, sobre todo, en lo que pasa en el AMBA, pero las relaciones con otras escenas de poesía de otras ciudades son lo suficientemente atendibles como para ver modificaciones en la parte “porteña” o “bonaerense” a partir de ese choque o relación con lo que, en el mismo momento, podría llegar a leerse en grandes ciudades (Santa

Fe, Rosario, Córdoba), otras capitales argentinas (Resistencia, Posadas) o hasta otros puntos geográficos del país (Puerto Madryn). El primer hecho es de carácter histórico: la crisis de 2001 afecta, de manera mediada, pero tangible, al funcionamiento de las editoriales independientes (así autoproclamadas) junto con las editoriales grandes y medianas dentro del mercado. Son las primeras editoriales las principales responsables en la creación de una escena poética, algo muy bien estudiado por Matías Moscardi en *La máquina de hacer libritos: Poesía argentina y editoriales interdependientes en la década de los noventa* (2016), por lo que la crisis económica forzó al mercado a una transformación que produjo dos fenómenos claves para la configuración de la escena literaria post 2001: por un lado, la progresiva variación en las tiradas de las editoriales medianas o grandes –que sufren también, en los 25 años que nos distan de la tan mentada fecha, una absorción por parte de capitales extranjeros, tal como lo estudia Malena Botto en “1990-2010 : Concentración, polarización y después”, capítulo en J. De Diego (Dir.), *Editores y políticas editoriales en Argentina 1880-2010* (2014)–, lo cual va produciendo una merma en la cantidad hasta llegar, inclusive, a sacar una cantidad de ejemplares muy similar a la de las editoriales más chicas a la hora de apostar por nuevos autores; por el otro, el cruce entre fanzinerismo y profesionalización de la edición que respondió al cambio del mercado en un período de crisis de pequeñas y medianas empresas hacia un momento de consolidación económica (y nueva crisis en el período abierto a finales de 2023). El otro gran hecho por fuera de la crisis económica tuvo que ver con la reconfiguración de los escenarios a partir de la tragedia de Cromañón, la cual llevó a cambiar bares por centros culturales semi-clandestinos que no requerían autorizaciones para

funcionar, además de fortalecer a la lectura de poesía y la música acústica como forma de expresión tras el cambio de una escena más “enchufada” como la propiamente rockera.

El cambio económico de la crisis a la reorganización durante el primer kirchnerismo llevó a que las agrupaciones de poetas y editoriales autogestivas que editaban en formato fanzine o en libros caseros en el período 2005-2006, momento de creación y consolidación de la FLIA (Feria del Libro Independiente y Alternativa), en gran parte, sostenida por acciones poéticas como las que promovieron grupos como Poesía Urbana (a través de las intervenciones en calles o el activismo web), lentamente comenzaron a enviar su producción a determinadas imprentas que trabajaron estrechamente con estas pequeñas editoriales (como, por ejemplo, TecnoOffset, la cual, hasta el día de hoy, sigue siendo una de las imprentas con mayor cantidad de libros contratado por parte de editoriales pequeñas o medianas) y a convertir los fanzines en libros, hasta el punto de que, con tiradas pequeñas, muchas editoriales fueron armando un nutrido catálogo mayormente compuesto por poetas que encontraron una vía de legitimación de su escritura mediante estas empresas. Milena Caserola, Nulú Bonsai, Elemento Disruptivo, junto con editoriales que luego desaparecieron o se reconvirtieron (como CILC, que pasó a denominarse luego AñosLuz; o Humo Suburbano, que tuvo miembros que luego pasaron a formar la editorial Mutanta), sumadas a editoriales que participaban tanto del formato cartonero, creado por el sello Eloísa Cartonera –con un poeta de los 90 como principal figura, Washington Cucurto, sumado al trabajo más propio de la edición de María Gómez, quien también lleva adelante sellos de mucho prestigio como Nebliplateada–, como proyectos editoriales que directamente

llevaban una agenda anticapitalista y más cercana a las prácticas culturales propias del anarquismo o el socialismo revolucionario – realizando inclusive ediciones de libros caseros sin ningún tipo de apego a ninguna legislación vigente en términos de *copyright* (hasta el punto de acuñar la expresión *copyleft* para blanquear esta circulación de cultura por fuera de los patrones establecidos por la “propiedad intelectual”)– terminaron por armar un nuevo mundo editorial que empezó a tener problemas distintos a los del comienzo del período. Y bien se puede señalar que el más acuciante fue el del armado de una distribuidora.

Si se revisa el mundo editorial de estos veinticinco años en la edición de poesía, hay dos momentos muy fáciles de distinguir: por un lado, la progresiva profesionalización desde la FLIA en adelante, lo cual también implicó una descentralización de esta feria y la adopción de una lógica itinerante (hasta el punto de hablar, por ejemplo, de la FLIA Puerto Madryn) y una transformación de varias de las editoriales con presencia fuerte en estos encuentros de fanzineras a pequeñas empresas con formatos más regulares; por el otro, posterior al 2010 (fecha que podríamos considerar de relevancia en la medida en que varias de las editoriales pequeñas o independientes terminaron formando parte de la comitiva invitada a la Feria del Libro de Frankfurt), la progresiva agrupación de esas editoriales en pos de organizar distribuidoras que aseguren la circulación de los libros por fuera del circuito de recitales y festivales. El caso más emblemático de este proceso es la aparición de la distribuidora La Coop, con editoriales como AñosLuz, Santos Locos, Paisanita y Conejos como principales aportantes de capital y, sobre todo, de estrategia comercial en la distribución. Eso promovió la obra de varios poetas identificados con estos sellos, quienes lentamente comenzaron a

ocupar un lugar de preponderancia en una escena más editorial que de recitales, pese a que una cosa, a veces, implicaba la otra: por ejemplo, la construcción de la obra de Gustavo Yuste o de Flavia Calise (vinculada sobre todo al sello Concreto), poetas que hoy rondan los primeros años de la treintena, mucho tiene que ver con la fuerza de las pequeñas editoriales organizadas en un “sello” distribuidor.

A su vez, las distribuidoras fueron encontrando modos de organizar los ingresos para abrir puntos de venta fijos, como librerías: La Coop, ubicada sobre la calle Bulnes, en el barrio de Almagro, es sin dudas un local/hecho de importancia en la configuración editorial de la producción poética del siglo XXI. Lo mismo sucede con La Libre, una librería que nació como un conjunto de cajas transportadas por gestores como Simón de La Libre (así supo firmar durante mucho tiempo) para luego ir teniendo un espacio físico, primero sobre la calle Bolívar, cerca del CNBA, hasta encontrar su paradero actual en la calle Chacabuco al 900, con un formato de organización cooperativo en donde también hallamos escritores y gestores culturales (como Anshi Morán). En los últimos años, un sello de mucha importancia para la circulación tanto de poesía como de narrativa y hasta géneros no necesariamente literarios (entre ellos, la fundamental biografía de Osvaldo Lamborghini a cargo de Ricardo Strafacce) como Blatt & Ríos abrió su propia distribuidora, B&R, con un conjunto de editoriales que también pone a disposición de los lectores nombres de escritores jóvenes o no necesariamente consagrados.

La FLIA, como punto de concentración de una enorme cantidad de proyectos estéticos o de gestión artística, produjo a lo largo de este cuarto de siglo nuevos espacios de reunión de proyectos editoriales que,

en su catálogo, llevaban nombres de poetas como principal activo: quizás el más significativo sea la FED, feria de editores que tuvo su comienzo en un espacio de importancia para la cultura alternativa, como la radio La Tribu (que también funciona como un centro cultural y un bar, en la actualidad en concesión y bajo el nombre de "La Tribu Mostra", con una agenda LGTBQ+ emparentada con espacios como Casa Brandon, ambos en Almagro), y que en el día de hoy es la segunda feria más importante para el mundo editorial, ocupando espacios de gran capacidad de público como el Complejo C Art Media de la calle Corrientes, en el barrio de Chacarita. Pero, sumado a ese evento, en donde encontramos mesas con editoriales como Cae de Maduro (a cargo del poeta Hernán, así su firma) o Trench, también habría que considerar la agrupación de varios sellos pequeños en stands dentro de la Feria del Libro de Buenos Aires, el espacio de mayor circulación de producciones editoriales del país. Tal como señaló el poeta Osvaldo Vigna en una lectura en el stand Zona Futuro antes de la pandemia: "antes estábamos afuera de la feria, en la puerta, hoy tenemos stands adentro: cuidado con nosotros".

La institucionalización de la producción poética pasa también por eventos específicamente dedicados a ella, algunos, con años de regularidad, como el Festival Internacional de Poesía Buenos Aires (FIP), el Festival Internacional de Poesía de Rosario (FIPR, el cual ha llegado a gestar una escena única dentro de la circulación de poesía en el país), o el Festival Latinoamericano de Poesía en el Centro (organizado en el Centro Cultural de la Cooperación); otros promovidos por asociaciones de poetas, como los diversos encuentros organizados por la APOA (Asociación de Poetas Argentinos), pero quizás la experiencia más contundente en la organización de la escena poética fue el festival Poesía

Ya!, con dirección de Gabriela Borrelli Azara y una fuerte participación de diversos poetas en su gestión, como Patricio Foglia, Javier Roldán, Gabriela Clara Pignataro y Melina Alexia Varnavoglou, entre otros. Experiencia que tuvo como centro el otrora Centro Cultural Kirchner y que cayó con el comienzo de la vigente gestión dentro del Poder Ejecutivo nacional. Es importante destacar el funcionamiento del Poesía Ya!, entre otras cosas, por buscar tender puentes entre diferentes festivales, recitales, ciclos, escritores, concepciones de la poesía y hasta nuevas voces, promovidas sobre todo por la convocatoria a poetas “noveles” y vía la creación del premio de poesía Alfonsina Storni. Quizás, con el premio otorgado por el Fondo Nacional de las Artes a la producción poética, los dos premios más importantes durante la última presidencia del peronismo en el país.

Así como en otra época la agrupación de poetas implicaba la creación de una revista (pensemos en el cierre del siglo XX como un momento de explosión de este formato: *Diario de poesía*, *Xul. Signo viejo y nuevo*, *18 Whiskys*, etc.), parecería haber en lo que va del siglo XXI un corrimiento hacia la fundación de editoriales: es llamativo cómo no crecieron agrupaciones dedicadas a publicar material en una revista con la misma intensidad como crecieron empresas responsables de editar material de nuevos poetas. Además de revistas ya existentes, como *La Guacha*, quizás la apuesta más significativa en esta línea sea la revista *Rapallo*, conformada por poetas con un fuerte pie en la academia como Facundo Ruiz, Emilio Jurado Naón o Gabriel Cortiñas (poeta galardonado por el premio Casa de las Américas de poesía). Vale la pena destacar que *Rapallo*, además de una publicación regular (en un formato bastante extraño dentro de lo que es el mundo de las revistas y hasta de los libros

de poesía), cuenta con un premio y una editorial homónima que ha puesto en circulación producciones poéticas exóticas si se ve el estilo o forma imperante en varios poetas contemporáneos, mostrando, a su vez, un fuerte interés por la relación sur-sur en lo que corresponde a la poesía: Latinoamérica en sentido amplio, pero también producciones de otros puntos del mundo tienen espacio en páginas dedicadas a mostrar las formas más variadas de escritura poética en el siglo XXI.

Escritura

Como dice Adriana Amante (o, al menos, yo se lo escuché decir en una clase), el problema de trabajar con literatura del presente es que uno tiene como objeto un blanco móvil. El movimiento a la hora de pensar lo contemporáneo requiere, sobre todo, proponer un recorte: ¿basado en qué? ¿Un recorte generacional, como el propuesto por Elsa Drucaroff en *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la posdictadura* (2011) para hablar de la Nueva Narrativa Argentina? ¿Un recorte temático como el que, de algún modo, trabaja Tamara Kamenszain en *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay* (2014) para hablar de la escritura poética contemporánea? ¿Un recorte apoyado en un nuevo estadio de la literatura, como el trabajado por Josefina Ludmer vía el concepto de posautonomía en *Aquí América Latina. Una especulación* (2010)? Claramente, ningún recorte será suficiente, por lo que cualquiera podría, al menos, servir como una aproximación para pensar algunas características de la escritura poética en lo que va del siglo XXI (como siempre, apuntando a algún día volcar estas ideas o problemas en un ensayo de largo aliento). Sugiero, entonces, cuatro ejes para pensar esas escrituras.

El primero se refiere a la fuerza de una figura retórica poco visitada en las investigaciones contemporáneas que sirve para pensar la relación tensa de la poesía con la sociedad: me refiero a la parénesis, la cual pude investigar *in extenso* a la hora de analizar la poesía de Vicente Luy (1961-2012), pero siempre tomándolo como “caso ejemplar” que podría servir para pensar otras producciones poéticas. La parénesis consiste en cierto modo de la exhortación, en donde alguien toma la voz en un espacio público para indicar los pasos a seguir en contextos difíciles, como puede ser una invasión extranjera (tal el uso de la parénesis estudiado por Ramón Alcalde en la lírica arcaica) o frente a la necesidad de conformar un “pueblo” separado de una masa de personas sin un proyecto vital y colectivo claro (como sucede en las cartas paulinas, largamente analizado por una rama de los estudios literarios conocida con el anglosajón nombre de los *Biblical Studies*). Ahora bien, lo que he detectado en la poesía de Vicente es que hay una gran porción de sus poemas que siguen la forma parenética, reconociendo como contexto social la emergencia de una suerte de “guerra civil” que es necesario “blanquear”: poemas breves y emblemáticos como “Si va a morir gente, votemos quiénes”, además de la forma sintáctica de una estructura condicional, además de ser un endecasílabo, sigue la lógica del “llamado al pueblo” para tomar una acción concreta en función del contexto. Pese a la simplificación de mi análisis, creo que es muy evidente que se puede proyectar esa escritura en diversas producciones que buscan participar activamente de una situación determinada dentro del ámbito sociopolítico sin por eso perder la naturaleza poética de esa intervención. O sea, en lugar de leer un relajamiento de las condiciones autónomas de la producción literaria, esta persistencia de lo literario en usos políticos podría leerse como la

persistencia misma de la lógica autónoma. El ejemplo más claro por fuera de la escritura de Luy puede verse en la emergencia de escrituras poéticas vinculadas a los movimientos pro-aborto enmarcados dentro del “Ni Una Menos” (cuya fundación también tuvo la participación de escritoras tanto de poesía como de narrativa, como Florencia Abbate) que durante las discusiones en torno a su legalización en el año 2018 participaron a través del surgimiento de diversos colectivos editoriales y performáticos cuya apoyatura fundamental fue la escritura de poesía. El mejor testimonio de este movimiento es la antología *Martes Verde*, fruto de un grupo de poetas que lanzaron una convocatoria federal para poner en circulación poemas que proponían como temática la lucha por la legalización del aborto (conseguida en el año 2020). Sería posible leer, entre Luy y *Martes Verde*, otros usos de la parénesis que podrían resultar significativos a la hora de estudiar la relación poesía-sociedad, siempre compleja y, en estos casos, mediada por una forma retórica organizadora.

El segundo eje se refiere a algo que podría ser llamado como deriva objetivista en el siglo XXI, que permitiría agrupar diversas escrituras de verso libre, enfocadas en la propuesta objetivista de la centralidad de la imagen y del correlato objetivo por sobre el juego formal. Así, con versos de relativa claridad (aunque decir esto ya nos pone frente a un problema de también difícil resolución: ¿qué es “claridad” en poesía?), estas escrituras retratan parte de la vida cotidiana y se enfocan, en el último tiempo, en la presentación de yoes líricos atravesados por la dimensión emocional, el componente afectivo de lo propuesto en el poema. Quizás la afección que más ha ganado terreno en el último lustro sea la de la “ternura”, cuya preeminencia ha permitido usos diversos que ofrecen

poemas de corta extensión que suelen terminar en un pareado o un solo verso contundente, concentrando la intensidad poética que tan bien definiera Tinianov en *El problema de la lengua poética* (1923) y operando con la misma estructura de un chiste: la fuerza poética está en el remate, en el último verso. Es notorio cómo ese tipo de escrituras ha ganado terreno dentro de la circulación en redes de la poesía: en algún punto, hay una zona de esos poemas que se pliegan a un mundo preocupado por los afectos en medio de una crisis afectiva general, en donde la poesía opera como bálsamo social frente a ese desconcierto. Esa indagación sentimental del poema ha arrojado libros por demás interesantes, los cuales con mayor o menor lirismo (llamo aquí de esa manera a una búsqueda de belleza asumida por el poema, con formas un tanto más complejas y menos cercanas a la lengua de la vida, de la *byt*, para volver al formalismo) se preguntan por el yo en un contexto evidente de crisis de la concepción de lo humano, de la humanidad, del humanismo... de las humanidades. Tamara Grosso, Gustavo Yuste, pero también otros poetas que están fuertemente implicados en la circulación de ciertas obras, realizando traducciones (como el caso de Patricio Foglia y Natalia Leiderman con su trabajo sobre Mary Oliver, en circulación gracias a la importante editorial de poesía Caleta Olivia).

Como corolario de este eje, es interesante tener en cuenta que no todos los yoes armados sobre la preeminencia de la búsqueda afectiva o inclusive de la memoria (sobre todo, familiar) siguen el mandato del correlato objetivo ("*not ideas, but in things*") del llamado objetivismo de los 90, título que en sí siempre conviene ser revisado o atenuado, cosa que me permito decir que he intentado hacer. Esas otras escrituras parecen más volcadas a cierta forma fragmentaria, de significado difuso,

que parece dejar en el lector más un estado que un término concreto en lo que a lo semántico se refiere. Por otro lado, los versos breves y el encabalgamiento irregular estarían más cerca de las formas neovanguardistas de Alejandra Pizarnik antes que del ya citado objetivismo. En esa línea, Bárbara Alí con *Memoria fantasma*, libro galardonado de 2021, es un ejemplo emblemático de esta línea, también visitada por muchos otros escritores y escritoras.

El tercer eje es el que más me ha interesado en los últimos años, sobre todo, porque creo que permite establecer una fuerte conexión con lo que ya he nombrado como "lirismo", esto es, con la posible vinculación entre lengua poética y naturaleza, siendo esta última la garante de la belleza estética desde la Ilustración en adelante. A su vez, luego del Romanticismo, es fácil observar cómo la construcción de un yo melancólico y la percepción de una naturaleza en retirada, cerrada sobre sí y lejos de la humanidad, se ha convertido en rasgo distintivo de una pluma que podríamos llamar "lírica" en sentido pleno, si revisitamos sobre todo trabajos como los de Theodor Adorno (pienso en "Discurso sobre lírica y sociedad", sobre todo). Ese lirismo contemporáneo puede rastrearse en la larga estela del neorromanticismo argentino, desde 1940 en adelante, pero me gustaría concentrarme en tres escritoras que trabajan en esa misma línea y cuya producción forma parte de la escritura del siglo XXI. Raquel Jaduszliwer, Rita González Hesaynes y Gabriela Clara Pignataro han escrito numerosos poemas y publicado diversos libros en donde el centro de la escena lo tiene la relación de un yo lírico desarmado, evanescente, con respecto a una naturaleza misteriosa, que no se abre a la comprensión y de la cual sólo puede percibirse el misterio

de su desaparición. Así sucede en los libros de Jaduszliwer *En el bosque*, de González Hesaynes *¡oh mitocondria!* o en el de Pignataro *Tundra*.

El cuarto y último eje tiene que ver con la recuperación de cierto juego formal que, luego del neobarroco, parece imprimirse en algunas obras del siglo XXI. *Zanja grande* de Emilio Jurado Naón, parte de un proyecto literario único que revisita ciertos elementos del siglo XIX (tanto en poesía como en narrativa) y sin dudas sigue esa línea al tomar como tema la zanja de Alsina. Pero también se puede ver ese corrimiento neobarroco en los libros de dos compañeros de Rapallo, Cortiñas con *Pujato* y recientemente Facundo Ruiz con *Poemonogatari*, en donde a la manera de *La vida nueva* dantesca vemos la génesis de un poema hecha poema. Al mismo tiempo, ese camino neobarroco se imprime también en la escritura de poetas como Susy Shock y Naty Menstrual, pero más en la línea de la escritura con temática trans o de disidencia sexogenérica que recupera algunos elementos de la estética antes que en el juego formal. Esa línea ameritaría un quinto eje que requeriría mucha más reflexión y desarrollo, sobre todo, considerando que ciertos guiños a la estética neobarroca se complementan con usos objetivistas en muchas producciones poéticas identificadas como "gay". Pienso, sobre todo, en el movimiento de los 80-90 "Poesía gay de Buenos Aires", cuyas principales figuras han sido Miguel Ángel Lens (hoy recuperado por el archivo de la UNTREF), Néstor Latrónico y, entre otros, Ugo Rodino, gran poeta de la zona de Martín Coronado que complementa la escritura de poesía con un fino trabajo de filología.

(Excursus)

No deja de sorprenderme cómo gran parte de los poetas que menciono también tienen una participación activa en la gestión cultural orientada a la poesía o en la reflexión académica. Obviamente, hay casos también en la narrativa, pero creo que son menos “orgánicos”, si se quiere. De más está decirlo, quien suscribe también agota la paciencia lectora con sus versos, pero más allá de mi anecdótico caso, creo interesante ver estos “juegos reflexivos” que hacen que la distinción entre escritura y análisis quede mezclada, embarullada, haciendo de una cosa la otra sin por eso transformar la poesía en metapoesía o algún neologismo por el estilo. Hay varios casos ejemplares de personas vinculadas al mundo académico que también han logrado hacerse un nombre dentro del mundo de la poesía: Lucas Margarit, Carlos Battilana, Jorge Monteleone, Delfina Muschietti, Loreley El Jaber, Martín Prieto, Susana Cella, y la lista continúa. Pero aquí estamos hablando de nombres que corresponden a diferentes momentos de la poesía argentina reciente, y hasta en carriles que la historiografía literaria ha puesto en veredas enfrentadas (el neobarroco de la poesía de Cella frente al objetivismo como bandera de Martín Prieto, por caso). También habría que decir que no necesariamente se puede colocar un nombre u otro en fáciles categorías, como si eso simplificase la cuestión: Carlos Battilana, de larga historia en la escritura de poesía, armó una obra en paralelo a los carriles más reconocidos de la poesía en circulación, Margarit ha publicado varios libros de poesía que funcionan bajo la lógica de una lírica tan íntima que es difícil emparentarla con otros poetas contemporáneos (quizás, de los nombres que fueron apareciendo en este largo texto, habría que ver hasta qué punto su única compañera en la misma búsqueda podría ser Raquel Jaduzliwer).

En esa conexión entre un discurso del saber y un discurso estrictamente poético, si es que vale la distinción, se pueden ver operaciones que desde la academia legitiman el lugar de la propia escritura, lo cual debería poder leerse como un modo de influir sobre procesos de organización o reorganización del sistema literario o de su apreciación diacrónica, para retomar la ya consabida dicotomía saussureana. Por ejemplo, Martín Prieto en “Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina” (*Cahiers de LI.RI.CO*, 3 | 2007, pp. 23-44) lleva adelante un repaso en torno a las diferentes corrientes dentro de la poesía argentina y ubica al objetivismo, tendencia de la que él ha participado activamente desde su “fundación” –realizada simbólicamente con el artículo del número 4 de *Diario de Poesía* de 1987, firmado por Daniel García Helder, otro mandarín de la cuestión que desde el título de su texto instaló la grieta poética de finales de los 80: “El neobarroco en la Argentina”–, como momento central de un entramado complejo de movimientos estéticos que se disputan cierta hegemonía poética a lo largo de los 90 y en el primer cuarto del siglo XXI. Podría argumentarse que, desde siempre, los poetas han pasado al ensayo para poder pensar su propia producción, lo cual es totalmente cierto, pero aquí hablamos de una operación que funciona desde la academia y el discurso legitimado de un artículo en una revista especializada (la cual, como todas, pasa por el proceso de evaluación doble ciego). O sea, por más que el tono sea ensayístico, el marco le da otro tipo de legitimidad a esa intervención, bogando finalmente por establecer un modo de pensar la poesía argentina y sus corrientes desde la producción universitaria y no tanto desde la práctica concreta.

También es interesante ver, siguiendo el ejemplo de Prieto, cómo muchos poetas encuentran una vía de desarrollo del discurso académico en el tratamiento de problemas vinculados con lo que en estas costas llamamos “teoría literaria”. Ana Porrúa, Anahí Mallol, el propio Martín, son todas personas que han desarrollado una muy interesante escritura poética y un deslumbrante trabajo crítico desde la academia pensando la poesía no solamente desde un nivel ensayístico y más “artesanal” (o fenomenológico, si me permiten el exceso) como puede pasar, por ejemplo, con Alicia Genovese (quien también da materias de poesía en la carrera de Escritura Creativa en la UNA), sino que han desplegado precisos argumentos desde una reflexión técnica y crítica sobre su propia práctica o la práctica de otros poetas que permite entrever una llamativa correlación entre la escritura de poesía y la reflexión teórica. Así como en los 90 estaba bien decir que la escritura de poesía de tal o cual autor no había pasado por las aulas de Puan (cosa que, siempre que se afirmaba, era víctima de una rápida corrección basada en el hecho de que el citado autor había cursado alguna que otra materia), en lo que va del siglo XXI parecería haber una relación menos de enfrentamiento y más armónica en torno al discurso académico y el discurso poético, sin por eso, necesariamente, llevar adelante una escritura de poesía que incorpore elementos del discurso académico en su factura (o el ya consabido y aburrido fantasma de lo “meta”).

En definitiva, este primer cuarto de siglo habilita a reflexiones mucho mejor desarrolladas que esta caprichosa serie de apuntes apoyados salvajemente en una sola letra. El porvenir, que dicen que es largo, validará o no estas intuiciones.