

Tesis de Doctorado

Crítica y poética en las revistas de poesía argentinas (1979-1996)

Carlos Battilana

Director: Noé Jitrik

Co-director: Jorge Monteleone

Consejera de Estudios: Delfina Muschietti

Índice

I.	Delimitación del objeto-----	p. 6
II.	El discurso crítico en las revistas de poesía-----	p. 30
III.	Las revistas de poesía argentinas (1979-1996): <i>Último Reino</i> , <i>Xul</i> , <i>La Danza del Ratón</i> y <i>Diario de Poesía</i> -----	p. 84
	1. Estado de la cuestión	
	2. Situación del campo intelectual: de la dictadura a la democracia. El lugar de la poesía	
	3. <i>Último Reino</i> : una poética del repliegue	
	4. <i>Xul</i> : la crítica del lenguaje	
	5. <i>La Danza del Ratón</i> : la referencia de lo real	
	6. <i>Diario de Poesía</i> : el gesto de la masividad	
IV.	Conclusiones-----	p. 323
	Bibliografía-----	p. 328
	Agradecimientos-----	p. 364

I. Delimitación del objeto

La crítica de poesía adopta distintas formas y ocupa diversos lugares en el ámbito de la cultura. Sus formas y lugares modelan su propia formulación y postulan una perspectiva sobre la poesía misma. Remitirse a un período concreto consiste en indagar qué modalidades adopta el discurso crítico en ese escenario y tiempo específicos y, a la vez, en reconocer que las representaciones de la poesía que circulan a lo largo de la historia no son inalterables, sino relativas. Explorar sus lugares de circulación permite verificar el marco y los soportes en donde se asienta el lenguaje crítico.

El objeto de esta tesis se centra en el estudio de las revistas literarias de poesía que circularon en la década de 1980 en el campo intelectual argentino, en un aspecto en particular: el ejercicio de su crítica. La poética de cada revista implica también una concepción crítica y, en ese sentido, habría una conexión indelegable entre ambas. Por esa razón estudiar la política crítica de cada publicación supone considerar las poéticas que sostuvieron cada una de ellas, donde se exhibe un linaje, una afiliación estética.

Las revistas a estudiar serán abordadas respecto de los marcos culturales en relación con los cuales intervienen. Esos marcos se inscriben en dos contextos históricos precisos: la segunda mitad de la última dictadura militar argentina (1976-1983), que se extiende entre los años 1979 a 1983, y el período democrático, que comienza en diciembre de 1983. El marco a considerar se extiende entre 1979 y 1996, año que remite al décimo aniversario de una de las revistas analizadas, *Diario de Poesía*, que por razones que luego desarrollaremos es un punto de inflexión significativo. En esos diferentes contextos se hace necesario establecer un marco teórico de referencia sobre el que sea posible trazar algún punto en común. Consideramos que ese marco corresponde a una teoría de la enunciación.

Poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización produce un enunciado: es la enunciación. Consideramos en ella tanto las situaciones en las que se realiza como las marcas que la llevan a cabo (deícticos, subjetivemas, modalidades). Toda enunciación es en sí misma una alocución, plantea o presupone la existencia de un alocutario. A su vez, de la enunciación procede la instauración de la categoría del presente, y de la categoría del presente surge la del tiempo enunciativo: el presente es propiamente “la fuente del tiempo”, según Emile Benveniste. Es decir, el presente formal explicita el presente inherente a la enunciación, que se renueva con cada producción de discurso. El presente de la enunciación pone en evidencia la relación discursiva con el interlocutor, ya sea éste real o

imaginado, individual o colectivo. Este esquema discursivo plantea, por lo tanto, dos “figuras” interdependientes, que se vinculan en una estructura de “diálogo”, lo cual supone, necesariamente, dos protagonistas, los interlocutores de la enunciación.¹ Si todo enunciado presupone una enunciación y si todo discurso proviene de un *yo* o de un *nosotros* que destina su alocución a un *tú* o a un *ustedes*, una revista como *lugar textual* será, entonces, un espacio enunciativo que establece un circuito comunicativo en tanto ámbito de interpelación a un público. En todo enunciado, sea éste de la naturaleza y de la extensión que fuere -verbal o no verbal, una frase o un relato-, es posible reconocer dos niveles: el nivel de lo expresado, la información transmitida, esto es el nivel enuncivo, y el nivel enunciativo, el proceso subyacente por el cual lo expresado es atribuible a un *yo* o a un *nosotros*, es decir, a un enunciador que apela a un otro.² Las concepciones poéticas de cada revista se verifican en sus postulados; por lo tanto, sería posible descifrarlas en el conjunto de informaciones explícitas que se proporciona en el nivel de lo enunciado. Sin embargo, existen presupuestos que subyacen en lo enunciado y que configuran el discurso de un enunciador colectivo. El rol de *sujeto de enunciación* (que en una publicación convoca una trama polifónica) aparece aquí desempeñado por una figura colectiva: el nombre de una revista. Consideraremos aquellas revistas que por su continuidad y amplitud son las más importantes del período: *Último Reino* (1979-1998), *Xul* (1980-1997), *La Danza del Ratón* (1981-2001) y *Diario de Poesía* (1986-cont.).

Último Reino parte de una enunciación poética romántica, que adscribe a un programa y a una tradición precisas. El romanticismo alemán y el llamado neorromanticismo de los cuarenta desarrollado en la Argentina fueron las plataformas poéticas y teóricas a partir de las cuales la publicación articuló su discurso. Esto se verifica en los primeros números de la revista; llama la atención el carácter homogéneo de su estética. Si bien se puede reconocer que a lo largo de su trayectoria subsiste una poética romántica, que se verifica tanto en los textos poéticos como en los textos críticos publicados, es necesario señalar que posteriormente *Último Reino* se abre a nuevas perspectivas poéticas.

Xul erige otra genealogía, que remonta sus intereses a la poesía concreta y experimental, por un lado, y al neobarroco, por el otro. El punto de encuentro estético podría sintetizarse en la postulación de un código diferencial de lectura que se desmarcaba no sólo de las poéticas existentes en ese momento, sino también de los códigos de lectura en relación con

¹ Cfr. Emile Benveniste, “De la subjetividad en el lenguaje” y “El aparato formal de la enunciación”, en *Problemas de lingüística general I y II*, México, Siglo XXI, 1986.

² Cfr. María Isabel Filinich, *Enunciación*, Buenos Aires, Eudeba, 1998.

lo poético. Reformulaba, al mismo tiempo, la noción de legibilidad, puesto que el hermetismo propuesto en sus textos era legible con otro código comunicativo, mediante un efecto de verdad que se oponía a lo ilegible de la lengua oficial, entendiéndose por esto último una zona de ocultamiento que tenía su manifestación en la censura cultural, ya que lo que no podía ser dicho no podía ser leído. La tradición concretista y la tradición barroca permitieron a *Xul* recuperar y formular una reflexión acerca del significante, la dimensión fónica y la disposición espacial del poema, que cumplieron un rol preponderante en la poética experimental de la revista, al remontar su genealogía a un extenso recorrido que va de la poesía de Stéphane Mallarmé, pasando por distintas experiencias de la vanguardia europea (Tristan Tzara, Antonin Artaud) y latinoamericana (Vicente Huidobro, Oliverio Girondo) hasta llegar a la experiencia poética brasileña de los hermanos Haroldo y Augusto de Campos y de Décio Pignatari, cuyas obras giran en torno a la abolición del significante convencional.

La enunciación de *La Danza del Ratón* es la que más claramente procede a intervenir en la realidad con el eco de una postura cercana a la noción de compromiso, en la que los “criterios coherentes y las actitudes de ojos abiertos” son postulados como irreductibles.³ La poesía como discurso capaz de gravitar en *lo real* se lleva a cabo a través de una concepción poética narrativa que, si reivindica alguna tradición estética, tiene un paradigma en la poesía norteamericana, en especial en sus corrientes renovadoras y contestarias (Lawrence Ferlinghetti, poesía negra, poesía chicana) y la poesía de Ezra Pound. La concepción poética sostenida por el grupo privilegió su función comunicativa. Una suerte de experiencia de lo cotidiano, un marco que no rescindió el vínculo entre vida y poesía, permitió determinar una posición poética que apostaba a “modificar la experiencia histórica de los individuos”.⁴ En este sentido, el discurso poético se tornaba un medio que pretendía incidir en la realidad y, de acuerdo con sus postulados éticos, criticaba las contradicciones entre escritura y experiencia de vida, al mismo tiempo que denunciaba “la hiperactividad a nivel relaciones públicas” de algunos poetas. Por ese motivo resulta posible acuñar la noción de “compromiso” como una dimensión cercana a su orientación, acaso como una última manifestación de la poesía argentina en este sentido, en la que los límites políticos de la época comienzan a ser tanteados y a la vez transgredidos desde una expresión explícita. La noción clásica de compromiso puede resignificarse, pasando del terreno de la narrativa al de la poesía, con un nuevo papel social para ésta, mediante rasgos que manifiestan una conciencia vital y estética de la experiencia inmediata. Allí la escritura poética se torna simultáneamente un espacio de

³ “Editorial”, *La Danza del Ratón* N° 1, abril de 1981, p. 3.

⁴ “La Danza del Ratón”, *Xul* N° 3, diciembre de 1981, p. 49.

denuncia y un indicio de la Historia, aunque el tono asertivo y enfático de los sesenta ya ha desaparecido.⁵ *La Danza del Ratón* puede ser vinculada con *Diario de Poesía* por adscribir a cierto uso del lenguaje alejado del énfasis, cercano a la forma realista y con una fuerte atención a la poesía norteamericana. Además Jorge Fondebrider se consolidará más tarde como jefe de redacción de *Diario de Poesía*, proponiendo algunas políticas de lecturas comunes.

El terreno sobre el que se asentó *Diario de Poesía* había sido posible porque diversas revistas que circularon durante la dictadura elaboraron y mantuvieron un campo de legibilidad que la flamante revista aprovechó en relación con la existencia de un auditorio receptivo, pero que, al mismo tiempo, resignificó de modo notable por su carácter de publicación “masiva” y “periodística”. La enunciación de *Diario de Poesía* no reivindicó en términos de grupo una poética unívoca o, mejor dicho, la revista fue permeable a una heterogeneidad de distintas estéticas. Sin embargo, sus estrategias de intervención adscribieron claramente al objetivismo como núcleo central de preocupaciones estéticas en un marco contextual distinto al de las otras revistas, como fue el de los primeros años del regreso de la democracia. Ello le permitió una relación particular con el pasado; la revista fue un soporte de conflictos y polémicas del ambiente poético que provenían de años atrás, pero planteó una nueva relación con el público y una nueva forma de circulación de la poesía, al mismo tiempo que propuso un nuevo conjunto de problemas.

1. *Periodización*

El período de estudio de la investigación comprende la década del ochenta, que concentra una serie de poéticas y debates de la poesía argentina, y que se puede circunscribir a las siguientes estéticas: el neorromanticismo, el neobarroco, el concretismo y el objetivismo. La escritura de las poetisas (lo que fue llamado *la poesía escrita por mujeres*) tuvo una gran importancia en el período. Entre otros libros se pueden mencionar *Un decir se repite entre mujeres* (1979), de Delia Pasini; *Composición* (1982), de Liliana Ponce; *Descomposición*

⁵ Jean-Paul Sartre plantea que la prosa tiene un sentido utilitario, es decir, que el prosista “se sirve de las palabras”; en cambio, “los poetas (...) se niegan a *utilizar* el lenguaje. (...) El poeta se ha retirado de golpe del lenguaje-instrumento; ha optado definitivamente por la actitud poética que considera las palabras como cosas y no como signos”. En este sentido, Sartre libera de todo compromiso social a la poesía. Sin embargo, *La Danza del Ratón*, que propugna una poesía narrativa, con una fuerte influencia de la poesía norteamericana, no deja de postular una “función” social para la poesía, diferenciándose en este aspecto del planteo sartreano. Cfr. Jean-Paul Sartre, *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada, 1981.

(1986), de Liliana Lukin; *El mundo incompleto* (1987), de Irene Gruss; *Eroica* (1988), de Diana Bellessi; *Madam* (1988), de Mirta Rosenberg; *per/canta* (1990), de María Negroni; *Anónima* (1990), de Alicia Genovese; *La muda encarnación* (1993), de María del Carmen Colombo. Estos libros se situaban en el centro del debate feminista sobre la construcción de una identidad de mujer. Nuestra investigación focaliza las poéticas promovidas por las revistas, y en ninguna de ellas el debate feminista tuvo un alcance sostenido, o que pudiéramos considerar amplio, pues éste se desarrolló en los pliegues poéticos de la época hasta imponerse como cuestión decisiva respecto de la enunciación. Considerar que este debate atravesó el interés real de las revistas en estudio sería escamotear la verdad, porque el debate feminista en términos teóricos se produjo no por la existencia de estas publicaciones sino, en general, a pesar de ellas.⁶ Alicia Genovese, a propósito, afirmaba: “Diseminada en ubicaciones erráticas la producción de las poetisas más bien presiona desde fuera de las corrientes estéticas marcadas o dentro de ellas sin un lugar central o privilegiado, con una especificidad poco explorada. Esa ubicación oscilante, dentro y fuera del sistema de poéticas, le da a las autoras una identidad extraña, como si fueran extranjeras dentro de una cultura que parece agazapada en el concepto de escritura neutra”.⁷

Para delimitar el objeto es necesario dar cuenta de algunas de las polémicas del período, de las poéticas de cada una de las revistas y de sus diferentes niveles de importancia e intervención pública, con el fin de analizar el ejercicio de su crítica. En consecuencia, referirnos al campo literario de los ochenta en la Argentina permitirá reconocer el contexto de la enunciación de los discursos poéticos y críticos. Para trabajar este aspecto vinculado al contexto de enunciación, resulta útil tomar como instrumento teórico y metodológico la noción de *campo intelectual*, uno de los aportes teóricos centrales de la obra de Pierre

⁶ Sobre el tema véase: Diana Bellessi, “La diferencia viva”, *Diario de Poesía* N° 9, invierno de 1988, p. 9, y Tununa Mercado, “Las escritoras y el tema del sexo”, *Puro Cuento* N° 17, julio-agosto de 1989, p. 30. Resulta de interés consultar un *dossier* en el que se observan las representaciones sobre el tema de un variado número de escritoras y escritores a mediados de los años ochenta (respuestas de Miguel Briante, Hebe Uhart, Rodolfo Fogwill, Tamara Kamenszain, Jorge Manzur, Beatriz Sarlo, Juan Carlos Martini, Ana María Shúa, Luis Gregorich y César Aira): “Las plumas de las mujeres”, *Tiempo Argentino*, suplemento *Cultura*, 7/9/1986. Sobre el tema en el campo de la poesía véanse, entre otros, un conjunto de artículos de Delfina Muschietti: “Mujeres que escriben: Aquel reino anhelado, el reino del amor”, *Nuevo Texto Crítico*, Stanford, II, 4, 1989; “Ana Cristina César/Alejandra Pizarnik: dos formas de utopía”, *Travessia* N° 6, Florianópolis, 1992; “O/A: identidad y devenir en la poesía argentina contemporánea”, en Raúl Antelo (ed.), *Identidade & Representacao*, Universidad de Santa Catarina, Florianópolis, 1994; “Doble genealogía, doble firma: la contramáscara en el *Affair Skeffington* de María Moreno”, *Espacios de Crítica y Producción* N° 15, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1994. También véase el libro de Alicia Genovese *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*, Buenos Aires, Biblos, 1998.

⁷ Alicia Genovese, “Aspiraciones y suspiros. La poesía argentina de los últimos años”, *El Cronista Cultural*, *El Cronista*, 12/4/1993, pp. 1-2.

Bourdieu durante la década del sesenta. Se trata de un sistema de relaciones que incluye la producción de bienes simbólicos, instituciones y de un conjunto de agentes intelectuales (escritores, editores, críticos, revistas, etc.) con una lógica específica que la rige, dada por la lucha o competencia por la legitimidad cultural. En el caso que nos ocupa, el campo intelectual se da en un contexto histórico y político donde la noción misma de producción artística y cultural estaba seriamente sospechada por el aparato represivo del Estado.⁸ Concebida en el marco de una perspectiva sociológica, con aportes del marxismo y el estructuralismo, esta noción teórica y también metodológica postula una diferenciación entre el campo social global y el área restringida de la esfera cultural. El concepto de campo cultural está ligado a la idea de periodización que, desde ya, no deja de ser un dispositivo hermenéutico. El concepto de periodización implica coordenadas históricas y culturales acotadas y tiende, a pesar suyo, a dar la impresión de una totalización, es decir, una trama de fenómenos cada uno de los cuales expresa, a su manera, alguna verdad unificada: una visión del mundo, o un período estilístico o un conjunto de categorías estéticas que marcan y estructuran el período en cuestión.⁹ Si bien esa aparente *totalidad* no deja de ser una construcción interpretativa que compromete lo histórico y lo cultural, hay algún elemento de esa totalidad (creencias, formas de pensamiento, tendencias emergentes, etc.) que resulta un código o elemento privilegiado que gravita sobre los demás elementos de esa totalidad construida. Considerar el Estado represivo, y las formas artísticas como líneas discursivas lanzadas e interpretadas como un proceso de respuesta histórica, es un modo de comprender esa totalidad que tuvo prolongaciones y coletazos en los primeros años de la restablecida democracia. Es necesario recurrir a la bibliografía crítica que analiza la circunstancia política, social y cultural del período. Ello permitirá circunscribir la situación enunciativa de las publicaciones en el momento en el cual aparecen y circulan, y eventualmente, circunscribir sus enunciatarios.

Cuando Jurij Tinianov afirmaba que no se consideran jamás los fenómenos literarios fuera de sus correlaciones, señalaba que un hecho literario siempre está en sintonía con otras

⁸ Pierre Bourdieu, “Campo de poder, campo intelectual y habitus de clase”, en *Campo de poder y campo intelectual*, Buenos Aires, Folios, 1983, pp. 9-35; *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, Buenos Aires, Montessor, 2002; *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1995. Sobre las nociones teóricas principales propugnadas por el autor, consultar Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Conceptos de sociología literaria*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993; Alicia B. Gutiérrez, *Pierre Bourdieu: las prácticas sociales*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1994, y Carlos Altamirano, “Pierre Bourdieu, maître-a-penser”, *Punto de Vista* N° 72, abril de 2002, pp. 1-4.

⁹ Cfr. María Celia Vázquez, “Beatriz Sarlo: una crítica moderna”, en Alberto Giordano y María Celia Vázquez (comps.), *Las operaciones de la crítica*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1998, pp. 45-65.

series.¹⁰ Aquello que entendemos por poesía de los años ochenta comprende segmentos o etapas internas que podríamos individualizar, en parte, sobre la base de una dinámica o lógica propia, pero que tiene estrecha relación con el contexto social y político. En los momentos de mayor devastación política y social, por ejemplo, la poesía argentina se replegó sobre su propio código y comenzó a enunciar oblicuamente respecto del mundo circundante, tramitando la noción de referente en términos distintos a los de aquéllos sostenidos en el período anterior (que la concebía de una manera recta, donde discurso y acontecimiento externo no aparecían especialmente problematizados en su vínculo). A través de formas elípticas, alusivas y laterales, la producción poética argentina escrita durante la dictadura reformuló ese marco discursivo. Podemos caracterizar este marco como el de una crisis de la representación realista. El contexto histórico y el contexto social donde se desenvuelve el discurso de la producción poética y de la producción crítica poseen una función decisiva pues entran en conexión a través del lenguaje. La vida social se relaciona con la literatura ante todo por su aspecto verbal: “Esta correlación entre la serie literaria y la serie social se establece a través de la actividad lingüística -afirmaba Tinianov-. La literatura tiene una función verbal en relación con la vida social.”¹¹ Si construir un *corpus* y organizar un segmento temporal supone una operación que privilegia formas de significar, tipologías y temas ideológicos, concebimos la poesía de los años ochenta, entonces, menos como un segmento temporal que como *una producción determinada por un conjunto de rasgos verbales*.¹² Estos rasgos conforman un *corpus* discursivo en el que se incluyen textos poéticos, textos críticos y textos polémicos que le otorgan una impronta característica. Es posible concebir la poesía de los años ochenta como un dispositivo temporal operativo, aun excediendo el previsible segmento de diez años. Incluimos en dicho concepto un grupo de problemáticas que determinó la producción poética y que configuró una suerte de clima estético y crítico definidos.

2. Límites y segmentos de la periodización

¹⁰ Jurij Tinianov, “Sobre la evolución literaria”, en Tzvetan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1987, pp. 89-101. Véase también: Jurij Tinianov y Roman Jakobson, “Problemas de los estudios literarios y lingüísticos”, en *Antología del formalismo ruso* (selección de Beatriz Sarlo Sabajanes), Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1971, pp. 46-49.

¹¹ Jurij Tinianov, “Sobre la evolución literaria”, op. cit., pp. 97-98.

¹² Cfr. Beatriz Sarlo, “Política, ideología y figuración literaria”, en Daniel Balderston y otros, *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza Editorial, 1987, pp. 30-59.

En esta periodización, los límites temporales están establecidos por las llamadas “poesía del sesenta”¹³ y “poesía del noventa”.¹⁴ Las producciones de los años sesenta y de los años noventa se constituyen como límites porque, si bien establecen vínculos con la poesía de los ochenta, tienen problemáticas particulares. Hay un momento de pasaje que permitirá comprender su dinámica. En los años setenta comienza a tramarse un nuevo proceso y ambiente poéticos. No resulta pertinente hablar estrictamente de una *poesía de los setenta*, pues esa década aparece como un período transicional entre dos etapas de la poesía argentina. Por ejemplo, autores como Daniel Freidemberg y Jorge Ricardo Aulicino, calificados en ocasiones como poetas del setenta, tuvieron verdadera gravitación en los ochenta, al igual que otros poetas como Tamara Kamenszain y Arturo Carrera, de otro signo estético, que comenzaron a publicar en la década anterior.¹⁵ A causa de un mecanismo interno de la propia poesía argentina, que venía reformulando los vínculos entre discurso, referente y realidad, y a causa de situaciones contextuales objetivas, los setenta se convirtieron en una bisagra que dividió dos épocas para la poesía y, seguramente, para la cultura en general. Santiago Kovadloff señalaba que la poesía emergente a principios de los años setenta percibió el “derrumbe de los mitos políticos de corte redencional” y comenzó a percatarse del “agotamiento de los recursos provenientes del coloquialismo extremo” y, como consecuencia de esto, empezó a verificarse un “repliegue auto-crítico de la poesía”.¹⁶ A su vez, Aulicino afirmaba que en “los comienzos de los 70 había comenzado un replanteo del coloquialismo, que era la corriente principal en este terreno. Ese replanteo iba por dos vías: la revalorización de poetas como Joaquín Giannuzzi y Alberto Girri, por un lado, y de la poesía neorromántica de los 40, por otro”.¹⁷

¹³ Sobre la poesía del sesenta, entre otros, véanse *El '60. Poesía blindada* (selección de Rubén Chihade; prólogo de: Ramón Plaza), Buenos Aires, Ediciones de Gente Sur, 1990; Ana Porrúa (comp.), *Traficando palabras. Poesía argentina en los márgenes*, Buenos Aires, Libros del Quirquincho, 1990.

¹⁴ Sobre la poesía del noventa, entre otros, véase Anahí Mallol, *El poema y su doble*, Buenos Aires, Simurg, 2003.

¹⁵ Andrés Avellaneda, “Poesía argentina del setenta”, *La Danza del Ratón* N° 6, diciembre de 1984, pp. 28-34. Estos poetas habían publicado a fines de los sesenta y en los setenta: Tamara Kamenszain, *De este lado del Mediterráneo* (1973), *Los No* (1977); Daniel Freidemberg, *Blues del que vuelve solo a casa* (1973); Jorge Ricardo Aulicino (con la firma de Jorge Ricardo), *Reunión* (1969), *Mejor matar esa lágrima* (1971) y *Vuelo bajo* (1974); Arturo Carrera, *Escrito con un nictógrafo* (1972).

¹⁶ Santiago Kovadloff, “La palabra nómada”, en *Lugar común*, Buenos Aires, Ediciones El Escarabajo de Oro, 1981. Este texto es el prólogo a una antología de textos de los siguientes poetas: Guillermo Boido, Daniel Freidemberg, Irene Gruss, Tamara Kamenszain, Santiago Kovadloff, Francisco (Pancho) Muñoz, Marcelo Pichon Riviere y Jorge Ricardo Aulicino. Hubo una antología previa que incluía a algunos de estos autores: *Los que siguen*, Buenos Aires, Noé, 1972.

¹⁷ “El grito templado. 25 años de poesía argentina” (*dossier*), respuesta de Jorge Ricardo Aulicino, *Oliverio* N° 13, 2006, p. 20.

La poesía característica de los sesenta -para ser precisos, una parte significativa de ella o, mejor, el estereotipo con la que se cristalizó, pues obras poéticas como las de Leónidas Lamborghini (*Al público* [1957]; *Diálogos I y II* [1960]), Juan Gelman (*Los poemas de Sydney West* [1969]) y Juana Bignozzi, (*Mujer de cierto orden* [1967]) generaron una productividad que excedía los prejuicios más usuales acerca de aquella producción-¹⁸ empieza a resquebrajarse por razones exclusivamente estéticas. Sin embargo, a mediados de los años setenta, un acontecimiento histórico como el golpe militar acelerará definitivamente la configuración del discurso poético que la sucedió. En verdad, en los inicios de la década comienza a tramarse un nuevo proceso poético en relación con la figuración. Se perciben algunos rasgos como el progresivo desinterés por la poesía de personajes o tipos locales y los temas costumbristas, el abandono del énfasis emocional, la concepción del contenido del poema como un hecho o acontecimiento que va configurándose en el transcurso de su propia realización y no sujeto a un asunto previo, la incorporación de fórmulas discursivas que exploraban lo paradójico, y que se vinculaban con una concepción de la realidad percibida como indeterminación e imponderabilidad. En la década anterior, el ámbito político se había impuesto de tal modo sobre las demás esferas simbólicas que redujo frecuentemente la valoración de la literatura a su fijación con el referente y a su significado explícito. Cierta realismo fuertemente impregnado por el “mensaje” político había sido ampliamente hegemónico entre la producción poética de entonces (textos de César Fernández Moreno, Horacio Salas, Julio Huasi, Luis Luchi, Ramón Plaza, Eduardo Romano, Roberto Santoro, Alberto Szpunberg), y quienes escaparon de esta caracterización aparecieron, muchas veces, estigmatizados como poetas tradicionales y hasta reaccionarios ideológicamente. Si a principios de los ochenta textos como *Austria-Hungría* (1980) y “Cadáveres”, de Néstor Perlongher, y “Muda desaparición”, de Víctor Redondo, problematizaron la cuestión de cómo contar el horror desde la poesía en otros términos respecto del período anterior y se interrogaron implícitamente acerca de las relaciones entre los discursos político y poético con una perspectiva que no los tornaba equivalentes o análogos entre sí, eso fue posible porque hubo un período transicional que construyó las condiciones de posibilidad de esa reflexión

¹⁸ Un ejemplo de este prejuicio se verifica en las palabras de Horacio Armani: “En la década del ’60 surgieron tendencias de carácter diverso, pero predominaron aquellas en que lo social y una búsqueda de los caracteres esenciales de la nacionalidad se destacaban como una apertura más amplia de temáticas ya existentes. Sin embargo, no se puede afirmar que se trate de movimientos orgánicos; aunque muy publicitada, esta promoción fue la que ofreció más escasos y pobres resultados, al punto que ni siquiera podría citarse un nombre valedero.” En Horacio Armani, “Apuntes para una historia de la poesía argentina del siglo XX”, en *Antología esencial de poesía argentina (1900-1980)*, Buenos Aires, Aguilar, 1981, pp. 28-29 [pp. 7-35].

que se desarrolló en los setenta.¹⁹ A principios de esa década, las maneras realistas se hallaban en actividad dentro del campo poético como formulaciones discursivas nacidas en el pasado, pero que aún constituían un efectivo elemento del presente. La noción de compromiso fue una forma residual que se hallaba todavía vigente, por ejemplo, en la última poesía de Francisco Urondo. Pero un nuevo modo de realismo, germen virtual de lo que luego se llamará objetivismo, se esbozaba en la nueva producción poética, en la que a un mundo desencantado no se le oponía la voluntad -rasgo sobresaliente de la poesía comprometida- sino una progresiva percepción que manifiesta dificultad para incidir sobre el mundo, en tanto éste se tornaba una barrera o un muro infranqueable.²⁰ A diferencia del discurso poético dominante en los sesenta, en las nuevas formas de realismo no estaban presentes, por decepción o por conciencia de la imposibilidad, la voluntad de transformación ni la concepción de que la poesía era un instrumento de cambio social. En los números de la revista rosarina *El Lagrimal Trifurca* (1969-1976), en los libros ya citados de Freidemberg y Aulicino, y en los poemas de Irene Gruss, Francisco (Pancho) Muñoz, Santiago Kovadloff, Marcelo Pichon Riviere incluidos en las antologías *Los que siguen* (1972) y *Lugar común* (1981), se distinguía un discurso realista pero ya sin la estridencia contestataria que predominaba en la producción poética previa. En todo caso, si el lenguaje incide en lo real, lo hace de modo distinto a cómo se lo había concebido, pues lo que entrará progresivamente en crisis es el concepto de mimesis. Resulta de interés el balance que Jorge Ricardo [Aulicino] realizaba de ese período al que podemos denominar de pasaje y de transición:

Desde fines de 1971 a fines de 1972, apareció en Buenos Aires *El Juguete Rabioso*, a cuya redacción pertencí, y en cuyas páginas convivieron De Lellis y Dylan Thomas, la reivindicación de la ficción y la exhortación política. Esa revista fue el pálido reflejo de un grupo que comenzó escribiendo bajo el ala tutelar del populismo más o menos ilustrado y que se enriqueció con el aporte de otras gentes, provenientes de otras experiencias. Esta gente publicó en 1972 la antología *Los que siguen*, cuya variedad poética es indudable y que esquemáticamente podría ser definida como una mezcla en partes iguales de nacional-populismo, surrealismo y poesía metafísico-existencial. Este grupo es el heredero de la crisis, como lo es en Rosario, por ejemplo, la gente de *El*

¹⁹ Néstor Perlongher, *Austria-Hungría*, Buenos Aires, Tierra Baldía, 1980. “Cadáveres” es un poema que había sido publicado en *Revista de (poesía)* N° 0, abril de 1984, pp. 11-13; está incluido en *Alambres*, Buenos Aires, Último Reino, 1987. “Muda desaparición” es un poema que había sido publicado en la revista *Último Reino* N° 8/9, abril/septiembre de 1982, pp. 3-5; está incluido en *Circe, cuaderno de trabajo 1979-1984*, Buenos Aires, Último Reino, 1985.

²⁰ Francisco Urondo, *Poemas póstumos (1970-1972)* y *Cuentos de batalla (1973-1976)*, en *Obra poética*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006. Sobre el tema del objetivismo, véanse Daniel Freidemberg, “Estudio preliminar” a Daniel Samoilovich, *Rusia es el tema*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1996, pp. 7-23, y la entrevista de Osvaldo Aguirre a Daniel García Helder: “Daniel García Helder. Episodios de una formación”, *Punto de Vista* N° 77, diciembre de 2003, pp. 19-26.

Lagrimal Trifurca y *La Cachimba*, como lo son en otros lugares del país, y sin grandes diferencias que justifiquen una dicotomía ciudad-interior, poetas de alrededor de los treinta años. Pero algunas revistas o grupos nacen todavía sobre la onda expansiva del sesenta. Contienen ya una voluntad de cambio, de replanteo, pero aún son productos de aquellas experiencias y muchas veces no las trascienden.²¹

A pesar de su estética pretérita, lo emergente, paradójicamente, también fue una tendencia estética contraria, el neorromanticismo, que recogía selectivamente la tradición poética de los cuarenta, a través de la revista *Nosferatu*, dirigida por Enrique Ivaldi y Mario Morales, fundada en el año 1972. Formaron parte del consejo de redacción Jorge Zunino y María Julia De Ruschi Crespo, y colaboraron, entre otros autores, Juan José Ceselli, Guillermo Martínez Yantorno, Alfonso Solá González, Olga Orozco, Cristina Piña, Víctor Redondo. Su duración fue de agosto de 1972 hasta marzo de 1978, período en el que se publicaron doce números.²² Esta poesía emergente parecía tener conciencia de su autarquía como discurso lírico despojado de la referencia inmediata de la Historia. La poesía se despegaba, así, de cualquier lastre que la atara a algún aparato ideológico-político. *Nosferatu* es el más acabado ejemplo de esa concepción autonómica, en la que un extremado lirismo conjuraba cualquier indicio de manifestación social explícita. En los libros de Mario Morales, Víctor Redondo, María Julia De Ruschi Crespo, Horacio Zabaljáuregui y Jorge Zunino, entre otros, se verifica la elaboración de una trama discursiva que posibilitó una estética de la autonomía del arte.²³

La periodización, entonces, según lo considerado anteriormente, tomará como referencia tres segmentos:

a) Un primer segmento, que va de 1972 a 1978. En el año 1972 se funda la revista *Nosferatu*, que se cierra en 1978. En 1972 se publica además una antología que aludía con su

²¹ Jorge Ricardo [Aulicino], "Balance y perspectivas", *Xul* N° 1, octubre de 1980, p. 16 [pp. 11-17].

²² Véase sobre "lo residual" y "lo emergente" Raymond Williams, "Dominante, residual y emergente", en *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980, pp. 143-149.

²³ María Julia De Ruschi Crespo: *Polvo que une*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1975; *Et amava*, Caracas, Zona Franca, 1979, y *Artemis cantando*, Artemis, Caracas, Monte Ávila, 1982; Víctor F. A. Redondo: *Homenajes*, Buenos Aires, Último Reino, 1980; Jorge Zunino: *Noches*, Buenos Aires, Castañeda, 1980; *Islas*, Buenos Aires, Último Reino, 1981; *Cruzada de las delicias*, Buenos Aires, Último Reino, 1992, y *La torre de los crepúsculos*, Buenos Aires, Último Reino, 1995; Horacio Zabaljáuregui: *Fragmentsos órficos*, Buenos Aires, Último Reino, 1981; Mario Morales: *La Canción de Occidente*, Buenos Aires, Último Reino, 1981. Es interesante el último libro publicado por Morales, *En la edad de la palabra* (Buenos Aires, Último Reino, 1986), pues, siendo un autor fundamental en la constitución del neorromanticismo en nuestro país, empieza a explorar un lenguaje coloquial, lejos de la grandilocuencia y el lirismo iniciales. Su muerte parece haber dejado trunca una indagatoria que lo empezaba a llevar hacia otra dirección poética.

título a los poetas que sucedían a los de la generación anterior, *Los que siguen*, caracterizada en parte por un tono realista, pero distinta en sus términos respecto de la producción de la etapa previa, y que tendrá vínculos con otra antología posterior, *Lugar común* (1981), y con los libros de Jorge Ricardo [Aulicino], Daniel Freidemberg y Guillermo Boido, entre otros, publicados durante la década. En ese tramo, se organiza una nueva estructura literaria en el campo de la poesía, en la que conviven dos tendencias bien diferenciadas, el neorromanticismo y el realismo, pero articuladas por una nueva relación con la lengua.²⁴

b) Un segundo segmento va de 1979 hasta 1986. En dicho lapso, a partir de las polémicas suscitadas en torno a la revista *Último Reino*, verdadera sucesora de *Nosferatu*, y fundada precisamente en el año 1979, se producen tensiones y conflictos entre tendencias poéticas diversas: el neorromanticismo, el neobarroco y el realismo o coloquialismo. Es el período de una fuerte intervención de revistas fundadas recientemente, como *Xul*, *La Danza del Ratón* y la ya citada *Último Reino*, que además de pregonar estéticas diversas, y hasta opuestas, protagonizaron fuertes disputas en el campo cultural mediante la publicación de textos críticos y la realización de debates desarrollados en ámbitos diversos. Este segmento se da en un contexto político e histórico particularmente problemático, el cual se filtra en las polémicas sostenidas por las publicaciones, que en parte se desarrollaron en los finales de la dictadura. De algún modo, los poetas comenzaron a cuestionarse en qué consistió *poetizar* durante un momento histórico de represión. Las respuestas estéticas no dejaron de constituirse en manifestaciones ideológicas respecto de la poesía. En los albores de la democracia, dichas polémicas resultaron especialmente virulentas, pues en un ámbito de mayor libertad comenzaron a circular “pases de facturas” y graves acusaciones respecto de las actitudes del pasado.

c) Un tercer segmento va de 1986 hasta 1996. Comienza con el primer número de *Diario de Poesía*, cuando la gravitación de las demás revistas empieza a languidecer, hasta su décimo aniversario. Alrededor de esa fecha liminar (1996), se da la emergencia de una nueva tendencia poética, lo que determina las fronteras de esta segmentación, y que ha sido llamada “poesía del noventa”. Esta tendencia comienza a ocupar el escenario poético, en parte como resultado de un largo trabajo crítico de la propia *Diario de Poesía* que había construido las

²⁴ Con la firma de V. A. R., en una reseña publicada en *Clarín Cultura y Nación*, se aludía a la evolución realista en la poesía argentina de los años setenta en estos términos: “Jorge Ricardo Aulicino ha ido desprendiéndose de una pesada carga de ‘lenguaje popular’. (...) La evolución de Aulicino, tanto en el lenguaje como en una manera distinta de entender o representar el dolor, es uno de los paradigmas del camino que siguen o tratan de seguir sus compañeros de generación” (V. A. R., “Reinventar la realidad”, *Clarín Cultura y Nación*, 12/4/1984, p. 5).

condiciones de posibilidad para la consagración y la difusión de autores como Fabián Casas, Gabriela Saccone, José Villa, Santiago Llach, Martín Gambarotta y Washington Cucurto, entre otros, representantes de una nueva generación poética; también a través de dos antologías fundamentales como *Poesía en la fisura* (1995) y *Monstruos* (2001), organizadas por Daniel Freidemberg y Arturo Carrera, respectivamente.²⁵ A su vez, Leónidas Lamborghini y Joaquín Giannuzzi, de indudable gravitación en la llamada poesía del noventa, formaron parte de un “canon tardío” y fueron reconocidos y resignificados por *Diario de Poesía* en una operación de consagración de sus obras poéticas.²⁶ En este lapso que denominamos tercer segmento (1986-1996), la revista *Diario de Poesía* había sido el soporte continuado de las polémicas de antaño. Con la irrupción de la publicación, comenzaron a atenuarse las estéticas neorromántica y neobarroca, y *Diario de Poesía* ocupó el centro de la escena poética argentina al proponer un nuevo canon poético: el objetivismo. Su función fue doble: se hizo cargo críticamente de las líneas poéticas anteriores a la fundación de la revista, convivió en parte con ellas, pero al mismo tiempo fagocitó esas estéticas a favor de una nueva línea poética. Planteamos como hipótesis que la revista *Diario de Poesía*, que comenzó a editarse durante el período democrático, en su primera etapa -un complejo proceso que incluye sus primeros diez años-, pertenece a ese mismo clima cultural y a ese mismo sistema de debates e ideas estéticas en conflicto. Por ejemplo, prolonga las disputas acerca del neorromanticismo y del neobarroco a partir de un conjunto de textos críticos polémicos (los artículos de Daniel García Helder [1987] y Ricardo Ibarlucía [1988], entre otros) que le habilita proponer una poética (el objetivismo) que, en gran medida, fue deudora y continuadora de algunas propuestas estéticas previas vinculadas al realismo. Desde este punto de vista, su huella fue culturalmente significativa porque atravesó una época, estableciendo un programa de lecturas, un canon y un modo de concebir la poesía y la crítica que, más que rechazar explícitamente otras estéticas, fue el soporte de debates que las incluían en el interior

²⁵ Acerca de “la poesía del noventa”, además del texto ya citado de Anahí Mallol, *El poema y su doble*, op. cit., véase un texto de Ana Porrúa que analiza las antologías señaladas: “Notas sobre la poesía argentina reciente y sus antologías”, *Punto de Vista* N° 72, op. cit., pp. 20-25. Las antologías mencionadas son: Daniel Freidemberg (selección y prólogo), *Poesía en la fisura*, Buenos Aires, Ediciones del Dock, 1995, y Arturo Carrera (selección y prólogo), *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001. Véase también, sobre ambas antologías: Jorge Monteleone, “Poesía joven. Sobre: *Poesía en la fisura*, Selección y prólogo de Daniel Freidemberg, Buenos Aires, 1995”, *Página/12*, Suplemento Cultural, 4/2/1996. Y Jorge Monteleone, “La ‘poesía joven’ es un oxímoron. Sobre la antología *Monstruos*”, *Diario de Poesía* N° 60, verano de 2001, pp. 32-33.

²⁶ Jorge Monteleone, “Figuraciones del objeto. Alberto Girri, Joaquín Giannuzzi, Hugo Padeletti, Hugo Gola”, en Sylvia Saítta (dir.), *El oficio se afirma*, en Noé Jitrik (ed.), *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2004.

de la publicación mediante el conflicto y la polémica, y en el que logró imponer un programa constituido a lo largo del tiempo como *faro* a partir del cual pensar y enunciar crítica y poéticamente.

En el reconocimiento y la construcción de esta periodización, esta tesis se centra en el estudio de los dos últimos segmentos a través del análisis de los discursos críticos de las revistas mencionadas, en una suerte de correlación dinámica entre poesía y crítica.

3. La enunciación crítica de las revistas

En relación con el objeto de esta tesis, concebimos la noción de discurso crítico como el conjunto de géneros discursivos (reseñas bibliográficas, artículos, editoriales) incluidos en las revistas mencionadas, que modelan una *poética* y proyectan una *ideología*, y que tiene fluctuaciones que denominaremos más adelante intrínsecas, extrínsecas e intermedias.²⁷ La noción de discurso crítico de una revista se vincula con las marcas estéticas características que permiten inferir la imagen que da de sí la publicación. Toda revista literaria es una enunciación polifónica. Un macroenunciador pone en juego múltiples enunciadores a través de procedimientos de cita. Cuando uno de los miembros del consejo de redacción de la revista firma un texto, es él como sujeto discursivo quien se hace responsable de las palabras que la nota contiene, pero la revista impregna, de algún modo, dicho texto de una marca ideológica y estética que la configura y orienta en una dirección determinada. La enunciación crítica de una revista reenvía a su poética pues un marco de ideas estéticas conforma su base de sustentación.

La noción de poética posee una larga tradición. En sus inicios, con este término se postulaba la intención de establecer reglas generales, y estudiar y comparar modelos para reconocer los principios de los textos literarios. La noción de “poética” remite, en el contexto de la cultura occidental, inevitablemente a Aristóteles, quien en el siglo IV a. C. designó con este vocablo el primer “estudio metódico” que ensayó consideraciones concernientes a las artes de “imitación”, circunscribiéndose al “arte que imita por medio del lenguaje”. El término refería el primer tratado sistemático acerca del artificio ficcional mediante el uso del discurso, es decir, caracterizaba el arte de crear apariencias (*mimesis*). A diferencia de Platón, Aristóteles percibe que la mimesis no desfigura la verdad o, mejor, directamente descarta su

²⁷ Para indagar el desarrollo de la noción de ideología, véase “Ideología”, en Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, op. cit., pp. 71-89. También véase Terry Eagleton, *Ideología. Una introducción*, Barcelona, Paidós, 1997.

vínculo con el mundo de las Ideas-arquetipo. Lo que favorece dicha noción es la comprensión de un orden formal y la construcción interna y general del texto. El texto de Aristóteles, titulado precisamente *Poética*, investiga los modos con que se presenta la creación, los medios con que se lleva a cabo el acto creador y los objetivos perseguidos.²⁸ El autor intentaba una caracterización de los distintos géneros (epopeya y drama; tragedia y comedia; poesía) y enunciaba los recursos que cada uno de ellos utilizaba “con mayor frecuencia y eficacia”. La noción de poética, entonces, puede concebirse como una exposición de los “principios generativos a los que debe responder inevitablemente cualquier texto”.²⁹

El término “poética” parece remitir exclusivamente al dominio de la poesía, dada la común semántica derivada del concepto de *poieo*. Sin embargo, como vimos, se extiende a otros géneros. Es común, y además pertinente, que se hable, por ejemplo, de una “poética de la novela” o de una “poética del relato policial clásico o inglés”. Por lo tanto, el término trasciende el acotado círculo de la poesía y se prolonga a los principios o ideas que sostienen también otro tipo de textos.

La palabra “técnica” procede de la voz griega *tejné*, “arte”. En el caso de Aristóteles, la palabra “poética” es arte y técnica: “habilidad orientada hacia un objetivo, la belleza; conducta ordenada de sucesivos actos encaminadores de ideas, sentimientos, imágenes, representaciones, intenciones y referencias, en busca de una utilidad concertadora de placer y enseñanza”.³⁰

El hecho de que el “arte de crear apariencias por medio de la palabra” fuera abordado para su análisis con el término “poética” determinó que tal denominación prosperara para titular tratados diversos acerca de él. Posteriormente a Aristóteles, entonces, con el concepto de “poética” se puede consignar, al menos, dos acepciones: 1) la de tratado descriptivo, sin práctica creadora, preferentemente expositivo, didáctico, escrito en prosa o en verso, muchas veces de naturaleza normativa; 2) la de creación que, al mismo tiempo que expone y enseña, cumple el acto creador, al valerse de los recursos proporcionados por el género poético postulado; será lo que se denomina una “metapoética”.³¹ A propósito, Paul Valéry sostenía que

²⁸ Véase Aristóteles, *Poética*, Madrid, Aguilar, 1979, p. 57.

²⁹ Jaime Rest, “Poética”, en *Conceptos fundamentales de la literatura moderna*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1979, p. 124 [pp. 123-124]. Véase también M. H. Abrams, “Las teorías miméticas”, en *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*, Buenos Aires, Nova, 1962, pp. 19-28.

³⁰ Raúl H. Castagnino, “Las poéticas”, en *Fenomenología de lo poético*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1980, p. 152 [pp.150-158].

³¹ Cfr. Raúl H. Castagnino, *Fenomenología de lo poético*, op. cit..

la palabra “Poética” no despierta ya más que la idea de prescripciones molestas y anticuadas. He creído pues retomarla en un sentido que mira a la etimología sin osar no obstante pronunciarla “Poiética”, de la cual la fisiología se sirve cuando habla de funciones hemotopoiética o galactopoiética. Se trata, en fin, de la noción totalmente simple de *hacer* la que quisiera expresar. El hacer, el *poiein*, del cual quiero ocuparme, es aquel que culmina en alguna obra y que quisiera restringir en seguida a ese género de obras que se ha convenido en llamar “obras del espíritu”. Son aquellas que el espíritu quiere hacer para su propio uso, empleando para ese fin todos los medios físicos que le pueden servir.³²

En el caso de la primera acepción, reconocemos a lo largo de la historia de la literatura un conjunto de tratados descriptivos destinados a fijar ciertos principios escritos por “teóricos” o “pedagogos”, en algunos casos, y por “creadores”, en otros. Por ejemplo, en la cultura occidental podemos mencionar *Abrége de l’art poétique* de Ronsard, la *Poética* (1613) de Tommaso Campanella, o el célebre *Art Poétique* (1674) de Nicolás Boileau, escrito en verso. En la producción literaria francesa del siglo clasicista, se pueden nombrar los prólogos que desarrollaron teoría poética, como los pertenecientes a Corneille, Racine y Moliere, o la producción teórica del romanticismo alemán, debida en gran medida a los escritos de los hermanos Schlegel y Novalis. Otras poéticas que merecen nombrarse son *Laocoonte o los límites de la pintura y de la poesía* (1776) de Gotthold Lessing, la *Biographia Literaria* (1817) de Samuel Taylor Coleridge, la *Defensa de la poesía* (1821) de P. B. Shelley, o la conferencia o “Primera Lección” dictada por Paul Valéry al hacerse cargo de la Cátedra de Poética en el Colegio de Francia en 1937, conocida como *Introducción a la Poética*.

Sin embargo, existen también las llamadas “Artes poéticas”, que son poemas que postulan determinados principios con el fin de explicitar las ideas estéticas que sustentan la escritura del autor.³³ Se trata de aquellos textos que despliegan un programa estético en teoría y práctica simultáneas. Es decir, no sólo se esboza un programa de poesía, sino que se lo realiza y exhibe al mismo tiempo. En ese sentido, los autores ensayan procedimientos poéticos sincrónicamente al momento de su sistematización. Además de su designación como *artes poéticas*, estos textos poseen un carácter metapoético. En algunos casos, estas artes poéticas aparecen solamente esbozadas, como por ejemplo, circunscribiéndonos al ámbito literario hispanoamericano, el poema número V de *Versos sencillos* (1891) de José Martí, “Yo persigo una forma...” de Rubén Darío, o “Intensidad y altura” de César Vallejo. A modo de

³² Paul Valéry, *Introducción a la Poética*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editor, 1975, p. 28.

³³ El enunciado “arte poética” es citado por Aristóteles, quien inicia su libro de este modo: “Vamos a hablar del arte poética” (*Poética*, op. cit., p. 57).

ejemplo, veamos un fragmento del poema de Martí en el que describe las características de su poesía y el espíritu que la anima: “Si ves un monte de espumas, / es un verso lo que ves: / mi verso es un monte, y es / un abanico de plumas.//Mi verso es como un puñal / que por el puño echa flor: / mi verso es un surtidor / que da un agua de coral.”³⁴ Sin embargo, hay otros textos que se denominan a sí mismos, precisamente, “Arte poética”. Es el caso del poeta chileno Vicente Huidobro, quien en su plaquette *El espejo de agua* (1916) publicó un poema con dicho título, con el que sentó las bases de la poética creacionista.³⁵

Adoptamos el término “poética” teniendo en cuenta esta última acepción, pero aplicada al campo de las publicaciones o revistas literarias, de las cuales se deriva una serie de principios estéticos que la sustentan. Con el término “poética” referimos el conjunto de nociones estéticas y el conjunto de presupuestos teóricos y/o programáticos que conforma el ideario de una revista de poesía de modo explícito e implícito, y que tiene consecuencias en la producción de su discurso crítico. Desarrollaremos de manera más amplia estos aspectos atinentes a la crítica y a la poética en el siguiente capítulo. Por otro lado, las revistas literarias poseen funciones específicas que presupone una dimensión crítica y que es posible delimitar en el campo intelectual:

- a) la configuración de un público;
- b) la consagración de una estética;
- c) la elaboración de un canon a través de la disputa con otros sistemas de consagración, como son la universidad, la escuela, las editoriales, los suplementos culturales, otras revistas;
- d) el ejercicio de la polémica y la construcción de un debate (implícito o explícito) que se establece cuando se elabora un espacio estético determinado con el fin de revisar y/o socavar determinados postulados críticos de la historia literaria;
- e) el ejercicio de la crítica que, cuando se ejercita en una revista de poesía, generalmente, se ve impregnada de la estética que pregona.

4. *Metadiscurso*

³⁴ José Martí, *Versos sencillos*, en *Obra literaria*, Caracas, Ayacucho, 1978, p. 25.

³⁵ Véase “Arte poética” de Vicente Huidobro. Acerca de un análisis de los “manifiestos” de Vicente Huidobro, y de los movimientos vanguardistas en general, véase la introducción de Hugo J. Verani en *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, pp. 9-55. Véase el poema “Arte poética” de Vicente Huidobro en la página 205.

¿Es posible hablar sobre la poesía? ¿Cómo es que un discurso en apariencia irreductible como el poético puede establecer una apertura hacia otro discurso como el crítico? ¿Qué hace del discurso crítico de poesía un fenómeno discursivo particular? Es posible historiar estas preguntas y es lícito preguntarse de qué modo se puede enunciar críticamente sobre la poesía. Si eso es factible, habría que distinguir también los marcos de enunciación, es decir, las condiciones que hacen posible un discurso acerca de la poesía. Postulamos que enunciar críticamente desde una revista de poesía implica una cierta particularidad, que no es comparable a enunciar desde otro ámbito. También postulamos que el soporte textual condiciona la recepción, según los términos propuestos por Roger Chartier.³⁶ Los soportes en los que se hallan los textos producen determinados significados. Los textos están revestidos de un nuevo estatuto cuando cambian las formas en las que se realiza la lectura. De modo que el *objeto revista* es un soporte crítico en sí mismo, en su modo de intervención particular, pues la materialidad y las prácticas de lectura establecen la producción del sentido. La enunciación en el ámbito de una revista implica, entonces, una interacción entre los presupuestos críticos y la poética de la publicación. Esta suerte de intercambio modela un discurso y verifica una dirección en la elección del objeto.

¿Qué es lo que determina en el discurso crítico de poesía su particularidad? Es necesario, para ello, señalar que el discurso poético en un momento de la modernidad se repliega en su propia especificidad. Un metadiscurso empieza a privar sobre un discurso que, si bien puede designar un referente, ya le resulta imposible hacerlo si no es a través de un conflicto. La poesía moderna presenta desde Charles Baudelaire en adelante problemas básicos en relación con la posibilidad de enunciar *algo* acerca de ella en tres niveles:

- a) En el referencial, el discurso de la poesía moderna deja de tener un carácter instrumental y comunicacional *transparente*, y plantea su relación con el referente en términos de opacidad. Como el discurso no designa de modo recto el referente, se produce un conflicto de designación; el discurso poético erige un referente para no hablarnos de él sino de su relación para con él.³⁷
- b) En el del sujeto que enuncia, los términos que describen al sujeto de enunciación suelen ser la escisión, la fragmentación y la ruptura de un

³⁶ Roger Chartier, *El orden de los libros*, Barcelona, Gedisa, 2000.

³⁷ Respecto de la noción de referente, véase “El equívoco del referente” y “El significado como unidad cultural”, en Umberto Eco, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona, Lumen, 1983, pp. 76-84.

estatuto homogéneo en su constitución. De la escisión planteada por Rimbaud (*Je est un autre*) al estallido del sujeto vanguardista, el sujeto del poema moderno rescinde su relación con la tradición literaria que concebía al sujeto poético como una entidad compacta y plena.³⁸

- c) En el del modo de nombrar, la poesía moderna postula que la dimensión crítica, como rasgo básico del pensamiento moderno, toma distancia del referente, muchas veces lo desdice y estatuye el rasgo fundamental de la modernidad: la problematización y, consecuentemente, el desvanecimiento de toda certidumbre. Las *palabras* en la época moderna parecen separarse de las *cosas* definitivamente al postularse como críticas de sí mismas y del mundo. Si un rasgo tiene el discurso crítico moderno, entonces, es el de la constitución de una crítica respecto de sus propios presupuestos.³⁹

Si el discurso de la poesía moderna se hace más complejo y se torna un pliegue problemático, la crítica, como discurso que la aborda, adquiere también una nueva particularidad, pues la posibilidad de establecer una relación dinámica con su objeto sólo se da en su completa reformulación. Como señala Ives Bonnefoy, la poesía moderna a través del lenguaje figurado proyecta la imagen del poeta como víctima de una escisión, pues “las palabras de la tribu” son las que debe usar todavía, pero sin embargo ellas ya no expresan el acuerdo que antaño se establecía “con tanta espontaneidad” entre signo y objeto. Con una lengua que sólo al poeta pertenece, con ese idioma que parece desenvolverse en los límites de lo privado, debe lidiar el discurso crítico: “En esta época en la cual el poema ya no comunica nada aprehensible de un modo unívoco, los analistas del poema son, en cambio, los que se comunican entre sí, y lo hacen en un lenguaje completamente distinto de aquel que domina al autor”.⁴⁰ Relevaremos, por tanto, algunos aspectos problemáticos de la poesía moderna, que en su relación con el discurso crítico la torna hermética, y propone un nuevo código de legibilidad.

³⁸ La conocida frase de Arthur Rimbaud aparece por primera vez en una carta a George Izambard, del 13 de mayo de 1871, y luego en una carta a Paul Demeny, del 15 de mayo del mismo año. Ambos textos fueron conocidos como las “Cartas del vidente”. Véanse en Arthur Rimbaud, *Oeuvre-vie* (Édition du Centenaire, établie par Alain Borer), París, Arléas, 1991, pp. 183-194.

³⁹ Cfr. Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

⁴⁰ Yves Bonnefoy, “La poesía y la universidad”, *Abyssinia* N° 1. Revista de poesía y poética, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Eudeba, 1999, p. 27 [pp. 21-31].

5. Hipótesis y objetivos

El *corpus* textual de esta tesis comprende todos los números de las revistas mencionadas, centrada, particularmente, en su discurso crítico. Intentará contribuir, en este sentido, a esclarecer un período particular de la crítica y de la poesía argentinas como dos espacios en interacción. Nuestra *hipótesis* sostendrá que, si bien el nuevo contexto político durante el retorno de la democracia habilitó una mayor diversidad, fue en un momento de clausura que se tejió paulatinamente una red de discursos y actividades que permitió reconocer un lugar para la poesía. La producción del discurso poético inscrita en un proceso relativamente autónomo venía reformulando desde principios de los años setenta una serie de problemas teóricos y estéticos de los que se hicieron cargo las revistas investigadas a través de sus discursos críticos y, en íntima relación con éstos, de las poéticas propugnadas. La dictadura militar fue un hecho histórico que provocó fracturas políticas y culturales, afectando de ese modo el desenvolvimiento de la cultura a través de la coerción, la persecución física e ideológica y la censura editorial; pero hacia la segunda mitad de esa etapa, se comenzó a tramar un espacio discursivo en el ámbito de la poesía que no emerge de manera inaugural, sino que es el resultado de un proceso poético anterior. Nos proponemos investigar las características discursivas de ese espacio en el nivel de sus discursos críticos y en el nivel de sus poéticas.

También planteamos como *hipótesis* que la dictadura, como impacto cultural y político, fue un *tema* que, tamizado en sus propias estéticas, se manifestaba de manera explícita o elusiva en las publicaciones aquí estudiadas, y en ese sentido, la serie social y la serie literaria poseían un vínculo en el que las flexiones del contexto no dejaban de interactuar con las distintas manifestaciones estéticas. El discurso de la poesía y el discurso de la crítica se irán desarrollando en el interior de las revistas, con modalidades diversas, configurando poéticas distintas en cada caso. Sin embargo, el contexto filtra las revistas del período de modo diferente: bajo la figuración de la noción de belleza como el último confín de resistencia cultural (*Último Reino*); bajo la forma de una aparente ilegibilidad que se contraponía a la lengua oficial del Estado, que en realidad aparecerá como la lengua ilegible pues, en gran medida, ya había dejado de significar socialmente (*Xul*); y bajo la forma del compromiso, en la que la lengua poética era concebida como una prolongación de la acción y, al mismo tiempo, como una promotora de acciones mediante la toma de conciencia por efecto de la palabra (*La Danza del Ratón*).

Hay, entonces, dos niveles de reflexión en este trabajo. Uno es de carácter teórico y se vincula con el modo en que *se ejerce la crítica y se adopta una posición estética* desde una revista de poesía. Otro es un estudio interpretativo del ámbito cultural específico, en el que se analiza de qué modo *leen poesía* las revistas argentinas de poesía de la década del ochenta y cuál es la configuración de su discurso poético y crítico. Como prolongación de este problema, se indagará el carácter mismo de la crítica de poesía.

Los objetivos se pueden enunciar de la siguiente manera:

- 1) Realizar un estudio de campo de la crítica de poesía argentina, afincada en las revistas de poesía de la década del ochenta.
- 2) Establecer un contexto de enunciación para contribuir a una posible historización de la poesía argentina.
- 3) Analizar las estéticas que la crítica consagra y excluye. Esto supone el análisis del modo en que se articula al campo de lucha respecto de la producción acerca de un sentido de la poesía a partir de las poéticas promovidas por las revistas.
- 4) Reflexionar sobre el discurso de la crítica de poesía, no considerándola como subsidiaria de su objeto, sino con una cierta autonomía que permite articularla en un discurso cultural más amplio, en un contexto de enunciación como es el de las revistas.
- 5) Analizar la vinculación entre la crítica, la poesía y los aparatos editoriales en la consagración y circulación de la producción poética argentina.

II. El discurso crítico en las revistas de poesía

Las revistas de poesía pueden ser críticas aun apartándose de la producción de un discurso crítico formal, pues la elaboración y la publicación de un poema objetivista, o de un poema romántico, o de un poema neobarroco, pueden suponer en determinados contextos de enunciación un acto crítico en sí mismo; por ejemplo, un poema neobarroco supone una crítica a la estética neorromántica en el contexto de los primeros ochenta, un poema objetivista supone introducir un lenguaje realista contra lo intrincado y lo ilegible propuesto por la estética barroca a mediados de aquella década. Como señalara George Steiner en su invectiva a la proliferación de discursos academicistas en el campo de la crítica, el arte mismo puede ser entendido como un enunciado crítico:

Todo arte, música o literatura serios constituyen un acto *crítico*. (...) Las lecturas, las interpretaciones y los juicios críticos del arte, la literatura y la música ofrecidos desde el interior mismo del arte, la literatura y la música son de una penetrante autoridad, raramente igualada por los ofrecidos desde fuera, los presentados por el no creador, es decir, el reseñador, el crítico, el académico.⁴¹

Aun así, el discurso crítico de poesía puede ser una aspiración de vínculo con el poema o de consumación del lenguaje poético. Sin embargo, en la enunciación de una revista de poesía hay una particularidad que la define en términos críticos: es el espacio en el que se habilita la entrada de un discurso en el que prevalece lo que Roman Jakobson llamó la “función poética”, que no excluye -como sabemos- otras funciones.⁴² Este énfasis de una función por sobre las otras, elabora una zona de tensiones entre fuerzas centrífugas y centrípetas que permiten pensar una forma especial del lenguaje. Lo específico de las revistas de poesía en términos de enunciación sería un uso particular del lenguaje; su función crítica estaría, entonces, vinculada con un uso de la lengua y con una reflexión sobre ese uso particular de la lengua que pone en cuestión o hace disminuir lo que para Jakobson sería la función referencial del lenguaje. En relación con esto, junto con la noción de duración ingresaría una dimensión temporal en este campo de reflexión. Dicha noción pugna con la noción de fugacidad, más propia de otros discursos como el del periodismo, por ejemplo, que parece incompatible con aquél. La utopía o quizás la vocación de la poesía sería la de la duración, por más que el poema explicita lo contrario, en tanto el lenguaje poético, a partir de

⁴¹ George Steiner, *Presencias reales*, Barcelona, Ediciones Destino, 1991, pp. 23-24.

⁴² Roman Jakobson, “Lingüística y poética”, en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Planeta/Agostini, 1985.

la modernidad, parece concebir las palabras como objetos en sí mismos destinados a sustentarse en su propio peso.

En la época clásica un poema suponía un instrumento de comunicación que mediante una retórica elegante podía expresar una emoción o un pensamiento.⁴³ La poesía moderna comienza cuando Víctor Hugo advirtió un estremecimiento nuevo (un “*frisson nouveau*”) al leer la poesía de Charles Baudelaire. Acaso, también, la ilusión de la poesía moderna será la de *hablar* mediante símbolos oscuros y frecuentemente ilegibles, en los que se ponen en juego la naturaleza y el imaginario singular de cada autor. La reflexión teórica aportada por el romanticismo temprano, especialmente por Friedrich Schlegel, profetizó un nuevo modo de relación entre el discurso poético y el discurso crítico (“no se podría hablar de poesía más que en poesía”), lo que se torna decisivo a partir de la crisis en el plano comunicativo que efectúa Baudelaire (esta crisis continúa de manera crucial en las obras de Rimbaud y Mallarmé, quienes ponen en cuestión el lenguaje en sus estructuras semántica, sintáctica y morfológica); ya no es la sanción positiva o negativa el único vínculo entre ambos discursos, ni el celo que permitía verificar si el texto se adecuaba o no a las reglas retóricas preexistentes, sino que otra relación se volvió posible.⁴⁴ Baudelaire había solicitado para la lectura de sus textos un nuevo lector que hubiera hecho su “retórica con Satán” y, en ese sentido, rompió definitivamente con un lector modelo “apacible” y “sobrio”, que confiaba en el poder nominador de las palabras.⁴⁵ A partir de ese pronunciamiento, los caminos del sentido dejaron de ser estables y consensuados, y anclaron en el ámbito de lo ambiguo y lo plural, en relación con la percepción singular de cada lector. El discurso poético a partir del poeta francés no propiciará la coincidencia entre la materia verbal y un universo de sentido extratextual, ni tampoco propicia una coherencia que se descifra internamente como si hubiera un sentido oculto que hay que descubrir, sino que el sentido y la coherencia, en tanto posibilidad de reponer algún

⁴³ Roland Barthes, “¿Existe una escritura poética?”, en *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, 1985, pp. 46-57. En otro texto, “‘Écrivains’ y ‘écrivants’”, Barthes había establecido la diferencia entre el “escritor” (*écrivain*) y el “escribiente” (*écrivain*), en el que el lenguaje no es más que un instrumento de comunicación, un vehículo de sus pensamientos: “En el momento mismo en que el trabajo del ‘écrivain’ se convierte en su propio fin, recobra un carácter mediador: el ‘écrivain’ concibe la literatura como fin, el mundo se la devuelve como medio: y en esta *decepción* infinita, el ‘écrivain’ reencuentra el mundo, un mundo por otra parte extraño, puesto que la literatura le representa como una pregunta, nunca, *en definitiva*, como una respuesta.” (*Ensayos críticos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003, pp. 201-211). En esta diferenciación entre *medio* y *fin* de la escritura, hallamos la actitud fundamental de la escritura moderna. Véase también Ernst Fischer, “El mundo y el lenguaje de la poesía”, en *La necesidad del arte*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1986, pp. 201-216

⁴⁴ Friedrich Schlegel, “Plática sobre la poesía”, en Antoni Marí (ed.), *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán*, Barcelona, Tusquets, 1998, pp. 107-109.

⁴⁵ Charles Baudelaire, “Epígrafe para un libro condenado”, en *Las flores del mal, Obras Selectas*, Madrid, EDIMAT, 2000, p. 59.

tipo de significación, se crean en cada acto de lectura individual, en el que la indeterminación aparece también como un escenario posible de la lectura. A partir de Baudelaire, la palabra poética comienza, más que a *decir* el mundo, a *fundarlo*, pues el poema se propone como un cosmos.⁴⁶

En esta dirección, cada poema moderno formula una poética propia, precisamente porque la modernidad ha abandonado la poética como categoría que se limita a demarcar un lenguaje y a dictar sus reglas.⁴⁷ El instante de la lectura, que se corresponde con su fragilidad temporal, será el triunfo y la ruina del poema: la tenue huella de su presencia, como un espejo, parece indicarnos su eventual precariedad. Tensión y paradoja: las condiciones de producción de la escritura y nuestras condiciones de lectura ocurren en el contexto de una *situación*, y el poema, por más que pueda referir “lo indecible”, hunde sus raíces en la circunstancia. El poema moderno se instala en ese territorio intersticial. Su lugar parece fundarse en la tensión entre el tiempo y la eternidad. No deja de nombrar la coyuntura en su propia enunciación, pero bajo el efecto del extrañamiento, que acaso pueda leerse como una aspiración de absoluto. Sin embargo, ese deslizamiento de la mirada hacia el poema trasunta un hueco de sentido que no deja de pertenecer al presente. El sentido del discurso poético no sólo se halla en el reconocimiento de una polisemia incesante, sino también en la posibilidad de pensarlo como un universo semiótico que da cuenta de sí mismo. Ese universo deberá ser considerado, entonces, como la capacidad de producir significación, como el espacio que desafía toda pretensión de clausura.

Doble ligadura, entonces: el poema resulta no sólo una entidad de orden lingüístico, sino que también es una entidad que concibe un orden epistemológico. Enunciado poético y conocimiento irreductible de sí mismo construyen un punto de intersección. En ocasiones, los textos literarios retienen o reservan información con el fin de abordar un referente al que no se menciona de manera directa. A pesar de ello, una figura literaria en el interior de un poema no será ya una alusión indirecta, ni pedirá su traducción a la prosa como para ser comprendida. El poeta no dirá de un modo oblicuo algo que podría decir con el llamado lenguaje literal. Dice *otra cosa*. Esa *otra cosa*, esas “regiones imprevisibles” invocadas por el poema de las que hablaba Paul Valéry no deberían leerse necesariamente como una instancia inefable, tal como una tradición poética de carácter trascendental podría señalar, sino como otra

⁴⁶ Cfr. Octavio Paz, “El caracol y la sirena”, en *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz, 1965.

⁴⁷ A propósito, véase el análisis de Roberto González Echevarría acerca de *Versos libres*, de José Martí: “Martí y su ‘Amor de ciudad grande’: notas hacia la poética de *Versos libres*”, en Iván Schulman, *Nuevos asedios al Modernismo*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 160-173.

perspectiva que el poema pone en consideración desde su condición histórica.⁴⁸ Quizás el poema moderno no se postule como un texto representativo capaz de asir “las cosas”, sino que él mismo se concebiría como un objeto real, como otro objeto instalado en el mundo, al que no alude necesariamente, sino que aparecería allí, *aconteciendo*. El poema contraería así la forma de la literalidad, de una significación en sí. El poema se presentaría como una instancia alejada de las fórmulas eficaces de la comunicación, acaso como *una cosa inútil*, en tanto deja de tener un fin social en términos didácticos, morales y/o descriptivos, y sólo apostará a su autonomía, como se postula desde el simbolismo. En tanto se aleja de ese objetivo comunicante y, a la vez, comienza a desconfiar de la *bondad* intrínseca de la naturaleza, tal como propugnaba el romanticismo, la retórica poética se asociará a una zona que podría definirse como excedente y que tiene en el “mal” su significante máspreciado.⁴⁹ Baudelaire, a partir del título de su libro *Las flores del mal*, postula que la sobriedad y el equilibrio propios del “hombre de bien”, es decir, aquel individuo que acepta sin protestar las regulaciones y la moral de la vida burguesa, confrontan en términos de sensibilidad con la retórica “saturnal” de su libro. Propone, en cambio, un lector “singular” que pueda “hundirse en los abismos” para reconocer otra verdad. Destierra de su horizonte de lectura el sentido estereotipado del sujeto burgués y aleja, definitivamente, a la poesía de un lector de sesgo masivo.⁵⁰ Según Hermann Broch, el artista de la segunda mitad del siglo XIX cambia de actitud para con el público: “En tanto la sociedad estuvo agrupada en torno a un valor central, el arte tuvo en ella, por así decir, un puesto natural; artista y público estaban *a priori* de acuerdo acerca de la licitud e ilicitud de temas y tratamientos.” Sin embargo, en el campo de la poesía, paulatinamente, “el consenso se ha trocado en enemistad y violación” porque el arte ya tiene un campo propio,

⁴⁸ Paul Valéry, *Notas sobre poesía* (Selección, traducción y prólogo de Hugo Gola), México, Universidad Iberoamericana, 1995, p. 29

⁴⁹ Barthes afirma respecto del lenguaje: “Algunos lingüistas defienden con agresividad la función comunicante del lenguaje: el lenguaje sirve para comunicar. El mismo prejuicio existe entre los arqueólogos y los historiadores de la escritura: la escritura es lo que sirve para transmitir. (...) La ilegibilidad, lejos de ser un aspecto deficiente, monstruoso del sistema de la escritura, demostraría en cambio su verdad. (...) Por un abuso de nuestro etnocentrismo atribuimos a la escritura funciones meramente prácticas de contabilidad, comunicación, documentación, y censuramos el simbolismo evocado por el signo escrito. (...) Afirmer (...) que la función originaria de la escritura (el motivo por el cual fue inventada) fue muy evidentemente la ‘comunicación’, suscita mucho embarazo y no poca perplejidad” (“Variaciones sobre la escritura”, en Riccardo Campa, *La escritura y la etimología del mundo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1989, p. 16, 19 y 23 [pp. 9-7]).

⁵⁰ Cfr. Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, op. cit.

regido por leyes específicas, leyes que en el caso de la poesía no son las de la versificación, sino las del ritmo de su acústica interna y las de un lenguaje cifrado.⁵¹

La poesía moderna de Occidente tiene diferentes momentos significativos que se sintetizan, al decir de Octavio Paz, en su nacimiento con los románticos alemanes e ingleses, a fines del siglo XVIII y principios del XIX, la experiencia del simbolismo francés en la segunda mitad del siglo XIX, su desplazamiento singular al modernismo hispanoamericano en las dos últimas décadas de ese mismo siglo, y su culminación en las vanguardias del siglo XX.⁵² Desde su origen, la poesía moderna ha sido, paradójicamente, una resistencia contra la modernidad. Baudelaire encarna el paradigma de esa reacción, pues en el mismo acto de escepticismo respecto del progreso, ejerce un principio básico del pensamiento moderno, que es el de la crítica, a través de uno de sus procedimientos preferidos: la ironía. La tradición de la modernidad afina toda perfección en el porvenir, de modo tal que, al sobrevalorar el futuro, vuelve posible todas las utopías. La perfección, que pertenece al orden de la eternidad, se tornó un signo de la historia en la tradición del pensamiento moderno. De ese modo se estimó, por primera vez, el cambio: los seres y los objetos no alcanzarían su perfección en *otro* tiempo, puesto que el pensamiento moderno estimaba posible alcanzar, a través de la evolución y el progreso, su realidad plena en el tiempo lineal de la historia. La poesía moderna critica esta ilusión. En “El público moderno y la fotografía”, incluido en el *Salon de 1859*, Baudelaire ironizó: “La poesía y el progreso son como dos seres ambiciosos que se profesan un odio instintivo y, cuando se encuentran en el mismo camino, uno de los dos debe ceder el paso al otro.”⁵³ Un mismo principio opera en la base de los románticos alemanes e ingleses, de los simbolistas franceses y de la vanguardia histórica de la primera mitad del siglo XX: la crítica irónica, es decir, la conciencia de estar insertos en la modernidad, que corroe el significado corriente de las palabras y desestabiliza el otro principio de la poesía moderna, la analogía, es decir, la visión del universo como un sistema de correspondencias y

⁵¹ Hermann Broch, *Poesía e investigación*, Barcelona, Barral, 1974, p. 81. Charles Baudelaire afirmará: “Digo que si el poeta ha perseguido un objetivo moral, habrá disminuido su fuerza poética; y no es imprudente apostar que su obra será mala. La poesía no puede, bajo pena de muerte o de desfallecimiento, asimilarse a la ciencia o a la moral: pues su objetivo no es la verdad, sino ella misma”, “Nuevos comentarios sobre Poe”, en *Obras*, Madrid, Aguilar, 1961, p. 893 (trad. Nydia Lamarque).

⁵² Octavio Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1990.

⁵³ “*La poésie et le progrès sont deux ambitieux qui se haïssent d’une haine instinctive, et, quand ils se rencontrent dans le même chemin, il faut que l’un des deux serve l’autre*” (la traducción del fragmento es mía). Teniendo en cuenta este fragmento, podemos agregar lo que señaló el crítico J. M. Cohen: “el poeta moderno es incapaz de creer, como creyeron Victor Hugo o Tennyson, que el ‘progreso’ pueda mejorar las condiciones humanas” (*Poesía de nuestro tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977, p. 33).

la visión del lenguaje como el doble del universo.⁵⁴ De acuerdo con esta perspectiva, la ironía y la analogía son dos de sus rasgos esenciales. Ambos conceptos son irreconciliables: el primero es la afirmación de un principio crítico que procura designar la alteridad y el tiempo sucesivo; el segundo concibe al universo como ritmo y como una trama de signos que se corresponden entre sí y, por eso, sería la manifestación de un presunto tiempo cíclico. La historia del poema moderno, desde esta perspectiva, se convierte en el espacio de la tensión indicada: la ambición por lo absoluto y, a su vez, el reconocimiento de la contingencia. Mallarmé quizás sea el poeta moderno en el que se verifica de un modo extremo esta desgarradura. Por un lado, afirma que todo en el mundo existe para concluir en un libro; a su vez, a partir de la propia experiencia sobre la página en blanco, reconoce el crepúsculo de la literatura: la proximidad del vacío.⁵⁵

La posibilidad de un texto absoluto que nombre la historia, pero que a su vez la transfigure, ha sido la inquietud y el espejismo de buena parte de los poemas de la tradición moderna. El romanticismo desplegó de un modo persistente el tópico de lo sublime, que Kant ya desarrolla con minuciosidad en la *Crítica del juicio* (1790) al señalar que despierta la conciencia de aquello que excede lo sensible.⁵⁶ En torno a lo sublime se articula otro debate: el problema de la representación. ¿De qué modo objetivar en términos sensibles lo suprasensible? Según esta concepción, la poesía es el punto de encuentro de dos esferas de naturaleza distinta: lo finito y lo infinito. El primer romanticismo, a través de Novalis, atribuye a la poesía la función de “representar lo irrepresentable”. Ese acto imposible será, a la vez, una aspiración y una desesperación de la poesía moderna.⁵⁷

Los autores posteriores a Baudelaire concibieron respuestas diversas a esta cuestión. Veamos -sólo como ejemplo- dos posiciones extremas que explicitan, cada una a su modo, diferentes formas de inacción:

- I) El texto absoluto podría concebirse como aquel entrevisto en la imaginación poética, pero que no se puede concretar en la escritura. Hugo von

⁵⁴ “Igual que largos ecos que a lo lejos se confunden / en una tenebrosa y profunda unidad, / vasta como la noche y como la claridad, / los perfumes, los colores y los sonidos se responden”, dirá Charles Baudelaire en “Correspondencias”, *Las flores del mal*, en *Obras Selectas*, op. cit., p. 66.

⁵⁵ Cfr. Octavio Paz, *Los hijos del limo*, op. cit.

⁵⁶ Immanuel Kant, “Analítica de lo sublime”, en *Crítica del juicio*, México, Porrúa, 1997, pp. 237-260.

⁵⁷ Cfr. Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996. Al respecto, Novalis dirá: “todo lo que es visible se relaciona con lo invisible, lo audible con lo inaudible, lo sensible con lo insensible. Y quizá lo pensable con lo impensable. (...) Se debe encontrar un método curativo para nuestra imperfección actual” (citado por Albert Béguin, op. cit., p. 259).

Hofmannsthal resulta un caso ejemplar. Abandona la poesía, pues se percata de que, a la hora de escribir, las palabras se le pulverizan “en la boca, como si fueran hongos podridos”. La frase está en la *Carta de lord Chandos* (1902), donde Hofmannsthal percibe la epifanía del texto absoluto, pero no se considera capaz de objetivarlo en el acto de la escritura: “*Sentí en ese instante, con una certidumbre no exenta de dolor, que ni el año próximo, ni el que le sigue, ni en todos los años restantes de mi vida volvería yo a escribir libro alguno, sea en inglés o en latín, y esto por una razón extraña y penosa (...). Lo que quiero decir es que la lengua en que, acaso, me fuere dable, no ya escribir sino pensar, no sería el latín, ni el inglés, ni el italiano o el español, sino un idioma cuyo vocabulario ignoro.*”⁵⁸

- II) El texto absoluto podría concebirse como aquel que ya fue escrito y que, por eso mismo, petrifica cualquier tentativa. La historia de la literatura se transformaría, así, en una serie de instantes de incandescencia verbal que por un acto de devoción de la posteridad hacia la tradición impediría otro acto de escritura. Como decía Antonin Artaud: “Es nuestra veneración por lo que ha sido creado (...) lo que nos petrifica.”⁵⁹

La poesía moderna presenta problemas particulares de legibilidad que tornan la práctica de la crítica de poesía una actividad singularmente complicada. La ilegibilidad u opacidad que el lenguaje poético moderno propone puede derivar en el fracaso interpretativo o en la perplejidad frente a su hermetismo.⁶⁰ Otro posible camino es el de la contabilidad de sus recursos: como si se tratara de un juego de ingenio, la mirada crítica puede alborozarse en

⁵⁸ Hugo von Hofmannsthal, *La carta de lord Chandos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 23. Sobre la incidencia de este autor en la poesía moderna, véase: Hermann Broch, “Hofmannsthal y su tiempo”, en *Poesía e investigación*, op. cit., pp. 65-229. Particularmente sobre “La carta de lord Chandos”, véase pp. 194-205. También Franco Rella, *El silencio y las palabras. El pensamiento en tiempo de crisis*, Buenos Aires, Paidós, 1992.

⁵⁹ Antonin Artaud, citado por Harold Bloom, *La angustia de las influencias*, Caracas, Monte Ávila, 1991, p. 178.

⁶⁰ “En cuanto al significado de ‘opacidad’ en el contexto de la metáfora, quisiera retener para él su sentido literal. Decir de un objeto que es opaco es también decir que es visible y que su misma visibilidad impide que a través de él puedan hacerse visibles otros objetos. Opacidad se opone así a transparencia. Un medio opaco refleja luz mientras que uno transparente no ofrece resistencia alguna y hace accesible en forma inmediata todo lo que se encuentra detrás de él” (Samuel Cabanchik, *Introducciones a la filosofía*, Barcelona, Gedisa/Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2000, p. 63).

la detección de las figuras retóricas, pero si no se la vincula con una dimensión que provea algún tipo de significación diferente de la de la estadística, pierde validez. El recuento de las figuras retóricas, o el análisis de su versificación, resultarán operaciones interpretativas necesarias, pero insuficientes en el abordaje crítico de un poema.

1. *Rasgos del discurso poético moderno*

El discurso poético moderno presenta múltiples variantes. Pueden condensarse en cuatro ejes que denominamos de la siguiente manera: tensión temporal, autorreferencialidad, duplicidad e ironía.

1.1. *La tensión temporal: modernidad, fracaso y corrección*

Un rasgo determinante de la poesía moderna se relaciona con una imagen discontinua del tiempo al poner en un punto de encuentro dos coordenadas: la sucesión y la trascendencia que supone lo epifánico. Charles Baudelaire, en un notable ensayo de 1859, “El pintor de la vida moderna”, establece un programa de la modernidad en relación con lo artístico.⁶¹ Allí propuso una concepción de lo bello que se oponía a una teoría única y absoluta. Explicaba que lo bello estaría constituido por la encrucijada de dos polos: un elemento invariable y otro elemento relativo, que en conjunto será “la época, la moda, la moral, la pasión.” Es decir, lo moderno sería resultado de una tensión que oscila entre lo eterno y lo transitorio: “La modernidad -decía Baudelaire- consiste en desprender de la moda lo que pueda contener de poético en lo histórico, en extraer lo eterno de lo transitorio.” Lo moderno provendría de hallar en lo actual aquello que lo volverá futuro, un rasgo permanente que se preserve en el futuro. Por esta paradoja el artista moderno “busca en todas partes la eternidad de la belleza pasajera y fugaz de la vida presente”.⁶² Sin embargo, el arte moderno no sólo acepta, sino que también desespera por un poema prospectivo, pospuesto. No en términos evolutivos hacia una supuesta perfección, sino en la posibilidad de un objeto verbal ausente, de un objeto verbal que no está en el ahora, pero que no deja de ser inherente al tiempo. En la historia de la

⁶¹ Charles Baudelaire, “Le peintre de la vie moderne”, en *Oeuvres complètes*, París, Robert Laffont, 1989, pp. 797-98. Este texto fue estudiado de manera brillante por Hans Robert Jauss en “Tradición literaria y conciencia actual de la modernidad”, en *La literatura como provocación*, Barcelona, Península, 1976, pp. 11-81.

⁶² Véase: Jorge Monteleone, “Temporalidad moderna y poesía”, *Hablar de Poesía* N° 6, noviembre de 2001, pp. 75-79. Véanse los ensayos de Charles Baudelaire incluidos en *Oeuvres complètes*, op. cit.

literatura hay poemas cuyo anhelo y pretensión parece consistir en escribir lo absoluto. Los textos de los románticos alemanes (Hölderlin, Novalis, Jean Paul) son un buen ejemplo en este sentido. Este anhelo, dentro del pensamiento moderno, adquiere plena conciencia de la dimensión temporal. En principio, aquellos textos que sobreviven a la convención de su época contienen alguna particularidad que anticipa las normas estéticas que sobrevendrán. Tales poemas, aun cuando en el momento de ser escritos se hubieran leído como herméticos o indescifrables respecto de los códigos culturales que determinan lo legible, poseen en sus procedimientos alguna reserva de sentido que las futuras prescripciones artísticas reclamarán. No podemos considerar, obviamente, que dicho hermetismo provenga de su carácter *absoluto*, sino que resultan textos particularmente previsores de una estética y hasta de un canon. Los atributos derivados de ese carácter “absoluto” en verdad reposan, más que en su propia naturaleza, en ese gesto previsor y excesivo al mismo tiempo (excesivo en el sentido de trascender aquello que la estética de su época les reclamaba para consagrarlos como legibles). Es decir, emiten mayor cantidad de signos que los exigidos por su “horizonte de expectativas”, para usar la noción acuñada por Jauss.⁶³ Y en eso consistiría el aspecto político de estos textos: su carácter utópico. El modo de pensar moderno no sólo observa, revisa, exalta e ironiza respecto de la moral, la moda, el paisaje y la emoción urbanos, sino que también impregna en su visión un aspecto transhistórico o, mejor, que trasciende el presente para imbuirse de *futuridad*. En “El pintor de la vida moderna”, Baudelaire afirmaba: “Por ‘modernidad’ entiendo lo efímero, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es eterna e inmutable”.⁶⁴

Es necesario reparar en el aspecto inmutable que Baudelaire reconoce en la obra artística. El punto de intersección entre el momento fugaz y su trascendencia es la captación más importante del pensamiento poético de Baudelaire, quien aprehende, por ejemplo, en el poema “A una transeúnte” (“A une passante”), la emoción urbana de un encuentro fortuito. Un encuentro que, en la promesa amorosa de dos individuos que se atraen y desean fugazmente, y en la presunción de un futuro que finalmente no se consuma, permite filtrar una zona de alteridad, trascender el instante y apostar a una discontinuidad temporal que excede el momento: “Fugitiva belleza / cuya mirada me ha hecho de pronto renacer, / ¿no volveré ya a verte más que en la eternidad?”⁶⁵

⁶³ Hans Robert Jauss, “La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, en *La literatura como provocación*, op. cit., pp. 131-211.

⁶⁴ Charles Baudelaire, “Le peintre de la vie moderne”, en *Oeuvres complètes*, op. cit.

⁶⁵ Charles Baudelaire, *Las flores del mal*, en *Obras selectas*, op. cit., p. 152.

Marshall Berman afirma que lo que Baudelaire transmite es, sobre todo, lo que llamará “las escenas modernas primarias”. Esa experiencia es esencialmente urbana y responde a un contexto histórico preciso que coincide con la modernización de París. Napoleón II había designado a Georges-Éugene Haussmann para que “modernizara” París. Los trabajos de Haussmann, que había sido nombrado prefecto de la ciudad en junio de 1853, función que conservará hasta comienzos de 1870, alteraron la fisonomía urbana, con el sacrificio de antiguos barrios. Al fin del Segundo Imperio, París fue atravesada por el eje oeste-este de l'Étoile y la Bastilla, y por el eje norte-sur por la apertura de los bulevares de Sebastopol y Saint-Michel. Desde que en 1860 se anexaron varias comunas suburbanas, como Montmartre y Passy, París pasó de doce a veinte *arrondissements* (distritos administrativos de la ciudad). Desde entonces será, ciertamente, la Ciudad-Luz: pasará de 8600 linternas a gas y 2600 faroles de aceite a poseer más de 30.000 focos a gas en 1866 en los lugares públicos. Los trabajos de Haussmann tuvieron un perfil moderno, pero escondían un sentido político: no sólo presuponían la posibilidad de acceder rápidamente a los barrios marginales a través de amplios bulevares por posibles levantamientos proletarios con el fin de reprimirlos, sino que tuvieron como triste consecuencia social, con numerosas destrucciones, una profundización de la brecha entre ricos y pobres.⁶⁶ Las experiencias que surgen de la vida cotidiana concreta del París de Bonaparte y Haussmann serán representadas por los textos de Baudelaire, constatando esa brecha abismal entre los ricos y los pobres; pero sus poemas también encierran una resonancia y una profundidad míticas que impulsan dichas escenas más allá de su tiempo y lugar, y las transforman en “arquetipos de la vida moderna”.⁶⁷ La desacralización del arte, tal como se observa en el poema en prosa “La pérdida de una aureola” (“Perte d'auréole”) (“mi aureola, en un movimiento brusco, se deslizó de mi cabeza al fango del macadam”),⁶⁸ de *Pequeños poemas en prosa (El Spleen de París)*, no contradice esta afirmación, pues de lo que habla Baudelaire es del punto en el cual convergen el mundo del

⁶⁶ Cfr. Claude Pichois y Jean-Paul Avice, *Baudelaire/Paris*, Editions Paris-Musées/Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, 1994, p. 103.

⁶⁷ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1989, p. 147. Sobre la noción de tiempo discontinuo, véase Gastón Bachelard, *La intuición del instante*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1980.

⁶⁸ El enunciado en francés es: “Mon aureole, dans un mouvement brusque, a glissé de ma tête dans la fange du macadam.” El macadam o macadán es el pavimento y se llama así porque lo inventó el inglés Mac Adam; el vocablo está registrado en español. Recordemos que *la fange*, en francés, no es sólo una palabra que designa literalmente el barro, sino que también es una palabra que nombra en sentido figurado la vileza, la suciedad, la corrupción, la degradación, todo aquello que resulta indecente y detestable.

arte y el mundo de la vida cotidiana.⁶⁹ Lo bello, en la conciencia moderna de Baudelaire, no podrá ya encontrar su medida en la naturaleza; por eso, el arte poético dejará de imitar el paisaje “natural”, para adquirir plena conciencia de su carácter artificioso en tanto se concibe como “antinaturalidad”.⁷⁰ El “paisaje”, a partir de ahora, se transfigurará en un paisaje ciudadano.⁷¹ En el orden sucesivo de la Historia, en su espesa materialidad, el arte ilumina la propia Historia y redimensiona la perspectiva del artista y del espectador -dos congéneres, según Baudelaire- acerca de ella.⁷² Es más, “el aura de la pureza y la sacralidad artística” es solamente incidental, no esencial, para el arte, y “la poesía puede darse igual de bien”, y quizás mejor, “en esos lugares bajos, ‘poco poéticos’”.⁷³ El artista, entonces, percibe que, en la degradación de la materia, en esa especie de concentración del tiempo en las cosas, hay una suerte de fulgor que lo aleja de un objetivismo descarnado, una suerte de voz secreta que convierte su mudez en la de un interrogante. La materia, entonces, no resulta de una recta comprensión, sino que esconde preguntas que la tornan objeto de asedio. En la percepción de un secreto íntimo en los objetos es que el arte ya no es plasmación *recta* entre el signo y la cosa, sino que su mediación o, mejor dicho, su presencia implica un acto de trascendencia histórica, y la conciencia artística, un acto de alteridad. Por ese motivo la poesía de Baudelaire, que comienza con la muerte del Ideal, es justamente un acto de trascendencia. Esto no niega su rechazo del concepto platónico de belleza, donde se concebía una unidad predeterminada de lo bello y lo bueno.⁷⁴ La vulgarización y la vida urbana corriente, que

⁶⁹ Charles Baudelaire, *Pequeños poemas en prosa*, en *Obras selectas*, op.cit.

⁷⁰ Cfr. Hans Robert Jauss, “El arte como anti-naturaleza. El cambio estético después de 1789”, en *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid, Visor, 1995, pp. 105-134. Véase la carta dirigida a Desnoyer por parte de Baudelaire, reproducida por Jauss, donde explicita su renuncia a la estética romántica, a la correspondencia del yo con la naturaleza (p. 117).

⁷¹ Cfr. Charles Baudelaire, “Paisaje” y “Sueño parisiense” en la sección *Cuadros parisinos* de *Las flores del mal*, en *Obras selectas*, op. cit.. Joris-Karl Huysmans, con la publicación de *A rebours* (1884), en la estela de Baudelaire, transforma la enemistad de la naturaleza en un culto estético de lo artificial. Véanse los efectos de este texto en el ámbito literario de América Latina, en la novela del colombiano José Asunción Silva, escrita en 1896, *De sobremesa*, y publicada recién en 1925. Véase en José Asunción Silva, *Obra completa* (Edición crítica: Héctor H. Orjuela coord.), México, Colección Archivos, 1992. Sobre esta novela véase: Carlos Battilana, “Itinerario y construcción en *De sobremesa* de José Asunción Silva”, en Susana Zanetti (comp.), *La novela latinoamericana de entresiglos (1880-1920)*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1997, pp. 33-42.

⁷² Recordemos el verso: “¡hipócrita lector -mi semejante- mi hermano” (“Hypocrite lecteur, -mon semblable, -mon frere!” (“Au Lecteur”), en *Las flores del mal*, op. cit..

⁷³ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, op. cit., p. 160.

⁷⁴ Cfr. Hans Robert Jauss, “El rechazo baudelairiano del platonismo y la poética del recuerdo”, en *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Taurus, 1986, pp. 367-378.

constituyen el referente y la condición inicial de la reflexión de la poesía de Baudelaire, aparecen transfiguradas. La transfiguración surge como “la tarea última de la poesía de Baudelaire”. Proviene de un orden poético nuevo que no nace ni de la representación pictórica de la naturaleza, ni de la transparencia de una realidad platónica y más bella, sino que presupone la creación lingüística, artificiosa, de un ámbito enteramente imaginario e inmanente.⁷⁵ La alegoría pierde así su carácter referencial y repliega sus emblemas hacia el interior mismo del poema, “convirtiéndose en un *signum* indescifrable del mundo de las cosas”.⁷⁶ Ese esfuerzo de transfiguración, la voluntad de trascendencia del instante, sin embargo, no deja de estar asociado al presente, e incluso, a la noción de insatisfacción: el poema como un fracaso dorado.

Es posible verificar esta dimensión temporal del poema, tensionado entre dos polos, en el ámbito de la literatura latinoamericana al leer a dos de sus poetas más notables. Hacia 1901 Rubén Darío escribió: “Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo.” Años después, en un texto fechado el 27 de octubre de 1937, César Vallejo escribió: “Quiero escribir, pero me sale espuma, / quiero decir muchísimo y me atollo.”⁷⁷ Estos fragmentos, que corresponden a dos poemas de tendencias estéticas disímiles (modernismo y vanguardia), organizan una urdimbre secreta que, más que distanciarlos, elaboran un punto de encuentro. Resultan formulaciones de una imposibilidad que transitó la poesía moderna como tópico: atisban algún “ideal”, o alguna instancia determinada que no alcanzan a designar del todo y que torna agónica la propia escritura. La literatura, en este aspecto, es, al decir de Barthes, obstinadamente irrealista, pues cree sensato el deseo de lo imposible.⁷⁸ Georges Bataille, a su vez, señalaba: “La síntesis de lo inmutable y de lo perecedero, del ser y de la existencia, del objeto y del sujeto, que la poesía busca, se define sin escapatoria posible, la limita, y hace de ella el reino de lo imposible, de la insatisfacción.”⁷⁹ En el campo de la escritura, la idea de lo imposible y de la insatisfacción por el propio trabajo de escritura se enlaza, en cierto aspecto,

⁷⁵ Cfr. Sergio Cueto, *Tres estudios. Dante-Baudelaire-Eliot*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2001, p. 49.

⁷⁶ Cfr. Hans Robert Jauss, “El rechazo baudelairiano del platonismo y la poética del recuerdo”, en *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, op. cit., p. 375. Agrega Jauss: “el poema de Baudelaire (...) realiza un extrañamiento del paisaje urbano familiar, haciéndolo entrar en la pálida indiferencia del aburrimiento, para después traer a la luz, desde el recuerdo, un contramundo de lo bello, que tiene su verdad en su ser-para-sí y que no remite a otro origen que al de la poetización del poema” (p. 379).

⁷⁷ Véanse Rubén Darío, “Yo persigo una forma...”, *Prosas profanas*, en *Poesía* (tomo I), Buenos Aires, Ayacucho/Hyspamérica, 1986, p. 240; César Vallejo, *Poemas humanos*, en *Obra poética completa*, Buenos Aires, Ayacucho/Hyspamérica, 1986, p. 156.

⁷⁸ Roland Barthes, *Lección inaugural de ingreso al College de France*, en *El placer del texto y lección inaugural*, México, Siglo XXI, 1986, pp. 111-150.

⁷⁹ Georges Bataille, *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus, 1959, pp. 33-34.

con la noción de corrección.⁸⁰ Condena de la reescritura, la corrección aparece como la imagen de una escritura que se restaura a sí misma, una y otra vez. Shelley imaginó que los poetas de todas las épocas cooperaban en la creación de un poema infinito continuamente en formación.⁸¹ Entonces, en la escritura de un poema, toda presunta perfección y todo cierre están amenazados por un movimiento de corrección que acompaña los procesos de escritura y resulta inherente a ella o, mejor dicho, no podría concebirse sin ella. El acto de la escritura resulta de la tentativa de una restauradora persistencia, actualizada en cada realización, aunque se reconozca anticipadamente su fracaso. Ese presunto fracaso, realizado, consumado, sería, en realidad, la condición de posibilidad del poema, su naturaleza real, es decir, su naturaleza histórica. La escritura, en su ejercicio mismo, modifica tenazmente aquello que intenta representar y, al hacerlo, desborda y roe el sentido que se pretende nombrar. Esa frágil o vasta modificación de la escritura aparece en la concepción de la modernidad como su única posibilidad de existencia, pues se expone, aun en rebeldía, al desamparo de la imperfección de la Historia.

1.2. *La autorreferencialidad*

El hecho de que el poema, por más que hable de un referente disímil al de la poesía, aún así habla de ella; o, mejor dicho, el hecho de que no deje de recordarnos su propio proceso de constitución, como si las palabras en la poesía adquirieran una dimensión que las expone a su propia intemperie más allá de su referencia extratextual, es un rasgo central de la poesía moderna. Michel Foucault en su artículo “Las meninas” establecía el origen de la conciencia del arte moderno en el siglo XVII, al señalar que en el cuadro de Velázquez, finalmente, el signo estético no hace más que designarse a sí mismo.⁸² Ese origen de la conciencia de sí del arte moderno encuentra en el simbolismo su expresión en la gran cantidad de *metapoemas* que el movimiento origina. Es notable cómo este gesto se amplía al modernismo latinoamericano, atraviesa las vanguardias históricas y tiene consecuencias en las vanguardias latinoamericanas de los años veinte y treinta.⁸³ La cuestión referencial en la poesía moderna es capital, pues se plantea un conflicto entre el signo y la cosa. En algún

⁸⁰ Véase sobre el tema: Noé Jitrik, “La operación de la escritura. El concepto central de corrección”, *SyC* N° 8, octubre de 1997, pp. 175-189.

⁸¹ Citado por Harold Bloom, *La angustia de las influencias*, op. cit., p. 29.

⁸² Michel Foucault, “Las meninas”, en *Las palabras y las cosas*, op. cit., pp. 13-25.

⁸³ Respecto del lugar y la función que ocupa la poesía en la modernidad y, en particular, respecto de la poesía contemporánea, véase el instructivo libro de Raúl Gustavo Aguirre, *Las poéticas del siglo XX*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1983.

punto, la poesía moderna expresa su frustración por los límites discursivos en los que está inmersa al transmitir una experiencia que sobrepasa la frontera verbal, pero que a su vez no puede dejar de designar su carácter performativo y autorreferencial en el preciso instante en que se profiere la palabra: la enunciación poética. Como ya hemos afirmado, el poema establece un referente para no hablarnos de él sino de su relación para con él, es decir que la instauración del referente en el discurso poético moderno se constituye en un gesto que declara los modos de su enlace con el objeto al que alude. En algún aspecto se autoseñala y, en su autorreferencialidad, afirma una certidumbre: la palabra poética deja de ser sólo el signo de una cosa, un vínculo, para pasar a ser también significación por sí misma o, lo que es igual, su propio sostén: “signo erguido. La palabra poética es aquí un acto sin pasado (...), un acto sin entornos”.⁸⁴ La palabra no se desliga del entorno del que emerge, sino que se resemantiza en el contexto discursivo del poema. De esta manera, el discurso poético moderno deja establecida una posibilidad: la de abolir la naturaleza funcional del lenguaje y así dejar subsistir el peso del significante. Esta particular forma de referencialidad, que se vuelve sobre el propio discurso, exhibe sus propias resonancias. El lenguaje poético, al tener la facultad de desorganizar la función instrumental de las palabras, convierte la polisemia en parte de la condición referencial. En la poesía moderna -a diferencia de la poesía clásica, que es relacional, sintagmática- la palabra estalla “debajo de una línea de relaciones vaciadas, la gramática es desprovista de su finalidad, se hace prosodia, ya no es más que una inflexión que dura para presentar la Palabra”.⁸⁵ Es decir, el discurso poético remite a él mismo, a su expresión soñada e insular. Sin ninguna referencia a un fin, sin esperar utilidad alguna, el poema se *cumple* perpetuamente en una suerte de autodeterminación.⁸⁶ La palabra adquiere un peso específico propio más allá de sus relaciones sintagmáticas, como si ella sola fuera capaz de designar su autonomía y, a su vez, designara su desgarramiento histórico y su concreción temporal en el poema. Después de Mallarmé, a partir de la figuración de la página en blanco, ya no como soporte textual, sino como significante del poema, la vocación de la poesía parece ser la de su propia destrucción en busca de un fundamento que la sostenga, que podría designarse como *el silencio*. Eliot afirmaba que, si la poesía es una forma de comunicación, lo que se comunica es el poema mismo y sólo incidentalmente la experiencia y el pensamiento

⁸⁴ Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, op. cit., p. 52.

⁸⁵ Roland Barthes, *El grado cero de la escritura*, op. cit., p. 52.

⁸⁶ Cfr. Hans Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*, Buenos Aires, Paidós, 1998, p. 50. Gadamer agrega que “desde que el arte no quiso ser ya nada más que arte, comenzó la gran revolución artística, que ha ido acentuándose en la modernidad hasta que el arte se ha liberado de todos los temas de la tradición figurativa y de toda inteligibilidad de la proposición” (op. cit., p. 60).

que se han vertido en él.⁸⁷ No obstante esta afirmación, podemos añadir que lo que comunica la poesía moderna es, paradójicamente, una experiencia que va más allá de lo lingüístico, de una incomunicabilidad inaudita que rompe con la lengua concebida como un sistema de signos convencionales. La poesía moderna ha promovido, entre otros, un mensaje de carácter fundante: las palabras y sus relaciones sintagmáticas en el espacio que demarca un poema parecieran fundamentarse a sí mismas. O, mejor dicho, para leer un poema no habría que alejarse de los límites que propone su lógica, pues resulta un objeto que, al replegarse en sus propias claves, ofrece una legibilidad siempre particular. Decía Henri Meschonnic: “El poema comienza cuando hay un pensamiento poético, y un pensamiento poético es un pensamiento que reinventa la poesía.”⁸⁸ Desde este punto de vista, el poema moderno se mostraría como un texto saturado de su propio imaginario. De allí, también, la apelación crucial a los efectos sugestivos de la sonoridad y del ritmo. La presunta ilegibilidad del discurso poético moderno lo transforma, dentro del imaginario social, en un discurso de carácter opaco. Lo que parece resistente al desciframiento se relacionaría con un *statu quo* de la lectura comunitaria, es decir, con aquella reserva de sentido que la lectura comunitaria neutraliza. Esa opacidad de la poesía se puede concebir como una forma de la reticencia, como un pudor ético: no traducir el sentido con las palabras del consenso social. Hans Georg Gadamer señalaba que los grandes artistas comenzaron a sentirse desarraigados en el siglo XIX, en el interior de una sociedad que se estaba industrializando y comercializando, con lo que los artistas encontraron sellado en su propio destino bohemio la reputación de “vagabundos” de los antiguos juglares. En el siglo XIX, todo artista vivía en la conciencia de que la comunicación entre él y el público para el cual creaba había dejado de ser algo “evidente”. Esto no significa que la poesía se desligue del contexto histórico; por el contrario, establece un estrecho consorcio con la serie social y, como sugería Theodor Adorno respecto de la lírica, incluso la exigencia de que sea una palabra *virginal*, una palabra pura, es en sí misma una exigencia social, con la que la poesía establece vínculos, aunque de enemistad.⁸⁹ Ese vínculo permite que la poesía organice una torsión: el modo de nombrar y su orden sintáctico parecen llevar al límite las posibilidades del lenguaje, a tal punto que el texto poético trabaja contra una suerte de alienación del sentido.

Esta situación es discernible históricamente en la poesía de Occidente. Lamartine y Víctor Hugo escribieron para las multitudes y pudieron expresar “sentimientos y pensamientos ampliamente aceptables” dentro de la sociedad a la cual se dirigieron. En estos

⁸⁷ T. S. Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica*, Barcelona, Seix Barral, 1968, p. 44.

⁸⁸ “Le poème commence quand il y a une pensée poétique, et une pensée poétique est une pensée qui réinvente la poésie” (Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, Lagrasse, Verdier, 2001, p. 32).

⁸⁹ Theodor Adorno, *Teoría estética*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1984.

casos, la figura del poeta romántico es “superior” a la muchedumbre sólo en virtud de esta “capacidad expresiva”, pero no se presenta como esencialmente “distinto ni hostil con respecto a las cosas que tiene que expresar”. El vínculo discursivo de la poesía romántica con los grandes problemas públicos de la época es sustituida, a partir de la publicación de *Las flores del mal*, por un aparente alejamiento de ellos. Se inicia con Baudelaire la pérdida de “contacto” de la poesía con el gran público lector.⁹⁰

1.3. *La duplicidad*

Hay una dinámica de la contradicción y la paradoja, que también se revela en esquemas de duplicaciones, escisiones, desdoblamientos, multiplicaciones y, como conciencia inmediata para la figura del yo lírico, como despersonalización y desobjetivación. Según Marshall Berman, la experiencia de la modernidad provee el rasgo de la contradicción, que se halla cercana a esa ansiedad que el temor, la vacilación, pero también el empeinado emprendimiento propician como aire de época. El sujeto moderno se define en sus contradicciones. Pero además, como afirmó Karl Marx, en el interior mismo de la sociedad se dan fuertes contradicciones que conducen al ser humano a la degradación: “Hoy día, todo parece llevar en su seno su propia contradicción. Vemos que las máquinas, dotadas de la propiedad maravillosa de acortar y hacer más fructífero el trabajo humano, provocan el hambre y el agotamiento del trabajador”.⁹¹ La contradicción, entonces, asume la forma de un malestar que define al sujeto en su interioridad y, también, a la sociedad misma en su funcionamiento. Francesco Orlando, en su biografía dedicada a Baudelaire, hablaba de “la variedad, considerada a menudo desconcertante y contradictoria, de sus posiciones”.⁹² Otro crítico, a su vez, señalaba que “la verdad que encierra la obra de Baudelaire no puede extraerse de tal o cual confesión, ni de tal o cual verso convincente”, sino de “las tensiones, cuya clave más segura son sus propias contradicciones”.⁹³ Como un lazo que vincula los conflictos y malestares de una sociedad contradictoria y fracturada, la poesía escenifica en Occidente la escisión del sujeto moderno y su paulatina dispersión y/o evaporación como

⁹⁰ Francesco Orlando, “Biografía de Charles Baudelaire”, en *El mundo de Charles Baudelaire*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.

⁹¹ Karl Marx, “Discurso pronunciado en la fiesta aniversario del *People’s War*”, en Karl Marx y Friedrich Engels, *Obras escogidas*, Madrid, Akal, 1975 (2 vols.), pp. 368-369 (vol I).

⁹² Francesco Orlando, “Biografía de Charles Baudelaire”, en *El mundo de Charles Baudelaire*, op. cit., p. 7.

⁹³ Michael Hamburger, *La verdad de la poesía. Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991, p. 12.

entidad homogénea en una circunstancia histórica concreta. Desde el famoso enunciado ya citado de Arthur Rimbaud, *Je est un autre*, cuya agramaticalidad revela algo más que un desdoblamiento, es decir, un conflicto con la noción misma de identidad, la noción de sujeto en poesía dejó de ser un concepto coherente, centralizado y estable, y se resiste a presentarse como conciencia unificadora de la experiencia. De ese modo, según Julia Kristeva, pasa a concebirse como un “sujeto en proceso”.⁹⁴ Como una especie de *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* -que significativamente fue publicado a fines del siglo XIX, en 1886-, cuyo protagonista señala: “Digo él..., no puedo decir yo (He, I say -I cannot say, I)”, el sujeto demarca en su ser dos zonas (“estaba condenado a una profunda duplicidad -I stood already committed to a profound duplicity of me”).⁹⁵ O como si se tratara de una metáfora, la del lago apacible e inmóvil que retiene, bajo su superficie inmutable, alguna criatura maligna, la realidad subjetiva se proyecta en dos perfiles contrastantes. Recordemos en el ámbito latinoamericano un libro fundamental como *Versos libres*,⁹⁶ de José Martí, precursor en más de un sentido de las vanguardias,⁹⁷ cuyo poema “No, música tenaz, me hables del cielo”, representa a un sujeto lírico que recoge los restos de sí mismo, en una escisión que vuelve *otro* al propio yo, pero a su vez pone en conflicto la categoría de persona: “Roto vuelvo en pedazos encendidos! / Me recojo del suelo: alzo y amaso / Los restos de mí mismo.”⁹⁸ Refiriéndose a la constitución de la figura del poeta en la lírica de vanguardia, Walter Mignolo afirmaba: “El pronombre ya no designa a una persona, o si lo hace, de alguna

⁹⁴ Julia Kristeva, “El sujeto en cuestión: el lenguaje poético”, en Claude Lévi-Strauss (ed.), *La identidad. Seminario Interdisciplinario*, Barcelona, Petrel, 1981, p. 262. Refiriéndose a la poesía moderna, Kristeva señala que “el lenguaje poético ha abandonado el campo de la belleza y el sentido para transformarse en el laboratorio donde se experimenta -frente a la filosofía, al saber y al ego trascendental de toda significación- la imposibilidad de una identidad significada o significante” (p. 273). Veánse también Julia Kristeva, “El sujeto en proceso” y Jacques Derrida, “La palabra soplada”, en *El pensamiento de Antonin Artaud*, Buenos Aires, Ediciones Caldén, 1975, pp. 9-68, y pp. 85-125, respectivamente. Es necesario igualmente aclarar que “un determinado grado de agramaticalidad en relación con el número y el tipo de reglas gramaticales violadas no bastaría para conducir, como se ha propuesto, a establecer una relación entre grado de desvío gramatical y grado de poeticidad. O sea que no es posible afirmar que cuanto más agramatical sea una frase, más ‘poética’ será.” Por lo tanto, “un caso de agramaticalidad no es en sí un procedimiento poético para repertoriar (sic) en cuanto tal (perspectiva retórica): sino el marco lingüístico y el sitio concreto de una apertura de la lengua, actualmente disponible para un funcionamiento poético.” Es decir, el desvío respecto de la norma o del uso habitual, no torna necesariamente al discurso como poético. En Daniel Delas y Jacques Filliolet, *Lingüística y poética*, Buenos Aires, Hachette, 1981, p. 89.

⁹⁵ Robert Louis Stevenson, *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, Madrid, Sarpe, 1985, p. 118 y p. 99, respectivamente.

⁹⁶ *Versos libres* (1878) fue escrito cuando Martí (n. 1853) tenía veinticinco años. De todos modos, algunos poemas están fechados por el propio Martí en 1882. El libro fue publicado por Quesada y Aróstegui recién en 1913, después de muchos años de la muerte del autor, acaecida en Cuba en 1895.

⁹⁷ Octavio Paz indica el carácter precursor de este libro. Véase *Los hijos del limo*, op. cit., pp. 141-142.

⁹⁸ José Martí, *Obra literaria*, op. cit., p. 73.

manera la dispersa: la multiplicación del ‘significante’ nos lleva a desconfiar de que su correlativo sea un ‘significado’ al cual el sistema pronominal sirve para hacer referencia”.⁹⁹ En el siglo XX, el portugués Fernando Pessoa y el español Antonio Machado, mediante la creación de los heterónimos y los apócrifos, respectivamente, registraron la condición fracturada del sujeto y, simultáneamente, su virtualidad y su impotencia. Traducían así la imposibilidad de concebir la unidad del Yo y, paradójicamente, revelaban una tentativa de aproximarse a ella bajo formas unitivas, cohesivas de la identidad, tales como biografías apócrifas y estilos de escritura diferentes según los nombres de los enunciadores. La visión de un universo que nos reenvía a nuestra imagen es a la vez la de un sujeto prisionero de su imposibilidad mayor: la de ser un yo coherente.

Si el problema del sujeto moderno en el campo de la poesía lo trasladamos a la constitución de un sujeto poético femenino, la fractura se vuelve discretamente expansiva, pues no sólo se escinde una identidad ya nunca más compacta ni asertiva, sino también la voz que profiere el sujeto de enunciación se torna un susurro, un hilo sonoro apenas audible, que en su insistencia se vuelve resistente y que no deja de aceptar la incertidumbre como un punto de vista posible: “Cubres con un canto la hendidura. / Creces en la oscuridad como una ahogada. / Oh cubre con más cantos la fisura, la hendidura, la desgarradura.”¹⁰⁰ Al mismo tiempo, el sujeto escindido (la persona *fisurada*) puede manifestarse mediante una instancia enunciativa que podríamos denominar ambigüedad polifónica: la mezcla de voces en un texto poético puede entenderse, más que como la referencia a una condición bicéfala, como la proliferación de identidades que dejan de ser seguras y asertivas para mostrarse como la representación polifónica de un desvarío.¹⁰¹ Si en el poema “La máscara” (“La masque”) de Baudelaire se aporta el punto de vista del “espectador”/lector (el texto hace referencia a una

⁹⁹ Walter Mignolo, “El sujeto en la lírica de vanguardia”, *Revista Iberoamericana* N° 118-119, enero-junio de 1982, p. 141 [pp. 131-148]. En este mismo artículo, Mignolo afirma que la imagen del poeta que nos propone este movimiento “se construye sobrepasando los límites de lo humano, y es por ello que ‘paulatinamente se evapora’, para dejar en su lugar la presencia de una voz”. Véase también sobre la crisis del sujeto y la figuración del yo textual en la poesía latinoamericana, Julio Ortega, *Figuración de la persona*, Barcelona, Edhasa, 1971. (Sobre la noción de sujeto, véase Martín Heidegger, “La época de la imagen del mundo”, *Sendas perdidas*, Buenos Aires, Losada, 1960, nota 9, p. 93.) Véase el tratamiento del yo poético en los siguientes textos críticos latinoamericanos, muy recomendables: Delfina Muschietti, “El sujeto como cuerpo en dos poetas de vanguardia (César Vallejo, Oliverio Girondo)”, *Filología* año XXIII, 1, 1988, pp. 127-149; Susana Reisz de Rivarola, “¿Quién habla en el poema?”, en *Teoría y crítica del texto literario*, Buenos Aires, Hachette, 1989, pp. 201-223; Francine Masiello, “El signo enjuiciado: el yo dividido”, en *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*, Buenos Aires, Hachette, 1986, pp. 135-163.

¹⁰⁰ Alejandra Pizarnik, *Textos de sombra y últimos poemas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1985, p. 63.

¹⁰¹ Cfr. el poema “La máscara” (“La masque”) de Charles Baudelaire, estructurado a manera de diálogo, en *Las flores del mal*, en *Obras selectas*, op. cit., pp. 77-78.

escultura de Ernest Christophe),¹⁰² este aspecto se puede contrastar con el de otro poema que lleva por título “La belleza” (“La beauté”), en el que, a diferencia del anterior, recrea la voz “objeto” del poeta. Es la Belleza misma la que, ante el poeta “mudo”, se poetiza. Como si los “roles” se hubieran invertido. ¿No puede, esta voz “independiente”, sugerir o metaforizar una cierta idea -otra vez- de un sujeto escindido? Es que el sujeto de enunciación también se escinde cuando pone en escena una voz diferente a la propia. Es decir, la voz “propia” se despersonaliza recogiendo el registro de una voz “ajena”. En algún sentido, no sólo la polifonía conforma una estrategia de fragmentación, sino también la *linealidad* vocal supone un principio de fragmentación, ya que implica una ex-posición de la voz, la construcción estético-poética misma en tanto conciencia de artificio o de impostación respecto de una imposible voz verdadera. La voz del origen. O, mejor aún, el origen de la voz. La figura del poeta moderno “encarna” una personalidad que va más allá de lo artístico y que, en el caso de los artistas modernos, bordea el terreno de “lo maldito”. En ese sentido podemos decir que el poema es el teatro de una sobreactuación y el escenario de una ficcionalización cargada de ironía, a través de una voz o de un conjunto de voces extrañadas y disonantes respecto de una voz unívoca.

1.4. *La ironía*

La poesía moderna también tiene en la ironía un procedimiento constitutivo de su discurso. Como procedimiento tangible que es, atraviesa muchas grandes obras del arte de la sensibilidad moderna a lo largo de los siglos XIX y XX, y simultáneamente gravita y se impregna en la vida cotidiana: “La ironía moderna ha animado muchas grandes obras de arte y el pensamiento a lo largo del siglo pasado y al mismo tiempo penetra en la vida cotidiana de millones de personas corrientes”, afirma Marshall Berman.¹⁰³ La ironía es, por un lado, un procedimiento retórico. Por otro lado, se trata de la manifestación de una actitud interpretativa ante el sentido en general. Según la definición del diccionario, es una “figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice”.¹⁰⁴ Sin embargo, Gonzalo Díaz-

¹⁰² El autor se interesó mucho por el escultor Ernest Christophe, cuya obra analizó en su crítica estética expuesta en *Salón de 1859*.

¹⁰³ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, op. cit., p. XII.

¹⁰⁴ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, vigésimo segunda edición, t. 6, Buenos Aires, Planeta, 2003, p. 882. La cita figura como la tercera acepción. Las otras dos son: “1. Burla fina y disimulada. 2. Tono burlón con que se dice.” Otro diccionario afirma respecto del término ironía: “(Del lat. ‘ironia’, gr. ‘eironeia’, disimulo, interrogación, fingiendo ignorancia). Manera de

Migoyo señala que una definición más ajustada de la ironía es la de ser un “procedimiento expresivo consistente en dar a entender que no se dice lo que se dice”, puesto que lo que la expresión irónica esencialmente hace es no dar a entender lo que dice. Esto significa que si, por ejemplo, algo es calificado como *excelente* en forma irónica, no cabe entender de entrada que eso sea algo necesariamente *malísimo* (su sentido contrario), sino que, sea lo que fuere, *no* es excelente. A causa de que se contraponen “decir” y “querer decir”, la ironía es la negación del sentido corriente, o bien es un sentido distinto de lo que normalmente se entiende como tal. En este aspecto, la metáfora y la ironía convergen en un aspecto, el rechazo del valor literal; por lo tanto, desde este punto de vista, es posible considerar la ironía como expresión figurada, pero no en el nivel de las palabras sino en el del pensamiento. Según Díaz-Migoyo, la ironía recurre a una “apariencia de verdad o verosimilitud literal” que es una condición necesaria para el disimulo o el engaño. Quiere decir que hay una discrepancia o una inadecuación entre el valor literal y lo designado, puesto que aquello que se enuncia es “precisamente aquello de que característicamente carece el objeto designado”.¹⁰⁵ Al mismo tiempo, la ironía necesita del reconocimiento de un contexto enunciativo con el objeto de percibir la incongruencia o contradicción entre el enunciado y lo referido. Sin comprender las circunstancias enunciativas, sería imposible reponer cabalmente el sentido irónico.

En un aspecto ya no meramente retórico, este rasgo define tanto un procedimiento del arte en general como una perspectiva desacralizadora del mundo, que socava los cimientos de la trascendencia religiosa. La ironía será un rasgo que no sólo sirvió para tomar distancia de la solemnidad de la tradición que reivindicaba la fuerza invencible y creadora de la *natura naturans*, sino que anegará de un modo secreto el pensamiento del siglo XX, asociándose muchas veces este término al de inteligencia, aunque sean conceptos diferentes (a tal punto penetró el pensamiento moderno). El gran teórico del romanticismo alemán, Friedrich Schlegel, afirmaba: “La ironía es la forma de lo paradójico. Paradójico es todo cuanto, a la vez, es bueno y grande.” También señaló: “La ironía es la conciencia clara de la agilidad eterna, del caos infinitamente lleno”.¹⁰⁶ Los poetas románticos franceses conformaron la tradición con la cual Baudelaire rompió pero fueron, asimismo, precursores de su estética.

expresar una cosa, que consiste en decir, en forma o con entonación que no deja lugar a dudas sobre el verdadero sentido, lo contrario de una cosa. Constituye una figura retórica. Tono burlón con que se dice algo: ‘Me preguntó con ironía si me había cansado’” (María Moliner, *Diccionario de uso del español*, tomo II, Madrid, Gredos, 1994, p. 171).

¹⁰⁵ Gonzalo Díaz-Migoyo, “El funcionamiento de la ironía”, pp. 45-68 [sin otros datos]. Sobre el tema, véase Wayne C. Booth, *Retórica de la ironía*, Madrid, Taurus, 1986.

¹⁰⁶ Friedrich Schlegel, “Fragmentos”, en *Los románticos alemanes*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968, p. 162.

Así, el poeta será el representante de un lenguaje poético nuevo en el que las analogías y las correspondencias, que pertenecen al tiempo del mito, subsisten, pero en el que aparece una noción de signo contrario, la ironía, perteneciente al tiempo lineal de la Historia, y que es la consecuencia y la conciencia de ella.¹⁰⁷ La figura del *flaneur*, que describió el poeta francés, posee una mirada irónica. Pasea sin destino ni dirección y, en su errancia urbana, se sumerge en la multitud, pero paradójicamente para tomar distancia de ella. Se trata de la visión de “quien ve alegóricamente” y que enfrenta a la ciudad con “la mirada del exilado”.¹⁰⁸ Esta figura, asilada en el interior de la muchedumbre, pero al mismo tiempo distante de ella, se dedica a mirar: “Gozar de la muchedumbre es un arte (...). Quien no sabe poblar su soledad tampoco sabrá estar solo en una muchedumbre atareada. El poeta disfruta de ese incomparable privilegio: el de poder, a su antojo, ser él mismo y los demás.”¹⁰⁹ Su mirada será irónica porque reconocerá los engranajes de la sociedad capitalista, de la que suele usufructuar sus bienes, pero de la que no es partícipe como fuerza productiva: “La falta de precisión de su situación económica corresponde a la indecisión de su función política”, dirá Walter Benjamin.¹¹⁰

El historiador Hayden White afirma que el escepticismo, tan característico del pensamiento histórico moderno, tiene su origen en un marco mental irónico que lo hace posible. Esto significa que la cadena sucesiva del tiempo provocará en el sujeto moderno ese acto interpretativo que en el fondo no deja de remitir a una conciencia desolada de la muerte y la destrucción. Es decir, una conciencia desesperada de la finitud que la ironía parece atenuar o disipar a partir de su característica toma de distancia, pero que no hace más que evocarla de modo constante, pues el mecanismo dialéctico de su estructura enunciativa (el par opositivo *decir/querer decir*) es un uso deliberado y autoconsciente que propicia la autonegación verbal. El carácter aporístico de la ironía señala de antemano una duda real o fingida por parte del autor acerca de la verdad de sus propias afirmaciones, lo que reenvía a una concepción de base relativista acerca de cualquier acción humana.¹¹¹ Charles Baudelaire, a partir de la representación en sus textos de las calles parisinas y de la revelación de sus

¹⁰⁷ Octavio Paz, “Analogía e ironía”, en *Los hijos del limo*, op. cit., pp. 89-114.

¹⁰⁸ Walter Benjamin, “París, capital del siglo XIX”, en *Sobre el programa de la filosofía futura*, Barcelona, Planeta/Agostini, 1986, p. 134.

¹⁰⁹ Charles Baudelaire, “Las muchedumbres”, en *Poesía francesa del siglo XIX*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1989, p. 27 (trad. Raúl Gustavo Aguirre).

¹¹⁰ Walter Benjamin, “París, capital del siglo XIX”, en *Sobre el programa de la filosofía futura*, op. cit., p. 134.

¹¹¹ Hayden White, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 12. Sobre el tema de la ironía, véase especialmente pp. 40-46.

personajes marginales que surgen a la luz en el mismo momento en que Haussman modifica el escenario arquitectónico de la ciudad con la construcción de bulevares y de largas y anchas calles en fuga, hace ingresar la Historia al discurso poético a través de la ironía, que es también un desgarrado sentimiento del tiempo, una conciencia desgarrada de la finitud. La percepción del sujeto lírico baudelariano consiste en la visión de la ruptura de la unidad, la ruptura de toda posible conciliación de las diferencias y la inserción del tiempo sucesivo de la Historia que todo lo corroe y lo desintegra, y en esa acción prima la ironía como agente de tal disolución.

2. El discurso crítico sobre poesía

El discurso poético contemporáneo, tributario de la herencia moderna, presenta problemas de legibilidad que torna el discurso crítico que trata sobre él un discurso de una densa complejidad. Más allá de las perspectivas y las escuelas críticas particulares, en vista de que nuestro interés se centra en el desenvolvimiento del discurso crítico de las revistas de poesía en un determinado período en la Argentina, desde el punto de vista metodológico, será preciso distinguir dos posturas excluyentes para la crítica de poesía. Por un lado, una perspectiva *intrínseca* y, por otro lado, una perspectiva *extrínseca*. Añadiremos una perspectiva que denominamos *intermedia*. También la figura del crítico presenta una particular complejidad.

2.1. Perspectivas intrínseca y extrínseca

Desde la perspectiva intrínseca, la interdependencia del discurso poético y del discurso crítico resulta crucial en la posibilidad de tomar al discurso de la crítica de poesía como un discurso que pueda “*decir algo*” acerca del lenguaje de la poesía. Esta postura podría ser definida como intrínseca o inmanentista.¹¹² Esta tradición teórica (que se origina con los románticos

¹¹² Si bien los autores son heterogéneos, mencionar algunos nombres que vayan en este sentido permitirá reconocer un hilo conductor común de larga data: Oscar Wilde (quien insiste en la identidad de los dos lenguajes): “The critic as artist”, en *Intentions, Works*, Londres y Glasgow, Collins, 1954; T. S. Eliot (con su conceptualización de una crítica “en la poesía” y de una experiencia que prolongue la de la lectura poética): *Función de la poesía y función de la crítica*, op. cit.; Maurice Blanchot (con su consideración de un lenguaje crítico “atenuado” que no será un acto de discreción, sino un movimiento casi de desaparición que habilita escuchar el lenguaje de la poesía): “Acerca de la crítica”, en *Sade y Lautreamont*, Buenos Aires, Ediciones del Mediodía, 1967; Harold Bloom (con su perspectiva de considerar la necesidad de que la crítica de poesía transmita algo equivalente a lo que

alemanes) considera el lenguaje de la crítica en su relación con el objeto estético, como un instrumento de intercambio o, mejor dicho, de “disolución”. Los románticos alemanes -según enseña Walter Benjamin- concebían todo acto reflexivo como disolución. Entre acto crítico y texto poético habría en la idea de “disolución” un principio típicamente romántico, considerando siempre que para los románticos la crítica era en sí misma una forma estética que significaba “creación”. Esta perspectiva “creativa” se vinculaba con la idea de inacabamiento en virtud de la apertura e interacción de la crítica con el texto artístico, que disolvía y, al mismo tiempo, conectaba ambos lenguajes. De ese modo, el lenguaje crítico no era más que la prolongación y la consecuencia del lenguaje poético.¹¹³ En realidad, la experiencia estética resultaba un acto que asumía su carácter crítico en tanto la poesía (la presencia del poema) se convertía en un acto crítico en sí mismo. La poesía, en este sentido, puede entenderse como una intervención crítica. Los románticos no postulaban la crítica como un juicio externo, sino como un “método” de “consumación” de la obra artística. Por ello, el discurso de la crítica no aparecía como posterior al poema, sino que emergía en un acto de íntimo comercio con éste. Esta perspectiva *inmanentista* descrece del consenso como juicio convencional respecto de lo que es la poesía, pues no se limita a producir juicios verificables de acuerdo con reglas públicas compartidas. La crítica debe incorporar parte de la energía creativa de la poesía, o transformarse en una meditación de dimensiones casi filosóficas sobre la naturaleza y las consecuencias del acto creativo. El modo de su legitimación pública está directamente vinculado con el modo en que se despliega su imaginación creativa en el texto crítico. El crítico adopta la figura del propio artista:

El crítico romántico es, en efecto, el poeta que justifica ontológicamente su propia práctica, que elabora sus implicaciones más profundas, que reflexiona sobre los fundamentos y las consecuencias de su arte. Una vez que la producción literaria en sí se torna problemática, la crítica ya no puede ser el mero acto de juicio de un fenómeno asegurado; por el contrario, es un principio activo en la defensa, desarrollo y profundidad de esta incómoda práctica de la imaginación, el autoconocimiento explícito del arte mismo.¹¹⁴

Es decir, el poema mismo se termina de realizar en el discurso crítico o, mejor dicho, la crítica no es más que un juicio que termina de revelar al poema. Por ese motivo la crítica es una

transmite la poesía): “Proporciones: el lenguaje de la poesía y el lenguaje de la crítica”, en *Los vasos rotos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, pp. 17-53.

¹¹³ Cfr. Walter Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, Barcelona, Península, 1988.

¹¹⁴ Terry Eagleton, *La función de la crítica*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 48.

prolongación de la poesía, una forma estética que tiene un vínculo de origen con la propia obra artística, pues deriva de ella. No podría, por ello, haber una crítica negativa para la concepción romántica, en tanto la crítica se funda en la existencia de la obra artística que siempre tiene un valor de signo positivo en relación con lo Absoluto. Si la obra artística se concibiera como *mala*, ella no tendría lugar según la visión romántica, y la crítica sería imposible. Como se ve, la sabiduría del crítico deriva de su condición artística. La perspectiva que denominamos *intrínseca* o *inmanentista* concibe la poesía como un discurso que posee propiedades estéticas internas que determinan su carácter artístico. Desde esta perspectiva, cualquier noción de poesía que surge del discurso crítico no necesariamente se revela como previa al contacto con el lenguaje poético, sino que el desarrollo del intercambio es el que puede proveer los signos de una cierta concepción. Es decir, se reconoce así el carácter inacabado o no concluyente de todo texto crítico en virtud de su apertura e interacción con el texto poético, pues el juicio crítico, más que un conocimiento de la obra de arte, propugna su autoconocimiento: el poema se prolonga en el texto crítico como una forma de retorno. La dimensión crítica será inherente al poema, estará implicada en él. Acaso los románticos imaginaron que el lenguaje poético mismo era el que podía generar el régimen discursivo del texto crítico y promover una forma de su organización. Si, como ya dijimos, se admite que del discurso crítico se infiere una representación de la poesía, también es posible pensar que la propia lengua crítica puede derivar, más que de un *constructo* previo, de un acto *durativo* que emerge de la poesía a partir de alcanzar su misma frecuencia: se verifica así una idea acerca de la poesía mientras se despliega la operación crítica. Por lo tanto, si el discurso crítico deviene de un acto que llamamos *durativo*, esta decisión supone tanto una concepción de la poesía como una concepción de la escritura crítica que no resulta distante ni disímil del propio poema.¹¹⁵

¹¹⁵ Un artículo de Néstor Perlongher, "Poesía y éxtasis" (*La letra A* N° 3, 1991; incluido en Néstor Perlongher, *Prosa plebeya* (selección y prólogo de Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria), Buenos Aires, Colihue, 1997, pp. 149-153), clave en el discurso crítico de la Argentina de los años ochenta, que reflexionó sobre el lenguaje crítico, resulta ilustrativo de una postura que se dedica a polemizar con la crítica académica. Más allá de los términos reductores en los que plantea su punto de vista, puede ser útil reflexionar sobre él. El planteo de Perlongher se articula a una forma particular de concebir la poesía: "como forma del éxtasis", la poesía sería una producción que sale "de sí" en el terreno del sentido, un sentido que se desplaza incesantemente como un *módulo móvil* y que rompe con un tipo de identidad fijada culturalmente, no sólo acerca de ella, sino también acerca de la representación del poeta en la escena social. Desde esta perspectiva, la figura del poeta, en tanto sujeto de escritura, se vincula con la concepción de Rimbaud acerca de un yo que no se cristaliza en los límites de una identidad unívoca: "¿El poeta? -se pregunta Perlongher- No está. Está del otro lado. Dado vuelta. Es otros." Pessoa, mediante la proliferación de heterónimos, se convierte en el paradigma moderno de la crisis del yo, o por lo menos del cuestionamiento a una identidad uniforme que impone

Otra postura señala que el discurso poético es aquel que se define como tal, pero no de un modo intrínseco al texto mismo sino, por decirlo así, “externo” a él. La crítica, entonces, no se define en términos inmanentes al discurso poético, sino que se establece como poético aquello que las instituciones artísticas del campo intelectual así lo determinan. Es decir, se le atribuyen al texto poético valores estéticos en la recepción. No existiría ninguna propiedad o

el *afuera*, y que en el caso del poeta lo confina a un margen que el aparato cultural del orden social, ocupado de la circulación de los bienes artísticos, se afana por traducir. En una entrevista publicada en 1991 (Néstor Perlongher, “Privilegio las situaciones del deseo” [entrevista de Guillermo Saavedra], *Clarín Cultura y Nación*, 26/12/1991, pp. 2-3.), el poeta hablaba de su idea de la poesía en estos términos: “Yo tenía un espíritu plebeyo, de barrio de extramuros, que me llevaba a sentir la poesía como algo muy bello. Mezclado con lo bestial, encastrado, embarrado, pero lleno de brillos y de lujos, feo jamás. Lo poético no puede ser feo.” En esa extraña combinatoria que propone Perlongher, en la cual la fascinación del populismo es atravesada por un lenguaje lujoso y la combinación no es una síntesis sino una superposición que no se resuelve y que queda en el terreno de la mezcla, la poesía propone una cierta opacidad. Si la poesía no es comunicación instrumental, su “fragancia hermética” supone el único hecho transferible. Pero además, si el discurso crítico procura dar cuenta de la palabra poética, ésta se repliega en su propio código. De igual modo que el erizo al que aludía Jacques Derrida, la propia poesía deja una marca en aquel “que desea aprehenderla” (Jacques Derrida, “¿Qué es poesía?”, *Poesía* N° 11, año 1, Milán, 1988). Esa marca, más que tornarse transfiguración, acaso pueda pensársela como una sinécdoque que obra como un registro del conjunto: el “misterio oracular”, como resplandor o como efecto, deviene lo único predicable de la poesía. El “modo de fluir de la palabra poética” contrasta con el modo de funcionar del discurso crítico. El discurso de la crítica -se decepciona Perlongher- habla de “otra cosa”. En esa decepción acaso se halle cierta especificidad de la crítica. La crítica no se escribe bajo los términos discursivos de la poesía, aunque sí bajo su efecto. Si aceptamos la famosa proposición de Charles Peirce de que siempre que llegamos a conocer un hecho es porque se nos resiste, en esa resistencia extrema que propone la poesía moderna parece radicar el objeto de la crítica (Charles Sanders Peirce, *Semiótica e ideología*, Armando Sercovich (comp.), Buenos Aires, Nueva Visión, 1973). El modo de abordar el objeto o, mejor dicho, el modo de hablar sobre él, plantea, más que una posición teórica formal, una ética gnoseológica en la que se pone en juego la lectura como actividad significante, nunca como operación previa al contacto. La crítica así concebida supone ante todo, más allá de divisiones genéricas, como “crítica periodística” y “crítica académica”, o “crítica especializada” y “crítica de divulgación”, una disposición que anula ambos géneros discursivos en uno solo. (Un paréntesis sobre estas divisiones; Sergio Pastormerlo afirma que habitualmente “se distingue entre crítica universitaria y crítica periodística. Esta división del campo de la crítica es doblemente discutible. Por un lado, presupone que la crítica periodística no es, también, crítica universitaria, es decir, que las reseñas publicadas en el suplemento literario de un periódico no han sido redactadas por un profesor de literatura o por alguien que posee aproximadamente la misma formación, ni están dirigidas a lectores de similares condiciones, ni están escritas según normas que proceden de los claustros universitarios. Por otro lado, induce a creer que estas dos variantes agotan las posibilidades de la crítica: quien no escriba crítica académica y tampoco escriba esa crítica periodística que es una variedad no académica de la crítica universitaria, queda excluido del mapa de la crítica.”, en “Borges crítico”, *Variaciones Borges. Revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges* N° 3, Aarhus Universitet, Dinamarca, 1997, p. 11 [pp. 6-16]. Graciela Montaldo añade respecto de la crítica académica: “Lo que me parece importante, en realidad, es destacar que la gratuidad y la falta de interés de cierta crítica literaria o discurso sobre la literatura, no reside necesariamente en las instituciones sino en la falta de libertad con que los críticos a veces, nos colocamos frente a la literatura”, en “Algunas ideas sobre la crítica”, *Babel* N° 12, octubre de 1989, p. 20) En este sentido, habría una ética que dispone una escritura que tiene como objeto la poesía. ¿Cómo es posible un discurso crítico acerca de la poesía? Uno de los problemas con el que nos enfrentamos es pensar si un sistema de regulación previa procura dar cuenta del poema.

conjunto de propiedades congénitas que caracterizaran la lengua poética. Por esa razón, no es posible hallar una poeticidad propia del discurso poético. Más que nunca, la crítica adquiere en la época moderna el valor de una institución que posee un discurso especializado autónomo, pues, como indicaremos más adelante, en la cultura occidental el tradicional “hombre de letras” que se dedicaba a la crítica de manera más o menos *amateur* y que se resistía a la especialización fue reemplazado por el “académico” y, en este sentido, la crítica comenzó a desarrollarse en una institución efectiva y estable como la universidad.¹¹⁶

Frente a la perspectiva que busca en la estructura textual el rasgo que permita identificarla como poético, focalizando en la ontología del texto su especificidad, hay otra perspectiva que atiende a su carácter convencional y a su dimensión pragmática, teniendo en cuenta la función particular que el texto desempeña en la interacción comunicativa, aludiendo a sus condiciones de producción y de recepción, considerando que éstas constituyen hechos o acciones sociales.¹¹⁷ Esta perspectiva la denominamos *extrínseca*. Cabe señalar la contribución que hiciera al respecto la teoría de los actos de habla, al poner de relieve que la diferencia entre diversos discursos no reside en ningún rasgo intrínseco del texto sino en convenciones constituidas por prácticas sociales.¹¹⁸ Considerado desde este punto de vista, un texto poético no es sólo un conjunto de signos verbales que designan una realidad o universo referencial, sino el resultado de lo que Umberto Eco denominó una “actividad cooperativa”. Mediante ella, el autor produce un tipo de información que el lector debe “actualizar” según circunstancias históricas concretas que gravitan en ese acto hermenéutico.¹¹⁹

El destinatario del texto poético constituye una parte del juego textual para el que se genera una “estrategia” discursiva específica con el objetivo de provocar una respuesta interpretativa determinada. Dentro de este proceso de comunicación, el hecho de que un texto funcione como poético obedece, entonces, a un conjunto de convenciones sujetas a

¹¹⁶ Véanse al respecto los comentarios de Terry Eagleton, *La función de la crítica*, op. cit., pp. 74-75. En el ámbito local, Beatriz Sarlo planteaba en los albores de la recuperación democrática, el esbozo de un proyecto crítico a través de un interrogante: “(...) la Universidad Argentina hace años que perdió su posibilidad de emitir un discurso autorizado y polémico. La Universidad se limitó a articular un discurso que carece de relevancia para la crítica y para el público. (...) ¿Cómo podríamos tratar de elaborar un espacio para un discurso que no expulse a sus lectores? Digo ‘espacio’ en primer lugar, porque habíamos llegado a la conclusión de que nuestro discurso era como era, porque carecía de espacio”, en “La crítica: entre la literatura y el público”, *Espacios de Crítica y Producción* N° 1, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, diciembre de 1984, pp. 6-11.

¹¹⁷ Cfr. Jan Mukarovsky, “Función, norma y valor estético como hechos sociales”, en *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, pp. 44-121.

¹¹⁸ John R. Searle afirma respecto del campo de la ficción: “No hay una propiedad textual, sintáctica o semántica que permita identificar un texto como un trabajo de ficción”, *Expression and Meaning Studies in the Theory of Speech Acts*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.

¹¹⁹ Umberto Eco, *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1981, p. 13.

condiciones de recepción en la esfera pública que regulan, entre otras cosas, operaciones discursivas específicas. Por lo tanto, el texto artístico será aquel que ha adquirido un cierto *status* en el marco de prácticas institucionales establecidas socialmente.¹²⁰ La crítica, desde esta perspectiva, relevaría ese tipo de discursos teniendo, ella misma, una función pragmática en una atmósfera o situación comunicativa particular.

2.2. *Perspectiva intermedia*

Sin aceptar de modo irreductible ambas posiciones (crítica intrínseca y crítica extrínseca), podemos pensar un camino alternativo. La imposibilidad de situarse en un espacio que se halle en idéntica consonancia con el poema y, simultáneamente, la posibilidad de evadirse de una posición meramente obediente de lo que se concibe como poesía en términos de convención, podría ser la de *anclar en las circunstancias de enunciación del crítico para decir algo sobre la poesía*. Sería la perspectiva de aquellos textos críticos que articulan su relación con el poema desde la pura alteridad que supone incluso el *desencuentro*, y no un vínculo ajustado a su misma frecuencia. Toda lectura crítica supone un recorte del texto, por más que la voluntad del crítico intente no “profanar” su unidad irreductible. ¿Qué leer? ¿Desde dónde leer? La elección del recorte implica no sólo parcelar determinada instancia textual a expensas de otras, sino que también supone una “escala de valores” previa que interviene en la elección del objeto, y también en la del propio recorte.¹²¹

La lectura y el poema forman una suerte de alianza ineludible. El poema puede pensarse como una promesa imaginaria capaz de aprehender lo imposible, pero, paradójicamente, ofrecida a la mirada de lo posible, es decir, a la mirada histórica y contextualizada de un individuo socialmente determinado.¹²² Toda lectura está condicionada, entonces, por los límites, e incluso, por los “patrones de censura” del crítico, lo que habilita aceptar en sentido amplio el riesgo del desatino o del error como forma de aproximarse a un poema. El ejercicio interpretativo que acepte la alteridad del discurso crítico respecto del objeto o, mejor, respecto de la voz del Otro concebida como voz poética, no significa desentendimiento, sino al contrario, una suerte de responsabilidad que es, justamente, la de una “separación infinita” que no deja, sin embargo, de remitirse al poema, aunque más no sea

¹²⁰ Cfr. George Dickie, *El círculo del arte*, Buenos Aires, Paidós, 2005.

¹²¹ Cfr. Walter Cassara, “Sobre la crítica de poesía”, *Diario de Poesía* N° 66, diciembre/marzo 2003/04, pp. 12-13.

¹²² Cfr. Silvio Mattoni, “La imagen ausente”, *Hablar de Poesía* N° 7, junio de 2002, pp. 97-108.

como voluntad amorosa o como voluntad rival.¹²³ Reconociendo ese hiato con lo Otro, es que el discurso crítico puede tomar contacto con el poema o, si se quiere, con la voz del poema en tanto esta dimensión física es su origen y, al mismo tiempo, su utopía.¹²⁴ Por ese motivo, la lectura crítica puede acontecer como una *falta* en el sentido de que no se puede *leer todo*,¹²⁵ pero también como *potencia* en el reconocimiento de sus límites metodológicos, e incluso en el reconocimiento de su perplejidad e incompreensión, lo que deviene en un saber que puede calificarse como una “emergencia imprevisible”, algo que “no se sabía”, hasta que comienza a *saberse*: la experiencia de un saber nuevo. También, agregamos, la experiencia de una escritura nueva, en tanto la responsabilidad y la libertad que suscita la lectura exigen dar con un estilo crítico (una entonación) que promueva el nacimiento de un lenguaje. Así es que el tiempo en que se desarrolla la lectura puede afirmar la productividad de lo imprevisto a partir de los vínculos y las relaciones no concebidas por la modelización de un lector. En este sentido, el saber de la lectura es un *saber en acto* en el que afloran las carencias, las imprevisiones y el continuo desvanecimiento de las certezas, pero también las posibilidades de explorar una incertidumbre y producir un conocimiento a partir de la admisión de los propios límites y de la propia ignorancia que obran ya no como falta sino como impulso poético.¹²⁶

¹²³ Sobre la noción de “separación infinita”, véase Emmanuel Levinas, *Totalidad e infinito. Ensayos sobre exterioridad*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1977. Véase también: Jacques Derrida, “Adiós, Emmanuel Levinas”, *Espacios de Crítica y Producción* N° 18, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, junio-julio de 1996, pp. 1-5.

¹²⁴ Cuando decimos “la voz del poema”, pensamos en dos instancias que se buscan perpetuamente y que, acaso, en algún punto se conectan: la instancia física que habilitó a un sujeto empírico decir un poema y/o escribir un texto, y la instancia simbólica del discurso. La relación entre la voz *física* y la voz *escrita* remite, en tanto tensión, al “fantasma de la oralidad” como presunto origen de la poesía. Véase al respecto: Jorge Monteleone, “Voz en sombras. Poesía y oralidad”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* N° 7, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, octubre de 1999, pp. 147-153.

¹²⁵ Señala Josefina Ludmer que “la categoría de objeto en crítica es simultáneamente la categoría de restricción, de construcción y de sentido. Y definir qué lee un crítico, cuáles son sus objetos, es definir el sentido de su crítica”. Agrega posteriormente, refiriéndose al género y a la noción de totalidad: “Según las posiciones relativas de los objetos del género y de los sujetos de la crítica, surgen figuras diversas. Se trata de un efecto de perspectiva cambiante, que depende de las líneas que trazan las posiciones en las fronteras. Se busca un tipo de línea o de perspectiva privilegiada: la que permitiría leer todo a la vez y donde el objeto parecería decirlo todo. O la que permita leer en los objetos del *corpus* del género lo que se quiera leer; en esos *aleph* se verían el género y la crítica como si estuvieran frente a frente y dibujaran algo así como un arco luminoso de 360°: la transparencia total que es el sueño de la crítica. Entonces la crítica dejaría de ser ella misma y el otro *corpus* y sus objetos dejarían de ser ellos. Se pondrían en crisis mutua. Llegar a la paradoja de la transparencia sería llegar a disolver simultáneamente el género (lo que se lee) y la crítica (la que lee)”, “Nota sobre la crítica”, en *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988, pp. 14 y 15.

¹²⁶ Cfr. Alberto Giordano, “¿Qué es esto de la lectura?”, *Cuadernos de la Comuna* N° 31, Santa Fe, Secretaría de Cultura y Educación, Municipalidad de Puerto General San Martín, julio de 1991.

3. Figuras críticas: del hombre de letras al crítico académico

El discurso crítico encarna en figuras críticas posibles de historizar. En el caso del discurso crítico que dio cuenta de la lengua poética moderna podemos considerar figuras críticas que atravesaron los siglos XIX y XX. A través de ellas se articulan modalidades que adoptó la crítica en la esfera pública. Esas modalidades enunciativas son llevadas a cabo por el *hombre de letras* y el *crítico académico*.

En un sentido seguramente más complejo, por las repercusiones de sus textos críticos en el ámbito de la teoría literaria en el siglo XX, se puede incluir a Borges como el último exponente de una tradición crítica que atribuimos al *hombre de letras* en su momento declinante pero, en el caso particular y a la luz de los hechos, altamente productivo. La figura del *hombre de letras* tiene modulaciones anteriores en nuestros países.

El caso latinoamericano es particular, y distinto al europeo por su carácter inestable y frágil en cuanto a espacios de circulación y circuitos letrados hacia fines de siglo XIX y principios del siglo XX. Es interesante verificar las resonancias de estas problemáticas en nuestros países e ilustrar el modo en que la escritura periodística de carácter cultural no dejó de estar pendiente de la previsión y el proceso de adaptación al medio. Tanto José Martí como Rubén Darío procuraron entrenar un lector con el fin de que procesara, progresivamente, las nuevas ideas artísticas modernistas sin la marca escrituraria de la especialización. Las figuras de los poetas modernistas -como lo estudia Ángel Rama- configuraron un tipo de crítico que divulga obras, autores y temas literarios en el ámbito del periodismo.¹²⁷ Las políticas alfabetizadoras de fines de siglo XIX propiciaron un incremento de lectores disponibles;¹²⁸ consecuentemente, se incrementó el desarrollo del periodismo hispanoamericano, y eso les permitió a estos cronistas construir un auditorio y hacer de su estilo una mercancía apetecible que se cotizaba en mayor dinero al que obtenía un simple *reporter*.¹²⁹ La “profesionalización”, como reclamó Darío en su estadía en la Argentina (1893-1898), es un dato fundamental en la constitución de una figura que percibió que en el periodismo estaba la fuente de su ingreso, y que el periodismo mismo era un ámbito más de la nueva división del

¹²⁷ Ángel Rama, “Los poetas modernistas en el mercado económico”, en *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1970, pp. 49-79.

¹²⁸ Véase Adolfo Prieto, “Configuración de los campos de lectura. 1880-1910”, en *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988, pp. 23-82.

¹²⁹ Véase Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

trabajo intelectual. Así se da una antítesis desgarradora entre dos universos: el universo del “espíritu”, representado en las letras, y el universo de la “materia”, representado en el dinero. En la constitución de un lector que requiere de “lo espiritual” hay una destreza que no es técnica (no hay una retórica “científica” en este gesto), sino más bien una destreza estilística capaz de captar y procesar las apetencias de los lectores, sin descuidar los requerimientos periodísticos y cierto afán didáctico. Martí escribe desde Nueva York, es decir, desde “las entrañas” del “monstruo”.¹³⁰ En relación con América Latina, oficiará como un crítico cultural y un crítico literario que se erige simultáneamente como un eficaz *traductor* y crítico de la experiencia social moderna de una de las mayores metrópolis, y un difusor de algunas de las figuras literarias más representativas de la vida artística norteamericana.¹³¹ Al traducir la experiencia de la modernidad al público de los diarios, Martí se esfuerza en trabajar con una lengua periodística que esclarece signos culturales borrosos e ilegibles.

El libro de crítica *Los raros* (1896) de Rubén Darío -gravitante en la esfera crítica hispanoamericana-, producto en su mayor parte de sus colaboraciones en *La Nación* de Buenos Aires, es también un buen ejemplo de enunciación periodística, divulgación literaria y constitución de un estilo cotizado.¹³² Inscripción del periodismo y, a la vez, posibilidad de difundir una estética, este conjunto de textos postula una poética descentrada. La rareza como emblema propone un modelo singular. La secuencia de escritores, a la vez malditos y modernos, que allí se expone (Poe, el conde de Lautréamont, Leconte de Lisle, Verlaine, Villiers de l'Isle Adam, Rachilde, Martí, entre otros), supone un guiño al artista modernista y también al lector en general, aunque por motivos diferentes. Los artistas modernistas veían en esa serie de escritores una señal estética, casi un camino. En cambio, el lector corriente de la prensa periódica parece interesado en otro aspecto. Se puede afirmar que *Los raros* se adecuaba al exitismo periodístico “pues estaba concebida oportunísticamente para el paladar de los lectores”. Estas selecciones “heteróclitas” de escritores, casi caprichosas, “atienden a esa apetencia de rareza”, la que “había fijado normas periodísticas en cuanto a temas y

¹³⁰ “Viví en el monstruo, y le conozco las entrañas; y mi honda es la de David”, le escribe José Martí a Manuel Mercado el 18 de mayo de 1895 desde Dos Ríos, carta conocida como testamento político. Véase: José Martí, *Testamentos*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1996, pp. 69-83.

¹³¹ Véanse sus *Escenas norteamericanas* y sus crónicas literarias dedicadas a, por ejemplo, Emerson, Walt Whitman, Mark Twain, Oscar Wilde, Longfellow. Véase José Martí, *Obras completas*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1975. En los tomos 9, 10, 11 y 12 se encuentran las llamadas *Escenas norteamericanas*.

¹³² Sobre *Los raros*, de Rubén Darío, véase: Beatriz Colombi, “En torno a *Los raros*. Darío y su campaña intelectual en Buenos Aires”, en Susana Zanetti (coord.), *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires. 1892-1916*, Buenos Aires, Eudeba, 2004, pp. 61-82.

composición”.¹³³ La rareza opera como una categoría que se vincula con un precepto de la modernidad, que fija en la anomalía y la novedad los rasgos de un escenario en expansión permanente. Rubén Darío se sitúa en una encrucijada: “detesta la vida y el tiempo en que [le] tocó nacer”, no se considera “un poeta para muchedumbres”, pero reconoce al público de la prensa como un vasto potencial de lectura.¹³⁴ Darío sabe que los medios de comunicación se articulan con el proceso de modernización, que mercado y capital simbólico se vinculan en forma indisoluble, y que las soluciones estéticas de toda escritura se plantean en torno a la cuestión del público.¹³⁵ Al percatarse de esto, Darío afirma, casi a regañadientes, que indefectiblemente tiene que dirigirse a las muchedumbres. Si bien la noticia de la masividad es casi una obsesión en sus reflexiones, el público que lee sus textos de la prensa no parece ser el que proviene de la nueva condición cultural promovida por los programas de modernización, ni tampoco de la oligarquía finisecular. La profesionalización que los escritores intentaron organizar radicaba en la constitución de un público que sólo podía provenir de la ampliación de la clase media, todavía en germen en los años de Darío y los modernistas.¹³⁶ En realidad, a su llegada a Buenos Aires, ciudad en la que vivió durante cinco años, Darío se lanza a la busca de un lector cuya figura aún estaba ausente, y que debía erigirse en el horizonte cultural a partir de la constitución de un nuevo código. Es necesario no confundir la figura del escritor que pugna por su profesionalización, y en el que la escritura constituye un elemento central de su identidad, como el de los casos mencionados, en los que el gusto aún persiste explícitamente como dimensión crítica en su exposición, con la de aquellos escritores que tienen una relación accesorio con la escritura, como por ejemplo los miembros de la generación del 80.¹³⁷ Los autores de la generación del 80 concebían la actividad de la escritura como periférica, destinada a consolidar un orden y, desde luego,

¹³³ Ángel Rama, *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, Fundación Ángel Rama, 1985.

¹³⁴ Rubén Darío, “Palabras liminares” a *Prosas profanas*, en *Poesía* (Tomo I), op. cit., pp. 179-181.

¹³⁵ Analizo esta cuestión en “El lugar de Rubén Darío en Buenos Aires. Proyecciones”, en *Historia crítica de la literatura argentina*, (Noé Jitrik (dir.) *La crisis de las formas*, Alfredo Rubione (coord. del volumen), Buenos Aires, Emecé, 2006, pp. 101-127.

¹³⁶ Beatriz Colombi afirma que “el modernismo se encargó de conformar y configurar lectores para la nueva literatura, diseminando huellas, operaciones discursivas, mediante las cuales realizó el gesto de inclusión y diálogo con los nuevos sectores incorporados como público en el fin de siglo. Si en la poesía recortó un lector culto, en la literatura de circulación masiva estableció vínculos estrechos con el lector/lectora de los sectores medios”, “Princesas y lectores en los cuentos de Rubén Darío”, en *Literatura Latinoamericana. Otras miradas, otras lecturas*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1994.

¹³⁷ Véanse Noé Jitrik, “Hombres en su tiempo: psicología y literatura de la generación del 80”, en *Ensayos y estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1970, y también del mismo autor *El mundo del 80*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

antagónica de una decisión como la de Rubén Darío y sus seguidores de dedicarse al arte y la literatura como ocupación central. En el texto “Fibras”, publicado en *La Nación* el 30 de noviembre de 1895, al comentar el libro de poemas de Alberto Ghirardo, Darío sostenía la necesidad de “tener el arte (...) no como asunto de pasatiempo”; se sobreentiende que combate tanto el modelo de escritor complementario, para quien su práctica era un mero añadido a otras actividades consideradas como más trascendentes, como el modelo del héroe romántico en términos de vida artística. Hay en su palabra un reclamo de legitimación social de la figura del escritor, al cual le exige dedicarse sólo a la escritura, reclamo diferente de ese “desdorado calificativo que algunos jóvenes de hoy se dan sin notar el inmenso descrédito en que ha caído: Bohemio”,¹³⁸ sin caer tampoco en una escritura cientificista, cuyo escenario de fondo en ese momento es el positivismo.¹³⁹

Para los miembros de la generación precedente, constituirse escritor o ser escritor era, en realidad y en lo profundo, accesorio de un catálogo de otras y más decisivas actividades, en especial la del político. La diferencia respecto de tal posición radicaba en el grado de la concentración que se pusiera para escribir: entre los poetas modernistas se establece una exigencia de máxima atención hacia el arte y la literatura; en cambio, para la generación precedente, la escritura literaria es una suerte de rizo o de adorno, la escritura es concebida como prolongación subsidiaria, casi como *sobra*, pues sus condiciones materiales de enunciación provenían de un lugar homólogo: la sobra de tiempo. Además, los roles estético y social que se asigna -tanto en el caso de los modernistas como en casi todos los movimientos posteriores- a la escritura también son diversos según las respectivas posiciones. Darío -previa experiencia chilena- no sólo confirma esta diferencia de manera decisiva en Buenos Aires, sino que propone una nueva noción en América Latina, que es la del escritor-crítico que hace del gusto su instrumento gnoseológico. El “hombre de letras” así concebido va construyendo un espacio ajeno al de la academia. Ha de ser al mismo tiempo fuente de autoridad literaria y artística, y sagaz divulgador, miembro de una elite culta espiritual pero un “vendedor intelectual verosímil” que procura ampliar los límites de su auditorio. El hecho de *traficar* con discursos artísticos y literarios en el campo periodístico lo acerca a una figura singularmente atractiva, pero también amenazada constantemente respecto de su papel. Posee un saber

¹³⁸ Rubén Darío, “Después del carnaval”, *La Nación*, Buenos Aires, 8/3/1895.

¹³⁹ Acerca de la bohemia porteña, véanse David Viñas, *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1964; *Textos y protagonistas de la bohemia porteña. Antología*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992 (prólogo Jorge B. Rivera); Antonio Pagés Larraya, “Soussens, hombre triste y profundo...” con la inclusión de “Tres documentos”, en *Sala Groussac*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982; Vicente Martínez Cuitiño, *El Café de los Inmortales*, Buenos Aires, Kraft, 1949.

particular que debe tornar tangible en la comprensión de los lectores. Si bien tiene competencia para tratar con las “cosas espirituales”, su función no puede quedar allí. Deberá volcar su saber al ámbito “material” de un auditorio al que está formando y, consecuentemente, se transforma en un mediador.¹⁴⁰

Décadas más tarde, resulta paradójico que una figura como la de Jorge Luis Borges cuya retórica crítica se halla tan distante e, incluso, opuesta a la de los críticos que comienzan a sistematizar una práctica de escritura con el objeto de organizar una disciplina como es la crítica moderna (desde el formalismo ruso en adelante), haya tenido una gravitación semejante en ese campo desde la propia escritura crítica. A diferencia de lo que ocurrirá con cierta crítica académica, que desdeñará los textos del “hombre de letras” por considerarlos insuficientes, carentes de exhaustividad y, en suma, “ensayísticos” (como si ese rasgo fuera un defecto), Borges en cambio desconoce deliberadamente toda retórica que tenga algún viso de academicismo y de jerga universitaria. O, en todo caso, la convierte en materia ficcional. Beatriz Sarlo incluyó a Borges en esta categoría:

La tradición dentro de la cual se ubica Borges es la del hombre de letras. Es una tradición de la crítica de gusto que nace a fines del siglo XVIII y entra en crisis en las dos primeras décadas del siglo XX. Es una tradición en la cual se pueden colocar los ensayos críticos de Oscar Wilde (...). O los ensayos críticos sobre literatura, sobre música, sobre teatro, de Bernard Shaw (...). Es una tradición donde el sujeto que enuncia la crítica, el hombre de letras, confía en su buen criterio y en su gusto, donde la dimensión metodológica es una dimensión expulsada y la dimensión teórica está presente como causa ausente. Es una crítica construida sobre un lugar de enunciación que hoy está completamente en crisis, la del hombre ilustrado que hace del gusto y de la aceptación de las condiciones del gusto una prerrogativa y un presupuesto. (...) Esta es para mí la tradición que lleva a la crítica de Borges, que es la misma que uno puede encontrar, por otra parte, en una contemporánea de Borges como Virginia Woolf: crítica de lectores, crítica de lectores que son escritores.¹⁴¹

Suspendido precariamente entre la clase culta y las fuerzas del mercado, el crítico concebido como “hombre de letras” representa el último intento histórico de suturar estos dos ámbitos.

¹⁴⁰ Cfr. Terry Eagleton, *La función de la crítica*, op. cit.

¹⁴¹ Sergio Pastormerlo, “Borges, un fantasma que atraviesa la crítica”, entrevista a Beatriz Sarlo, en *Variaciones Borges. Revista del Centro de Estudios y Documentación “Jorge Luis Borges”* N° 3, Aarhus Universitët, Dinamarca, 1997, p. 43 [pp. 35-45]. También María Teresa Gramuglio califica a Jorge Luis Borges como un “hombre de letras”, en Sergio Pastormerlo, “El ejercicio melancólico de las letras” (entrevista a M. T. Gramuglio), *idem ant.*, p. 52 [pp. 46-53]. Sobre Virginia Wolf, véase Jaime Rest, “Virginia Wolf y la función crítica”, en *Mundos de la imaginación*, Caracas, Monte Ávila, 1978.

A fines del siglo XIX y comienzos del XX, harta de lidiar en el campo del periodismo y retraída de los efectos de la realidad social, la crítica comienza a refugiarse en las universidades como un saber institucionalizado, y se sume en una “pureza” que la descontamina de los avatares de la historia. Como dice Terry Eagleton, la circulación de la crítica en “la polémica sectaria de los diarios” fue un obstáculo para el libre juego de la mente; la crítica, en consecuencia, tuvo que retirarse -durante un tiempo, al menos- a la esfera académica. En Argentina, por ejemplo, la creación de la Facultad de Filosofía y Letras en el año 1896 es un síntoma de esta progresiva proyección del discurso crítico pues, si bien fue fundada en el marco de una reacción contra “el elevado pragmatismo y utilitarismo” que impregnaba la enseñanza universitaria y se pretendió integrar a la Universidad en el proceso de creación de una conciencia nacional, la nueva facultad debía asumir como tarea, entre otras, “la investigación científica”. En el seno de esta institución se crearon y desarrollaron los Centros e Institutos de Investigación que cumplieron un rol fundamental durante los primeros años de este siglo.¹⁴²

Desde esta plácida situación estratégica, la crítica sondeará equitativamente todos los intereses, “inocente de todo prejuicio que no obedezca a la búsqueda de la verdad”; pero cuanto más capacidad de “universalidad” se empeñó en adquirir su discurso, tanto más caerá en la “vacuidad total”. Esta reclusión de la crítica en la academia llevó a la especialización. La crítica se academiza y se sostiene sólidamente en una base institucional y en una estructura profesional; pero del mismo modo determinó su “secuestro” definitivo del ámbito público. La crítica consiguió seguridad “cometiendo un suicidio político; el momento de su institucionalización académica es también el momento de su óbito efectivo como fuerza social activa”.¹⁴³ El último cuarto del siglo XIX presenció la proliferación de revistas académicas en los centros culturales de Occidente, y bajo el reflejo de la especialización que demanda las ciencias, el espacio de lectura e inteligibilidad se redujo a unos pocos.¹⁴⁴ El positivismo como horizonte cultural influyó, sin duda, en esta proliferación del discurso especializado bajo la sombra de una creencia: la crítica fue concebida como un “aporte” efectivo al conocimiento humano. El “hombre de letras” tradicional, con la autoridad disminuida por las universidades como centros de investigación especializada, comenzó paulatinamente a perder gravitación, a

¹⁴² Véase Pablo Buchbinder, “La Facultad de Filosofía y Letras. Reseña histórica”, en *Guía de la Facultad de Filosofía y Letras*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1993, p. 13.

¹⁴³ Terry Eagleton, *La función de la crítica*, op. cit., p. 75.

¹⁴⁴ Terry Eagleton menciona las siguientes publicaciones: *Mind, Notes and Queries, English Historical Review*. En *La función de la crítica*, op. cit.

la vez que los académicos lo empezaron a despreciar por su eclecticismo superficial. El “crítico académico”, alborozado en su reciente función profesional, reconoció un nuevo sitio para su trabajo, e intentará legitimarlo institucionalmente a través de la virtual seriedad que le demandaba la alta cultura. El horizonte de su mirada son las letras de los libros que parecen petrificarse en el aire enrarecido de las paredes del claustro o del gabinete. Al mismo tiempo que el crítico académico es un nuevo sujeto social que socava y cuestiona las funciones y los ámbitos de trabajo del “hombre de letras” al considerar la labor de éste ecléctica y trivial, señala en su propia tarea una reclusión de la literatura que, bajo el pretexto de la especialización, también le designa un rumbo esencial para la crítica del siglo XX. La universidad ya será para la crítica un espacio de ejercicio privilegiado. El lector de crítica, en general, ya no será la persona culta interesada en el comercio literario, sino que paulatinamente se convertirá en “un igual”, un académico, que hará de la jerga una tecnología discursiva y que, obviamente, no tendrá más que un reducido auditorio. Bajo la excusa de la especialización, o bajo su necesidad, el lector modelo que construye la crítica académica expulsa definitivamente a los individuos interesados en el desarrollo general de la literatura, sin los atributos que les conferiría el ser críticos o escritores. El lector de crítica debe, necesariamente, tener una competencia que se acerca mucho a un interés profesional, ya sea porque en la base de su renta económica está la universidad, ya sea porque su interés en ella es pertenecer a una cofradía que lo aleje de una vez por todas del lector medio.

Frente a la idea tradicional de considerarla subordinada a la literatura, una perspectiva posterior, más cercana a nosotros, ha reflexionado sobre la crítica como un discurso que, si bien da cuenta de un objeto *otro*, no deja de tener un carácter autónomo. Incluso no sólo se habla de autonomía, sino de la posibilidad de una experiencia análoga, de una experiencia literaria que afecta al discurso crítico o, más precisamente, de un cierto discurso *irreductible* que, como el literario, es sobre todo una búsqueda de su propia *verdad*. Entonces, si por un lado escribir crítica puede tener un valor de indagación autorreferencial, por otro lado, también se le puede atribuir a la crítica el mismo carácter ficcional que a los objetos literarios: escribir crítica, apuntó Nicolás Rosa, es “otra forma de ser de la ficción”.¹⁴⁵ La aspiración de autonomía puede derivar del modo en que se desarrolla la circulación pública de la crítica. Dicha circulación en el campo de la llamada crítica académica se halla mediada por la cultura universitaria, que delinea una frontera y prescribe a través de su saber y de su jerga las condiciones de posibilidad para su autovalidación.

¹⁴⁵ Nicolás Rosa, “Estos textos, estos restos”, en *Los fulgores del simulacro*, Santa Fe, Cuadernos de Extensión Universitaria, Universidad Nacional del Litoral, 1987, p. 9.

Frente a la dimensión de la crítica que progresivamente ha adquirido un espesor no sólo con pretensiones autonómicas, sino con un pretendido carácter equivalente al literario, George Steiner esboza un panorama desolador en la actualidad:

En este momento de la cultura occidental, la estética muestra por todas partes signos - y no sólo signos- de ser “académica” El aura peyorativa de este epíteto lleva ahora un doble significado. Nuestra invención y nuestra respuesta estéticas son cada vez más académicas precisamente porque pertenecen y se dirigen a la Academia.

Más adelante agrega:

El texto primario es sólo la fuente remota de una proliferación exegética autónoma. (...) El ensayo habla al ensayo, el artículo charla con el artículo en una interminable galería de quejumbrosos ecos. En la actualidad, las principales energías e intenciones de la profusión académico-periodística en las humanidades son de un orden terciario. Tenemos textos sobre la posibilidad y la categoría epistemológica de textos secundarios previos.¹⁴⁶

La crítica, además de adoptar diversas modalidades de circulación en la esfera pública, postula en su contacto con los textos una determinada teoría de la poesía. En los materiales que lee y en los presupuestos teóricos desde donde parte, se manifiesta un tipo de concepción. Sin embargo, cualquier noción de poesía que se desprenda del discurso crítico no necesariamente se revela anterior al contacto con el lenguaje poético, sino que el propio desarrollo del intercambio provee los signos de su concepción. Acaso el lenguaje poético mismo sea el que pueda generar un cierto régimen discursivo y el que pueda promover una forma de organización del texto crítico. Si admitimos que del discurso crítico -ya sea académico o periodístico- se desprende una representación de la poesía, también podemos pensar que el discurso crítico es consecuencia de un acto *durativo*: se verifica una idea acerca de la poesía mientras se despliega la operación crítica. Pensemos en el caso de las revistas como hipótesis provisional: si se adhiere en forma explícita a una estética determinada, el discurso crítico allí desplegado no sólo no disimulará una doctrina previa, sino que posiblemente será el modo de justificar la estética propiciada por la propia revista. Por el contrario, si el discurso crítico deviene de un acto durativo, esta decisión supone no tanto una concepción de la poesía, sino ante todo una concepción de la crítica y de la escritura. La relación del discurso crítico con la poesía no sólo es su objeto, sino ahora una red de entradas

¹⁴⁶ George Steiner, *Presencias reales*, op. cit., p. 54 y 56.

y salidas en la que se actúa y que regresa hacia el discurso crítico. En dicho intercambio se puede leer un modo de concebir la práctica crítica.¹⁴⁷

4. La crítica en las revistas literarias

Según decía Mijaíl Bajtín, al diferenciarse de Ferdinand de Saussure respecto de la noción de oración, un enunciado refleja las circunstancias de producción del discurso. Por ese motivo, los seres humanos no hablamos mediante oraciones sino por medio de enunciados, ya que, al verse circundado por un contexto temporal y espacial que siempre es mutable, todo enunciado se torna irrepetible.¹⁴⁸ En su teoría de la enunciación, Emile Benveniste explora la situación enunciativa del discurso y hace ingresar las variables temporal y espacial como componentes de la deixis.¹⁴⁹ Una revista ancla en una instancia temporal y espacial en tanto acto enunciativo, y remite a ella por las diversas marcas deícticas que la atraviesan. Toda revista literaria puede concebirse como una “obra en movimiento” o, mejor aún, como un “texto construido en la heterogeneidad de sus fragmentos”, un texto cuya “coherencia” es acaso comprendida o descifrada de un modo más cabal posteriormente, mediante un acto de recepción que articula dicho “texto” con condiciones de producción particulares.¹⁵⁰ En un trabajo sobre una publicación emblemática de los años setenta, la revista *Crisis*, María Sondereguer la concebía en términos de “relato” con el fin de abordar sus múltiples aspectos: “Las diversas estrategias de la revista arman un relato”.¹⁵¹ El relato de una revista, entonces, o el “texto múltiple”, como denomina John King al discurso de las publicaciones,¹⁵² heterogéneo y grávido de tensiones que, sin embargo, en tanto texto, produce un efecto de

¹⁴⁷ Cfr. Jorge Panesi, “Las operaciones de la crítica: el largo aliento”, en Alberto Giordano y María Celia Vázquez (comps.), *Las operaciones de la crítica*, op. cit., p. 14.

¹⁴⁸ Mijaíl Bajtín, “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1985.

¹⁴⁹ Emile Benveniste, “De la subjetividad en el lenguaje”, en *Problemas de lingüística general I*, op. cit., pp. 179-187.

¹⁵⁰ Véase Celina Manzoni, *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*, La Habana, Casa de las Américas, 2001, p. 57. Recordemos que para Teun van Dijk un texto tiene como característica específica la de poseer cohesión y coherencia. Se llama *cohesión* a las conexiones que se establecen entre las oraciones de un texto, ya sea por referencia, por elipsis, por repetición de palabras o por sinonimia. Un texto se torna coherente cuando las oraciones que lo forman van conectándose unas con otras a través de su significado y todas apuntan a un tema común; de esta manera se construye el significado global del texto, es decir, la *coherencia*. Teun van Dijk, *Estructuras y funciones del discurso*, México, Siglo XXI, 1980; *Texto y contexto*, Madrid, Cátedra, 1980.

¹⁵¹ María Sondereguer, “*Crisis* y cambio en los años 70”, *Cultura y Nación, Clarín*, 18/5/1993, p. 5 [pp. 4-5].

¹⁵² Véase John King, *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura. 1931-1970*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

“coherencia” en el sentido de Teun van Dijk, no deja de ser un “proyecto cultural in progress” que muchas veces tiene una resolución trunca debido a su incipiente caducidad.¹⁵³ Una revista no sólo es una “obra en movimiento”, es decir, no sólo produce un efecto de lectura de una textualidad en construcción, en el sentido en que se halla inserta en un proceso, en una continuidad, en algo inacabado temporalmente, sino que en su interior los equipos de redacción, habitualmente, sufren mutaciones y cambios que producen consecuencias, justamente, en la lectura de la revista, pues los cambios de constitución de sus miembros imprimen decisiones estéticas en alguna dirección. Este carácter mutable también se verifica en su posición en el campo intelectual. Muchas revistas que se originan en los márgenes y que disputan con discursos oficiales o discursos canónicos ampliamente legitimados, luego, pasado un tiempo, por el imperio de nuevas condiciones, ocupan el centro del campo intelectual pues, ya sea por efecto de una disputa tenaz, ya sea por transformaciones en el clima intelectual que cambia de signo, o por otros motivos, varían sus condiciones de legibilidad y de consenso. Las revistas más significativas anticipan debates críticos y teóricos que en el momento de su enunciación acaso no forman parte del eje de los debates, pero que luego, pasado un tiempo, se convierten en centrales. Por esta causa, estos desplazamientos “cartográficos” en el escenario cultural, estas “pérdidas de hegemonía” de unas revistas a favor de otras, muchas veces no son más que la consecuencia de una “estrategia de intervención” previa, cuyo secreto afán estaba orientado a ocupar el centro de la escena.¹⁵⁴ Si una publicación ancla en circunstancias concretas, al mismo tiempo, construye un público que tiene distintos alcances.¹⁵⁵ Sin embargo, con el fin de no caer en abstracciones y

¹⁵³ Cfr. Celina Manzoni, *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*, op. cit., p. 60.

¹⁵⁴ Respecto de la noción de “pérdida de hegemonía”, aplicada a la revista *Sur* en el interior del campo intelectual en la década del sesenta donde “es visible el desfasaje de la publicación dirigida por Victoria Ocampo para atender a las nuevas temáticas y perspectivas teóricas”, en favor de otros medios con discursos modernizadores que ocuparán el centro de la escena cultural, como es el caso, por ejemplo, de la revista *Primera Plana*, véase Oscar Terán, “Destellos de modernidad y pérdida de hegemonía de *Sur*”, en *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina. 1956-1966*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1993, pp. 74-86. En sentido contrario a esta posición, véase David Lagmanovich, “*Sur* y las revistas literarias argentinas de medio siglo”, *Sur* N° 348, enero-junio de 1981, pp. 25-33. Sobre los avatares de la revista *Sur*, su lugar y función culturales, véanse Jorge Panesi, “Cultura, crítica y pedagogía en la Argentina: *Sur* y *Contorno*”, en *Críticas*, Buenos Aires, Norma, 2000, pp. 49-64; Nicolás Rosa, “*Sur* o el espíritu y la letra”, en *Los fulgores del simulacro*, op. cit., pp. 121-137; Ricardo Piglia, “Sobre *Sur*”, en *Crítica y ficción*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1986, pp. 47-50.

¹⁵⁵ Aunque discutible por la cantidad de variables que atraviesa una revista, hay autores que se empeñan en una tipología. Véanse Claude Fell, “Presentation” y José Luis Martínez, “Las revistas literarias de Hispanoamérica” en *Le Discours Culturel dans les revues Latino-Américaines de l'entre guerres. 1919-1939*, París, Centre de Recherches Interuniversitaire sur les Champs Culturels en

generalizaciones, remitimos a los textos de Bajtín y Benveniste, pues dan testimonio del lazo histórico que implica todo acto enunciativo. Por ese motivo, estudiamos casos particulares reconociendo la singularidad de sus perfiles editoriales y su especificidad estética en diálogo con un contexto que comporta cada publicación.

Aunque parezca redundante, hay que consignar que el ejercicio de la crítica desarrollado en las revistas de poesía es, a diferencia del ejercido en las revistas literarias en general, crítica *de poesía* de un modo excluyente. Más allá de las modalidades adoptadas por la poesía moderna ya descriptas, ese carácter permitirá vincularlo con sus dispositivos materiales y su circulación en la esfera social. Sin embargo, el ejercicio de la crítica en las revistas de poesía mantiene asimismo los rasgos más generales de la revista literaria.

La eventual homogeneidad de una revista literaria deriva de un programa explícito o implícito que hace que se la reconozca a partir de un conjunto de rasgos comunes. El programa presentado se inscribirá en el ámbito de lo estético, aunque no necesariamente será el único ámbito de su desarrollo. Puede haber otros motivos que articula el espíritu de un órgano literario: el género, la edad (juvenilismo, tradición), y que sean motivos de enunciación suficientes para promover su intervención y, consecuentemente, el reclamo o solicitud de una *escucha* o recepción en el llamado campo intelectual. Una revista, entonces, se inscribe en una primaria noción de grupo que, como dice Francine Masiello, no debe leerse simplemente como “una experiencia de confraternidad o un desprecio abstracto o virtual por las posiciones ideológicas del rival”, dado que “posiciona al escritor como actante en un programa social y llama la atención hacia su prominente identidad en el ámbito de las letras”.¹⁵⁶ Es decir que una revista también es el soporte que permite proyectar figuras de escritor, generalmente jóvenes que inician una carrera literaria. En la constitución de la autoafirmación del escritor, un lazo frecuentemente invisible recorre diversos individuos a través de un imaginario común del que luego, posiblemente, se irán desprendiendo en forma progresiva conforme continúen desarrollando sus respectivas carreras.¹⁵⁷ La mayoría de los autores y autoras más notables de nuestra cultura contemporánea se lanzaron a la escena literaria desde las revistas, o dejaron “huellas perdurables” en esas hojas aparentemente efímeras. La noción de “efímero” parece tener un lugar significativo en esta cuestión. Se

Amérique Latine, Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990, pp. 7-11 y pp. 13-20, respectivamente. Citados por Celina Manzoni, *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*, op. cit.

¹⁵⁶ Francine Masiello, *Lenguaje e ideología*, op. cit., p. 59.

¹⁵⁷ Según José Ortega y Gasset, en lo que llamó “instinto de coetaneidad”, un vínculo generacional implícito brinda una imagen coherente del yo (*El tema de nuestro tiempo*, Madrid, Calpe, 1923, cit. por Francine Masiello, *Lenguaje e ideología*, op. cit., p. 62).

cruza, en un punto de intersección conflictivo, que genera una tensión en la dimensión temporal, con la noción de “perdurabilidad”, que la literatura parece buscar, o que, en algún sentido, puede estar implicada en el concepto mismo de su definición. Las revistas literarias son el lugar paradójico donde estas dos instancias temporales chocan y, al mismo tiempo, conviven. Los textos que allí se publican parecen estar sometidos al carácter perecedero de la edición del número, pero su naturaleza estética aspira a trascender ese rasgo fugaz, a buscar, acaso utópicamente, el lugar visible de la permanencia.

Toda revista literaria tiene un sesgo cartográfico en el sentido de que organiza el mapa de aquellos textos y autores que prefiere, ya sea como linaje del que derivan los textos de los propios autores del *staff*, ya sea porque interesa presentarlos como modelos a partir de los cuales se organizan los demás textos. En consecuencia, una revista produce un aparato o un sistema crítico de selección, sea de modo implícito, sea de modo explícito. Acaso su mayor ambición sea la de proyectar políticas de lectura y escritura en relación con el lenguaje de una comunidad en un segmento particular de tiempo.

Las revistas literarias, debido a su sesgo de actualidad, en el sentido de que se proponen como un discurso que hace de la intervención y del modo en que se interviene una estrategia fuertemente vinculada con criterios estéticos e ideológicos, operan, a partir de las vanguardias históricas, teniendo en cuenta el par opositivo “clásico y actual”, y proponen la presentación de un conjunto de autores contemporáneos que deciden obrar en el campo literario en relación con ese paradigma temporal.¹⁵⁸ Si, como dice Frank Kermode, “es clásico lo que tiende a relegar la actualidad a la categoría de ruido de fondo, pero al mismo tiempo no puede prescindir de ese ruido de fondo”, la actualidad (ese *ruido de fondo* que no deja de ser un estímulo interpretativo) forma parte esencial del escenario con el que la revista literaria debe operar, aun para legitimarla, para refutarla o para modificar algunas de las piezas estéticas que la componen.¹⁵⁹ Dice Susana Cella: “La valoración de lo marginal aparece en principio enfrentándose a lo que, convalidado por alguna entidad dadora de prestigio, poder, etc., coloca en el centro. La operación que las vanguardias literarias extremaron respecto de la tradición, en el doble movimiento de rescate y rechazo, parece repetirse en cada gesto rupturista a los que antecedió.” Las revistas eligen un recorte sobre el que obrar y proyectarse: el presente y el pasado, el centro y el margen son los puntos cardinales básicos sobre los que

¹⁵⁸ Sobre las nociones de “lo actual”, “lo moderno” y “lo antiguo”, véase Hans Robert Jauss, “Tradición literaria y conciencia actual de la modernidad”, en *La literatura como provocación*, op. cit., pp. 11-81.

¹⁵⁹ Frank Kermode, *Forms of Attention*, Chicago, Universidad de Chicago, 1985.

operan culturalmente en tanto dialogan o disputan con “lo que permanece”, y convalidan su vigencia o la rechazan.¹⁶⁰

Una revista literaria, entonces, es una operación cultural que procura establecer condiciones de legibilidad sobre determinada zona textual a la que le interesa promover o divulgar. Convive con otras instituciones (editoriales, escuelas, academia) a las que se atribuye la función crítica de la consagración de lo nuevo en el caso de las editoriales, o que convalidan lo preservado por la tradición en función de intereses no sólo artísticos sino también políticos, ideológicos e incluso religiosos, en el caso de las escuelas y la academia. Una revista literaria forma parte de un engranaje vinculado a las pautas de reconocimiento literario en las que se crean las condiciones de posibilidad para que determinados textos emerjan y puedan, realmente, ser leídos. Si bien esta perspectiva de carácter sociológico tiene validez, acaso la vocación íntima de una revista literaria sea la búsqueda de una experiencia estética que trascienda los mecanismos mediante los cuales se puede acceder a ella. En este sentido, sin soslayar la teoría de Borges de que cada escritor crea sus precursores en un proceso dialógico que se lleva a cabo en el interior de la literatura misma, Ricardo Piglia le otorga a la práctica de la escritura literaria un grado de intensidad en sí misma que no excluye, pero sí excede las instituciones y las opiniones abstractas de las autoridades de la industria cultural, y le devuelve a la literatura, nuevamente, el poder de legitimar o excluir determinados textos.¹⁶¹ De este modo, “la experiencia de los escritores”, en tanto escritores, es la que sobre todo redefine y reestructura el canon: “Es la experiencia literaria la que decide que algunos textos, algunos libros, sean rescatados del mar de las palabras escritas y puestos a funcionar como ‘literatura’. (Y también la que decide por qué algunos libros que en algún momento fueron considerados gran literatura con el paso del tiempo se pierden y son olvidados)”.¹⁶² En este sentido, la escritura literaria como entidad material que expulsa e incluye simultáneamente en su trama textual escrituras del pasado y escrituras contemporáneas, se constituye en una máquina crítica que se halla inserta en una estructura más amplia de la que forma parte y en la que pone en juego perspectivas estéticas y, como acontecimiento en sí misma de esa estructura, tiende a formar el gusto.

¹⁶⁰ Susana Cella, “Canon y otras cuestiones”, en *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, Buenos Aires, Losada, 1998, p. 11.

¹⁶¹ Jorge Luis Borges, “Kafka y sus precursores”, en *Otras inquisiciones*, incluido en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1987, pp. 710-712.

¹⁶² Ricardo Piglia, “Vivencia literaria”, en Susana Cella (comp.), *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, op. cit., pp. 155-157.

La revista literaria, sin embargo, puede ser concebida ella misma como un texto complejo, un tejido colectivo o, mejor dicho, un universo textual que posee determinada lógica. Dicha lógica rige la selección de autores y de textos, una de cuyas funciones principales es eventualmente la de gravitar en el proceso de formación de la experiencia estética y que, en ese sentido, contribuye a crear las condiciones de posibilidad material para que ello sea posible.

Las nociones de *autor* y de *enunciador* pertenecen a distintos ámbitos teóricos. Una se enmarca en el ámbito de la teoría literaria; la otra, en el ámbito del análisis del discurso. Una se vincula con una función histórica en relación con la asignación de discursos; la otra, con una instancia de enunciación de discurso. Articular ambos conceptos en relación con los nombres de las revistas predispone a considerarlos como instancias configuradoras de discursos heterogéneos. Los elementos paratextuales, por un lado, se constituyen en marcas configuradoras que son consecuencia de la enunciación de la revista. La figura de un nombre, por otro, contiene atributos que históricamente son asignados a la “función-autor”, tal como lo estudió Michel Foucault. Resulta de interés relacionar ambos conceptos con la noción de *edición*, cuya conceptualización es producto de un proceso histórico determinado en el que, finalmente, adquiere un carácter autónomo, y se desliza como una figura básica en la constitución de la impronta discursiva de cualquier publicación.¹⁶³

La “función-autor”, considerada como una función clasificatoria de los discursos, no se ejerce de manera “universal y constante” sobre todos ellos. No se puede considerar válido para todos los textos de todas las épocas, sino que es el resultado de operaciones específicas que han asignado tal denominación a la unidad y la coherencia de una obra en relación con un nombre propio.¹⁶⁴ Esta noción permite pensar algunos de los aspectos que lo caracterizan en relación con un tema: la publicación de textos críticos diversos y hasta contradictorios en el interior de una revista.

¹⁶³ La noción de edición sufrió un proceso de autonomización que abarca un período histórico amplio. Sobre el tema, véanse: Roger Chartier, *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Madrid, Alianza, 1994; “La mediación editorial”, en *Las revoluciones de la cultura escrita*, Barcelona, Gedisa, 2000, pp. 169-183.

¹⁶⁴ Michel Foucault dice: “El nombre de autor desempeña en relación con los discursos cierto papel; asegura una función clasificatoria; un nombre como ese permite reagrupar cierto número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros (...). En nuestra civilización, no son siempre los mismos textos los que han podido recibir una atribución. Hubo un tiempo en que esos textos que hoy llamaríamos ‘literarios’ (relatos, cuentos, epopeyas, tragedias, comedias) eran recibidos, puestos en circulación, valorizados, sin que se planteara la cuestión de su autor; su anonimato no ocasionaba dificultades, su antigüedad, verdadera o supuesta, era suficiente garantía para ellos” (“Qu’est-ce qu’un auteur?”, *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, t. LXIV, julio-septiembre de 1969, pp. 73-104).

Podría considerarse, entonces, que el nombre de una revista implica una enunciación articuladora de un conjunto de discursos, una enunciación que amalgama enunciaciones múltiples, y que, en alguna medida, ese nombre presupone una inscripción que puede homologarse a la de una “marca de autor”.¹⁶⁵ Denominamos *macroenunciación* a una instancia de enunciación que comprende un conglomerado polifónico. La representación de la propia publicación se configura a partir de la múltiple coexistencia de voces críticas que anclan en las figuras de locutores diversos.¹⁶⁶ El nombre de la publicación funciona, en consecuencia, como una instancia de enunciación macro que habilita la pluri-enunciación, articulada por una instancia enunciativa que contiene e impregna discursivamente dicha pluralidad.¹⁶⁷

En algún sentido, una revista funda una *discursividad* y condiciona la heterogeneidad de diversos discursos en favor de una cierta lógica sobre la que se sustenta y que, a la vez, organiza.¹⁶⁸ La función-autor presupone en su desarrollo histórico dos propiedades básicas que son el carácter impreso de un texto, por un lado, y su composición, vinculada con la singularidad del estilo, por el otro; un aspecto tangible (lo impreso) y un aspecto de orden subjetivo (la creación de un texto, atravesada por el rasgo de la singularidad) intervienen en la constitución de este concepto. Si consideramos que el nombre de una publicación pone en funcionamiento una macroenunciación, legislando una política de lectura, y si al mismo tiempo afirmamos que el dispositivo material se asienta en determinadas características, es posible reflexionar acerca de una figura discursiva condensada en el Nombre, que monitorea

¹⁶⁵ Michel Foucault explica que “la función-autor no remite pura y simplemente a un individuo real, ella puede dar lugar simultáneamente a muchos egos, a muchas posiciones sujetos que diferentes clases de individuos pueden llegar a ocupar”, “Qu’est-ce qu’ un auteur?”, op. cit.

¹⁶⁶ Oswald Ducrot afirma que el locutor asume la responsabilidad de lo enunciado, el referido por las marcas de primera persona, no debiendo necesariamente coincidir con el sujeto empírico emisor de los enunciados. Véase Oswald Ducrot, *El decir y lo dicho*, Buenos Aires, Hachette, 1984.

¹⁶⁷ Cfr. Oswald Ducrot, *El decir y lo dicho*, op. cit. Véase, sobre la instancia de enunciación múltiple en un medio de prensa, Alfredo Lescano, “Polifonía extendida. El caso de la prensa gráfica”, ponencia leída en IX Congreso de la Sociedad Argentina de Lingüística, 14 al 16 de noviembre de 2002, Córdoba, República Argentina (mimeo).

¹⁶⁸ Michel Foucault plantea, respecto de la instauración de una discursividad, que hay autores que posibilitan la existencia de otros discursos: “(...) en el transcurso del siglo XIX en Europa, se vieron aparecer algunos autores bastante singulares y que no se podrían confundir ni con los ‘grandes’ autores literarios, ni con los autores de textos religiosos canónicos, ni con los fundadores de ciencias. Llamémosles, de una manera un poco arbitraria, ‘fundadores de discursividad’”. Lo singular de estos autores es que “no sólo son los autores de sus obras, de sus libros. Han producido algo más: la posibilidad y la regla de formación de otros textos. En este sentido son muy diferentes, por ejemplo, de un autor de novelas, que en el fondo nunca es más que el autor de su propio texto. Freud no es simplemente el autor de *Interpretación de los sueños* o de *El Chiste*; Marx no es simplemente el autor de *El Manifiesto* o de *El Capital*: ellos establecieron una posibilidad indefinida de discurso”, op. cit. El punto de contacto con nuestra propuesta es la posibilidad de que los discursos aparecen condicionados, incluso por un discurso “silencioso”, pero no ausente, como el del macroenunciador de una revista.

discursos plurales, los cuales se tornan coherentes a partir de un movimiento de edición. Esta operación articularía una “cierta unidad de escritura” como uno de sus atributos.¹⁶⁹

Las revistas poseen en términos enunciativos huellas que las identifican y que se filtran en el conglomerado de discursos y textos que no fagocitan los nombres de los autores individuales, pero que los contextualizan discursivamente o, en algunos casos, hasta los repliegan en favor de una rúbrica colectiva. La edición configura en términos materiales una política de lectura y una política crítica que afecta y estigmatiza de algún modo los textos particulares de los diferentes autores bajo la forma de una “cierta unidad de escritura”, aun cuando aquellos textos fuesen contradictorios ideológica y estilísticamente. La heterogeneidad halla un espacio común y encuentra un cauce en un *relato editorial* que subyace en los mismos textos y que tienen un sentido estético, crítico, ideológico y discursivo coherentes, ajeno incluso a los mismo textos, o que los trascienden, pues se instala como estructura previa. ¿Quién enuncia en los copetes? ¿Quién organiza los materiales publicables? ¿Quién titula en muchas ocasiones? ¿Quién articula lo heterogéneo dándole una marca reconocible? ¿Quién *edita*? Esas enunciaciones modelan un campo textual colectivo. En esta perspectiva, la mediación editorial desempeña un papel fundante en el aspecto crítico de una revista. Resulta significativo, entonces, que el nombre de una revista funcione como una marca (es una “marca registrada”) que determina un imaginario ideológico y estético que incluye las firmas particulares como enunciadores de una matriz editorial previa que las condiciona y que funciona, efectivamente, como enunciador supraestructural. En este aspecto, el dispositivo físico, visual, material en el que se hallan los discursos, condiciona el sentido y la comprensión, pues ellos empiezan a existir una vez que se conforman en realidades materiales. Por ello el nombre, además, establece al comienzo una serie de rasgos semánticos, pero asimismo se carga de otros rasgos semánticos igualmente significativos a lo largo del tiempo.

La noción de edición que ha sido estudiada por Roger Chartier como una tarea inscrita como actividad autónoma en Francia hacia el año 1830, y que pugna entre una tarea intelectual y otra de orden proletario, puede pensarse en nuestros días de un modo diferente.¹⁷⁰ Se la puede resignificar como una tarea intelectual, de carácter artístico incluso,

¹⁶⁹ Afirma Roger Chartier que “la figura del autor [tiene como] función primordial garantizar la unicidad y la coherencia del discurso” (*El orden de los libros*, op. cit., p. 57).

¹⁷⁰ Roger Chartier, *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, op. cit. Sobre un concepto actual de edición, véanse: Paula Pérez Alonso, “El otro editor”, y Guillermo Schavelzon, “Del autor al editor: los caminos del manuscrito”, en Leandro de Sagastizábal y Fernando Esteves Fros (comps.), *El mundo de la edición de libros*, Buenos Aires, Paidós, 2002, pp. 67-76 y pp. 77-88. También puede consultarse

que contribuye a asentar una política crítica. Podemos definir en una de sus acepciones el concepto de edición vinculado más con un ejercicio de la lectura que con una tarea de orden técnico, si la concebimos como aquella tarea relacionada con la selección de materiales, su posterior distribución y los eventuales recortes que homogeneizan un criterio determinado de la publicación. La edición sería entonces la huella que deja la figura anónima del macroenunciador en la elaboración de los números, y que se vincula con una dirección estética e ideológica de la revista. La noción de edición, entonces, tal como hoy la concebimos, se resignifica al distribuir escrituras críticas diversas con *firmas* particulares en una publicación, al llevar adelante representaciones que sostienen un perfil discursivo, ideológico y/o estético, y al modelizar, eventualmente, textos heterogéneos a través de su distribución, del uso de los copetes que se articulan en una dirección determinada, y de posibles cesuras o cortes.¹⁷¹

Esta actividad, que requiere una “firme unidad de proyecto”, delimitó “la invención de una profesión”, y constituyó su especificidad de dos maneras: autonomizándose de las prácticas técnicas de la imprenta y de las comerciales de la librería, y situándose en el espacio de las actividades intelectuales y artísticas.¹⁷² Nos interesa pensar la noción de edición en una de sus inflexiones, como aquella vinculada a la huella material -diríamos *indicial*- que destila la macroenunciación. Las revistas poseen en términos enunciativos huellas que las identifican y que se filtran en el conglomerado de discursos, nombres, textos que no fagocitan los nombres de los autores individuales, pero que los contextualizan discursivamente o, en algunos casos, hasta los repliegan en pos de una marca colectiva, que es la marca de la revista.

Por lo tanto, teniendo en cuenta primeramente las nociones teóricas de Autor entendida como una función histórica en relación con la asignación de discursos en un nombre, y la de macroenunciación entendida como una instancia de enunciación colectiva que amalgama enunciaciones individuales, y en segundo lugar teniendo en cuenta la noción de edición como un ejercicio de lectura más que como una tarea de naturaleza técnica, lo que presupone una orientación estética e ideológica, analizaremos en su momento algunos aspectos críticos y poéticos de las publicaciones mencionadas en el recorte de este trabajo.

acerca de la tarea del editor en la actualidad, Pablo Valle, “El editor”, *Cómo corregir sin ofender. Manual teórico-práctico de corrección de estilo*, Buenos Aires, Lumen, 2001, pp. 118-129. Acerca de la edición de libros en Argentina, véase el *dossier* de la revista *Lenta prisa* N° 2, Secretaría de Cultura, Provincia de Santa Fe, invierno de 2006.

¹⁷¹ Sobre el tema de la firma, véase Jacques Derrida, “Firma, acontecimiento, contexto”, en *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 347-372.

¹⁷² Roger Chartier, *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, op. cit., p. 31.

Lejos de postular un carácter siempre estable y coherente de las revistas literarias de poesía, cada intervención de ellas gravita con distintas consecuencias en una comunidad y una temporalidad concretas, lo que hace que cada momento histórico sea también un estímulo siempre nuevo cuyos efectos no se conocen de antemano. Es así, por ejemplo, que en los últimos años han proliferado numerosas revistas cuyo soporte no es el papel, sino que tienen en Internet su ámbito de enunciación, con la apertura de *sitios* que reformulan, respecto de los tradicionales, los modos de recepción, de intercambio y de circulación.¹⁷³ De alguna manera, nuestro objeto trata con publicaciones que configuran las últimas expresiones de la revista literaria cuyo formato y circulación se regía aún por lineamientos propuestos en los orígenes del siglo XX con las vanguardias. La función de las revistas varía según sus contextos. El rol de ellas a partir de las vanguardias tiende a consolidar imágenes de escritor en relación con la tradición, siendo ésta un eje inevitable que gravita en las consideraciones críticas para denostar o para reivindicar una genealogía. Según Francine Masiello, “la revista de la vanguardia consolida una imagen del escritor, ubicando su resistencia a la tradición según la ratificación de su voluntad de poder”.¹⁷⁴ En este sentido, la genealogía estética a la que se enfrentan, y a partir de la cual construyen nuevas bases, se constituye en un dato central en su caracterización.

El otro factor que se considera a partir de las vanguardias es la constitución de un público particular, cuyo germen inicial se da con Charles Baudelaire al actuar con el público masivo provocativamente, irritarlo y jactarse de que éste no comprenda.¹⁷⁵ Consecuentemente lo fractura, y rescata, de manera indirecta, solamente al público comprometido en los asuntos del arte, en desmedro del público convencional y burgués. Las revistas conciben un público en términos más o menos conscientes, y desechan otra porción ligada a la masividad, en la que el mercado juega un papel preponderante al reconocerlo como una instancia imposible o resistente para su circulación y subsistencia. De hecho, el mercado es un espacio que reviste, generalmente, connotaciones negativas para las revistas literarias ya que las condiciones de posibilidad de su circulación se dan en las fisuras e intersticios del propio mercado. La poesía deja de tener un valor masivo a partir de su progresivo hermetismo (el último gran poeta masivo en Europa fue Víctor Hugo, y en América Latina, uno de los últimos fue Pablo

¹⁷³ Como ejemplos de revistas de poesía que circularon en internet en los últimos años, se pueden leer, entre otras, *Vox virtual*, *poesía.com* y www.elinterpretador.net. La revista *El Interpretador* amplía sus intereses a la literatura en general. Sobre el tema, véase: Ana Porrúa, “Poesía argentina en la red”, *Punto de Vista* N° 90, abril de 2008, pp. 18-23.

¹⁷⁴ Francine Masiello, *Lenguaje e ideología*, op. cit., p. 61.

¹⁷⁵ Cfr. Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1959, pp. 63-64.

Neruda en su etapa no vanguardista), con lo cual el par *revista y poesía* tiene una doble retracción no sólo hacia el mercado, sino en general hacia el propio público de la literatura, con lo cual el carácter de cofradía y espacio para “entendidos”, “iniciados”, público “competente” se refuerza en este caso.

Las palabras en el espacio de un poema, como vimos, empezaron a significar de otro modo desde la modernidad, por eso resulta difícil hablar de *expresión* en el ámbito de la poesía, por más que el texto figure una situación o un hecho por fuera de él mismo. Sobre todo a partir de Mallarmé, lo propio del poema no es la expresión sino la *opacidad*, puesto que no representa nada más que su propia existencia como objeto. Esta apreciación no excluye formas de contaminación en las que el poema introduce no sólo temas de la crónica cotidiana, sino también el discurso propiamente periodístico, que correspondería al de la fugacidad o al de la contingencia efímera. Un ejemplo célebre, entre otros posibles, es “El padre suizo” de José Martí, poema elaborado en su mayor parte en los tiempos verbales pretérito perfecto simple y pretérito imperfecto del modo indicativo, tiempos característicos de la narración, a partir de un epígrafe extraído de un cable periodístico.¹⁷⁶ Sin embargo, un tipo de experiencia relacionada con el tiempo *durable* está en la base del acto de lectura (el acto interpretativo) de la poesía, que lo distingue de otros discursos. Acaso cuando se habla de poesía, es decir, cuando se anuncia que un texto que se va a leer es poético, se ejerce una atención distinta y se percibe las palabras de otra manera, aunque sean palabras que usemos cotidianamente.¹⁷⁷ Se trataría, entonces, de un fenómeno de recepción: un fenómeno de lectura que reviste a las palabras de una densidad distinta a partir de una predisposición de lectura particular. A propósito de esto, reflexionando sobre las diferencias entre el periodismo y la poesía, María Teresa Gramuglio señalaba:

el cambio en la experiencia del tiempo propio de la modernidad podría relacionarse también con la cuestión de la duración: la poesía se instituye, o se elabora, y se experimenta como un lenguaje de la duración o la perduración, frente a la urgencia, la velocidad y la fugacidad, la rápida caducidad del lenguaje periodístico. La poesía requiere tiempo, se relee; mientras que no hay nada más viejo que el diario del día anterior.¹⁷⁸

¹⁷⁶ José Martí, *Versos libres*, en *Vibra el aire y retumba. Poesía*, Buenos Aires, Losada, 1997, pp. 137-139.

¹⁷⁷ Cfr. Daniel Freidembreg, “Qué ampara ese prestigioso rótulo”, *Ñ* N° 117, 24/12/2005, p. 9.

¹⁷⁸ María Teresa Gramuglio, “Notas sobre poesía y periodismo en la modernidad”, *Diario de Poesía* N° 71, diciembre de 2005 a abril de 2006, pp. 12-13.

Entonces, si bien una revista de poesía se halla atravesada por la categoría temporal de la *actualidad*, que no deja de ser la cara de lo efímero, de la fugacidad de lo histórico y, por lo tanto, de la obsolescencia, la naturaleza del discurso que propicia propone una temporalidad proyectada hacia la *duración*, derivada de un fenómeno de recepción que se origina en la modernidad, donde las palabras de la poesía, más que instrumentos expresivos, pasan a ser interpretados como objetos en sí mismos. La fugacidad de una revista de poesía deviene de su carácter de publicación periódica, atravesada por la actualidad de su intervención, mientras que la duración deviene de las características propias del discurso que propicia. En esa fricción entre fugacidad y duración se instala la enunciación crítica y poética de una revista de poesía. Esa fricción resulta uno de sus rasgos fundamentales.

Las revistas de poesía articulan una estrategia de discurso que tiene una doble dimensión. Por un lado, los procedimientos poéticos configuran una estética determinada que, eventualmente, puede rivalizar con otras. Por otro lado, la estrategia de intervención que - como siempre- no deja de ser una retórica persuasiva de apelación, se constituye durante la modernidad en un acontecimiento que contempla el efecto de la repercusión. Esto lleva a considerar la recepción como una instancia estética de las revistas, aun cuando esa recepción en términos cuantitativos sea relativamente minúscula.¹⁷⁹

Las revistas de vanguardia acostumbraron publicar manifiestos al modo de plataformas de acción explícita que denunciaban lo obsoleto de la tradición.¹⁸⁰ Posteriormente, aun cuando estos manifiestos no fueran explícitos, las revistas implican o sobreentienden un programa literario que se puede ir modificando de acuerdo con diversos

¹⁷⁹ En un ensayo dedicado a la poesía de los noventa, Ana Mazzoni y Damián Selci introducen un elemento que les parece crucial en la crítica de poesía del período, como es el formato de los libros, lo que significa que sólo después de haber despejado los problemas que presenta esta primera mediación, se hace posible un análisis estrictamente literario o textual de los poemas. El formato de los libros durante este período es un elemento de intervención fundamental en los efectos de lectura por lo llamativo de las ediciones, que más que un soporte que pretende ser sólo funcional, aparece como un hecho a leer en sí mismo (véanse por ejemplo las ediciones de *Siesta*, *Vox*, *Ediciones Deldiego*, *Tsé-Tsé*, *Trompa de Falopo*, *Belleza y Felicidad* y *Eloísa Cartonera*; además de las numerosas ediciones digitales contenidas en diversos sitios de Internet como *zapatosrojos.com.ar* y *poesía.com*). El ensayo, aunque no lo nombra, remite a las reflexiones que sobre ese tema hiciera Roger Chartier, por ejemplo, en *El orden de los libros*, op. cit. El formato de los libros en los años noventa y los dos mil, que puede trasladarse al formato de las revistas, es un elemento que puede ser leído como una estrategia de intervención pública que produce un efecto en su significación estética. Véase Ana Mazzoni y Damián Selci, “Poesía actual y cualquierización”, en Jorge Fondevbrider (comp.), *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2006, pp. 257-268. También véase María Eugenia García, “La sociedad de los poetas insomnes”, *ADN Cultura*, 5/1/2008, pp. 24-26.

¹⁸⁰ Sobre la noción de manifiesto, véase: Carlos Mangone y Jorge Warley, *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*, Buenos Aires, Biblos, 1994. En el contexto del inicio de las vanguardias históricas, véase Bonner Mitchell, *Les manifestes littéraires de la belle époque. 1886-1914. Antologie critique*, París, Seghers, 1966.

avatares, pero que tiene en la fundación de un espacio los límites en los que desarrollará su acción. Su función en el campo intelectual se inscribe en el lineamiento y el reconocimiento de un programa y, precisamente, en la constitución de un espacio, de un *lugar*. Dicho lugar, más que habitarlo porque se halla vacío, se construye en directa relación con las otras publicaciones, donde la beligerancia suele ser un aspecto relevante a considerar. Un programa literario supone una función crítica en dos aspectos. En cuanto al primero, la selección de determinados textos poéticos, la elección de determinados procedimientos y la exaltación de determinados autores para publicar implican un campo crítico de acción y, en ese sentido, implican un acto interpretativo respecto del mapa cultural y literario del presente, y posiblemente, también, la constitución de un canon. En cuanto al segundo, los artículos y las reseñas componen un *corpus* explícito, es decir, un lugar de enunciación crítica que se configura como una de sus funciones culturales más relevantes.

Dentro del conjunto de actores que constituye la institución de la crítica, las revistas de poesía poseen un carácter diferencial respecto de aquéllas surgidas en el ámbito de la academia y de la producción crítica surgida en otros ámbitos. Operan como embrague entre el público diverso, no necesariamente académico, y la producción literaria de los poetas, cuando muchas veces no son más que la continuación de un mismo circuito: los poetas como el propio público de las revistas. La función crítica de las revistas obra sobre un objeto cuyo papel cultural resulta siempre inestable, como es el caso del significado de la poesía, cuyos límites, como los de la literatura en general, resultan mutables de acuerdo con condiciones históricas. Es decir que los modelos de poesía propuestos por las revistas comportan, en el fondo, una aspiración: la de determinar las fronteras discursivas de la poesía, que puede oscilar entre retóricas que, muchas veces, resultan prohibitivas o peligrosas en algún sentido para lo que se concibe como poesía por la comunidad literaria tradicional.

Las revistas literarias de poesía se inscriben en el interior de una operación epistemológica de carácter crítico que es el proceso inacabable de definición de la propia poesía, sometida perpetuamente a reacomodamientos históricos.¹⁸¹ En nuestro caso tratamos de reconstruir el momento de condensación de un núcleo histórico problemático, como es el pasaje de la dictadura a la democracia, y un momento de cierre y apertura de un espacio que arrastra problemáticas estéticas anteriores pero que, al mismo tiempo, son deglutidas por un emprendimiento editorial que deja en las sombras los otros proyectos editoriales, que se da con la fundación de *Diario de Poesía* en el año 1986.

¹⁸¹ Cfr. Ricardo J. Kaliman, "Sobre la construcción del objeto en la crítica literaria latinoamericana", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* N° 37, Lima, primer semestre de 1993, pp. 307-317.

En este sentido, la construcción de este objeto de estudio se ve articulada, por un lado, por una dimensión intrínseca como el despliegue de discursos críticos en las revistas y, por el otro, por una dimensión contextual como el escenario político-cultural que gravita en el desarrollo de los discursos y las poéticas de las propias publicaciones. Las revistas, como artefactos estético-críticos, desempeñan un rol importante en la reflexión sobre la cultura atravesada por coordenadas espacio-temporales concretas. La consideración de las revistas en la tensión cultural que supone un cambio de signo político-institucional del país permitirá iluminar una zona poco explorada por la crítica y recomponer la red de nombres y de textos que la configuraron, y posibilitará a la crítica tenerlas en cuenta en futuras especulaciones sobre la cuestión.

III. Las revistas de poesía argentinas (1979-1996): *Último Reino*, *Xul*, *La Danza del Ratón* y *Diario de Poesía*

1. *Estado de la cuestión*¹⁸²

El objeto de investigación de esta tesis de doctorado supone un estado de la cuestión que aún no tiene un extenso desarrollo ni una bibliografía crítica muy abundante, ya que se refiere a un conjunto de textos y documentos de la literatura argentina más reciente que se halla muy poco explorado y apenas sistematizado. Sin embargo, el relevamiento de las revistas que nos ocupan ha proporcionado una bibliografía que puede denominarse su *corpus crítico*. Si el *corpus crítico* sobre la poesía del período está aún en desarrollo y es, a veces, poco orientativo, el *corpus crítico* específico sobre las revistas de poesía es, además, escaso y disperso, conformado, en gran medida, por menciones laterales y no como la preocupación central de los textos. En relación con el primer aspecto, Jorge Fondebrider, en la introducción a su compilación *Tres décadas de poesía argentina (1976-2006)* (2006), señalaba que, a pesar de los artículos dispersos que oportunamente se ocuparon de reflejar las alternativas de la producción poética argentina de las últimas décadas, hasta la fecha “no existen libros que hayan intentado plantear una visión más o menos ordenada de ese conjunto vastísimo y heterogéneo que les ha ofrecido a los lectores muchas más novedades que la prosa escrita en el mismo período”. Hay un artículo de Jorge Aulicino cuyo título, además de una solicitud, es una descripción y lo que el autor considera un síntoma del estado de la cuestión de la crítica de poesía del período: “A la espera de estudios serios” (2006). En relación con las revistas del período en su faz crítica, indicado como el *corpus* específico de esta tesis, la exégesis e interpretación han sido aún más escasas, conformadas por trabajos de distinta profundidad y desigual calidad. Obsérvese que en un trabajo notable como el de Nicolás Rosa sobre la crítica literaria argentina, “Veinte años después o la ‘novela familiar’ de la crítica literaria” [1993], la crítica de poesía ocupa el espacio de la nota al pie. La ausencia de la mención de las revistas de poesía como configuradoras de un discurso crítico proyecta una zona de olvido o de negación, que omite un aspecto ineludible en la historia de la poesía, aspecto fundamental que la caracteriza desde el romanticismo como lo ha observado reiteradamente Octavio Paz, cuando habla de una poesía crítica y de una concomitante crítica de la poesía.

¹⁸² Marcamos entre paréntesis el año de publicación de los textos mencionados en esta sección, cuyos datos completos aparecen en la *Bibliografía*, al final de esta tesis.

Reunido ese *corpus* de textos críticos sobre el conjunto de la poesía argentina escrita en los años ochenta -dato generalizador de una zona de fechas que precisaremos más adelante- en la construcción y el relevamiento de *un* estado de la cuestión, podemos admitir una tipología de textos que abarca cinco áreas:

- a) la bibliografía sobre revistas literarias, considerando el objeto “revista literaria”;
- b) la bibliografía de carácter polémico, que refleja las pugnas por construir un lugar en el campo intelectual en los mismos años de producción y desarrollo del período estudiado;
- c) la bibliografía de balance, que incluye textos periodístico-culturales y entrevistas realizadas a protagonistas del período estudiado;
- d) los textos que promovieron las poéticas y los programas de las revistas;
- e) la bibliografía crítica académica sobre la producción del período.

a) *Bibliografía sobre revistas literarias*. Consultamos bibliografía sobre las revistas literarias diseminadas en distintos campos culturales y diversas coyunturas, que nos sirvió de panorama crítico para abordar el “objeto revista”. Más que agotar la cuestión, en este punto preferimos consultar textos críticos relevantes que nos permitieran pensar algunos aspectos del funcionamiento de una revista en el campo literario concreto como espacio dinámico; de allí la referencia a órganos de otros imaginarios culturales y de otras épocas que se revelan como ilustraciones que poseen, para nosotros, significaciones que trascienden su acotado contexto. Sin embargo, lejos de analizar las revistas como entidades atemporales que funcionan siempre del mismo modo en las diferentes circunstancias históricas, la lectura de estos textos nos permitió verificar las particularidades de cada una de ellas en diálogo con su tiempo histórico. El relevamiento no agota la cuestión; más bien se constituye en una estimulación teórica para la reflexión.

Dos artículos de autores que se inscriben en una corriente crítica humanística fueron los disparadores de reflexiones más amplias: “¿Qué es la poesía menor?” (1944) de T. S. Eliot y “La función de la revista literaria” (1946) de Lionel Trilling. Tanto Eliot como Trilling reflexionan acerca de la revista en relación con su proyección cultural.

Eliot le otorga a la revista literaria y, particularmente, a la revista de poesía, una importancia gravitante en el proceso de difusión de la obra de un poeta:

En general es deseable que el poeta joven pase por diversas etapas de publicidad antes de tener un librito para él solo. Primero, los periódicos; no los famosos, de circulación nacional (...), sino las pequeñas revistas dedicadas al verso contemporáneo que publican editores jóvenes. A menudo estas revistas parecen circular únicamente entre colaboradores reales y supuestos; su condición suele ser precaria, aparecen a intervalos regulares y su existencia es breve, pero su importancia colectiva es desproporcionada en relación a la oscuridad en que se debaten. Además del valor que tienen como experiencia para futuros editores -y los buenos editores literarios juegan un papel importante en la salud de la literatura-, le dan al poeta la ventaja de ver su trabajo impreso, compararlo con el de contemporáneos igualmente oscuros o levemente más conocidos, y recibir la atención y la crítica de quienes con mayor probabilidad comprenderán su modo de escribir. Porque cada poeta debe hacerse un lugar entre otros poetas, y dentro de su propia generación, antes de solicitar un público más amplio o de mayor edad. Estas revistas pequeñas también brindan a los interesados en publicar poesía un medio de seguir a los principiantes y observar su trayectoria. A continuación, un reducido grupo de escritores jóvenes, con ciertas afinidades o simpatías regionales mutuas, puede producir un volumen conjunto. Con frecuencia tales grupos se vinculan formulando una serie de principios o reglas, a las cuales habitualmente no se adhiere nadie; con el tiempo el grupo se desintegra, los miembros más débiles desaparecen y los más fuertes despliegan estilos individuales. Pero el grupo y la antología grupal cumplen un objetivo útil: por lo común los poetas jóvenes no reciben mucha atención del público en general, lo que sin duda les conviene, pero necesitan el apoyo y la crítica mutuos y de otras personas.

Es decir, Eliot observa que la revista literaria (al igual que las antologías, tema al que dedica la mayor parte del artículo) cumple un rol preciso en el mecanismo de difusión y desarrollo de la actividad literaria dentro de la sociedad.

El ensayo de Trilling señala que la literatura durante el siglo XIX tenía un peso social más gravitante que durante el XX: “la literatura se hallaba subyacente en toda actividad intelectual. El científico, filósofo, historiador, teólogo, economista, teorizador social y aun el político debían probar habilidades literarias que al presente parecerían ajenas a sus respectivas vocaciones. (...) Este poder de la palabra, este poder de la idea, ya no pesa en el mismo grado”. Trilling señala, en este sentido, que la función de la revista literaria en el siglo XX desempeña un papel decisivo ya que la literatura requiere “que se mantenga dominante un sentido del momento presente”. En esta dirección, las “innumerables ‘revistas literarias’ han sido una heroica respuesta a la declinación de la literatura”. Según Trilling, la gravitación cultural de la literatura como ámbito posible de articulación discursiva que establezca vínculos en áreas distintas pero profundamente relacionadas depende, en gran medida, de la existencia editorial de las revistas. Asimismo, las revistas literarias inquietan “a los representantes oficiales de la literatura”; por lo tanto, periódicamente, ponen en cuestión el concepto mismo de la literatura en el sistema cultural. Sugiere, también, que una revista

puede concebir un público por “la capacidad y la perfección”, y que definirlo por sus limitaciones sería de una “arrogancia imperdonable”. Es decir, por más que una revista literaria posea pocos lectores, y que “no puede parecer muy poderosa”, debe privar en ella “el impulso a asegurarse que el genio” sea servido pues es el vehículo de un discurso que la trasciende. En este sentido, se complementa con la idea del propio Eliot, concebida en “La función social de la poesía”, de que el rol social de la poesía “afecta al lenguaje y la sensibilidad” de toda una comunidad.¹⁸³ Por lo tanto, una revista literaria está asociada a “una cuestión de poder”, que no necesariamente se vincula con lo cuantitativo de su tirada, sino con su prospectivo peso cultural en el interior de una comunidad lingüística y cultural.

Dos libros fundamentales de la historiografía literaria de la Argentina y de América Latina, respectivamente, como son *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)* (1962) de Héctor Lafleur, Sergio D. Provenzano y Fernando P. Alonso,¹⁸⁴ por un lado, y el editado por Saúl Sosnowski, *La cultura de un siglo. América latina en sus revistas* (1999), por el otro, nos permitieron esbozar una teoría relativa de la revista de poesía en su faz crítica. Si bien no son libros que toman como tema exclusivo las revistas de poesía, abordan dos zonas que promueven alguna reflexión sobre nuestro objeto: 1) las revistas literarias argentinas desde 1893 a 1967; 2) las revistas literarias latinoamericanas desde la época de las vanguardias históricas hasta los años noventa. El libro de Lafleur, Provenzano y Alonso es un clásico dentro del panorama crítico que tiene como objeto las revistas literarias argentinas, debido a su proyecto monumental y a su valor documental. Allí logran hilvanar un panorama de las revistas literarias argentinas nacidas a fines del siglo XIX hasta la década del sesenta (“una pequeña historia de la literatura argentina del siglo XX a través de sus revistas”).¹⁸⁵ Más allá de las etapas en que dividen su trabajo con algunos usos terminológicos apresurados -por

¹⁸³ T. S. Eliot, “La función social de la poesía”, en *Sobre poesía y poetas*, Barcelona, Icaria, 1992, p. 19 [pp. 11-22].

¹⁸⁴ Este libro, cuya primera edición corresponde a Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1962, tuvo una segunda edición corregida y aumentada en 1968 en el sello del Centro Editor de América Latina, y una tercera que reproduce esta última, publicada en 2006, con un ensayo que lo precede perteneciente a Marcela Croce: Héctor R. Lafleur, Sergio D. Provenzano y Fernando P. Alonso, *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)*, Buenos Aires, El 8vo Loco Ediciones, 2006.

¹⁸⁵ Para contextualizar las revistas en una historia de la literatura argentina puede resultar útil consultar el artículo de Ana María Zubieta, “La historia de la literatura. Dos historias diferentes”, *Filología*, año XXII, 2, 1987, pp. 191-213. Dicho número está dedicado a “La(s) historia(s) de la literatura”, con los consiguientes planteos vinculados a problemas de periodización y modelos historiográficos. Hay un libro que investiga los momentos y el desarrollo de la historiografía literaria argentina desde sus orígenes hasta 1917, año en que Ricardo Rojas publica el primer tomo de su *Historia de la literatura argentina*. El libro se encarga de demostrar que antes de Rojas había una bibliografía que contribuyó a la organización de la llamada literatura argentina y rastrea los criterios y las formas de periodización. Véase: Pedro Luis Barcia, *Historia de la historiografía literaria argentina. Desde los orígenes hasta 1917*, Buenos Aires, Pasco, 1999.

ejemplo, el concepto de *generación* resulta en algunos casos ineficaz o, la noción de *vanguardia* atribuida al período modernista es del todo inadecuada- y de los ensayos que anteceden cada etapa, esbozan una teoría de la revista literaria en el prólogo. Indican que generalmente se trata de “empresas de jóvenes” cuyo destino habitual es “la vida breve”. Señalan metafóricamente que se configuran como “el rostro” de las épocas en que aparecen, lo que implica “la presencia viva de voces y de juicios (...) que las hace hijas de su tiempo y de la inmediatez”. El carácter historizable es uno de sus rasgos y resulta materia importante en la configuración de la historia literaria. La definición de *revista literaria* que dan los autores es la siguiente: “Exteriorización de un grupo, conjunto o cenáculo de intelectuales que buscan a través de ellas la difusión de su mensaje, libres de objetivos comerciales y al margen del presupuesto oficial”. Esta definición, un tanto rígida, sin embargo apunta a describir el espíritu de cenáculo o grupal de la revista literaria, cuya intervención en el campo cultural tiene la función de afirmar una identidad estética, eventualmente con impregnaciones políticas, pero que no se rige por los cánones del circuito comercial de las revistas periodísticas. Este libro, clásico dentro de los dedicados a las revistas literarias, tiene un sucedáneo menor en *Las revistas literarias* (selección, prólogo y notas de Héctor René Lafleur y Sergio D. Provenzano) (1968), en el que se compila una ecléctica antología de manifiestos, textos polémicos, textos críticos publicados en revistas literarias que abarcan los siglos XIX y XX.¹⁸⁶

El libro coordinado por Sosnowski, que de alguna manera, pese a su aparición relativamente cercana, se constituye en un clásico dentro de los estudios dedicados a las revistas literarias, es una recopilación de artículos críticos escritos por reconocidos especialistas (Susana Zanetti, Celina Manzoni, María Teresa Gramuglio, Beatriz Sarlo, Bernardo Subercaseaux, Eduardo Romano, Andrés Avellaneda, Graciela Montaldo, Sylvia Saïtta, Raúl Antelo, Jorge Warley, Claudia Gilman, Jorge Schwartz, Nicolás Shumway, Francine Masiello, Javier Lasarte Valcárcel, entre otros) que abordan las publicaciones literarias y culturales más reconocidas de América Latina, considerando su diversidad: *Martín Fierro*, *Proa*, *Klaxon*, *Revista de Antropofagia*, *Caballo Verde para la Poesía*, *Nosotros*, *Sur*, *Contemporáneos*, *Orígenes*, *Marcha*, *Contorno*, *Amaru*, *Crisis*, *El Grillo de Papel*, *El*

¹⁸⁶ Este libro tuvo reediciones posteriores. Podemos dar cuenta de la siguiente edición: *Las revistas literarias* (Selección, prólogo y notas de Héctor René Lafleur y Sergio D. Provenzano), Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993. La edición de 1968 estaba acompañada por un fascículo (el número 56) de la colección *Capítulo*, perteneciente a la *Historia de la Literatura Argentina* del Centro Editor de América Latina de título homólogo, escrito por los compiladores, en el que se realizaba una breve síntesis de historia literaria a partir de la consideración de las revistas literarias.

Escarabajo de Oro, Vuelta, Punto de Vista, revista de avance, entre otras. El libro es una colección de artículos que se caracteriza porque tiene una faz eminentemente interpretativa y no antológica. Se pueden rastrear puntos en común entre los artículos, que registran una cierta persistencia en sus preocupaciones. En general, indagan un linaje en las diversas publicaciones, que se remonta a una serie de antecedentes estéticos. También rastrean los distintos cánones que construye cada revista. Se reconoce una polifonía discursiva en las revistas, pero al mismo tiempo se aprecian los marcos editoriales de carácter cohesivo más amplios que contienen la diversidad de voces. Es necesario indicar que se empieza a reconocer en los estudios dedicados a las revistas, posiblemente a partir de los estudios de Roger Chartier sobre la lectura, el soporte material como una dimensión que genera significaciones particulares. A propósito de la revista *Sur*, Gramuglio en un excelente artículo, “Hacia una antología de *Sur*. Materiales para el debate”, afirma que los cambios de la revista dirigida por Victoria Ocampo a través del tiempo “tienen una fuerte significación (...), como si la revista fuera de algún modo consciente de los puntos de giro de sus colocaciones en el campo intelectual y los expresara en su formato”. En muchos de estos trabajos se consideran los pactos de lectura que se establecen entre una revista literaria y un auditorio virtual o empírico, es decir, se analiza la construcción del público, el recorte realizado a partir de las vanguardias con el fin de tener un espacio de apelación, de diálogo y de aceptación con una determinada franja de lectores. En general, se sugiere en todos los artículos que las revistas literarias son instrumentos de intervención en el escenario cultural y una forma de la proyección pública de los escritores. Sobre todo en las vanguardias, las revistas literarias responden a los intereses de los nuevos grupos de escritores en su búsqueda por apropiarse de un lugar social más nítido. Según Francine Masiello en su libro *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia* (1986), una revista literaria satisface dos objetivos; el primero, de carácter divulgativo, consiste en introducir públicamente al escritor en la consideración de los lectores; el segundo, de carácter exclusivo y restrictivo, constituye un diálogo entre personas “de talento”; es pues el vehículo que promueve la expresión de un “*esprit de corps* entre los escritores, dando unidad a sus actividades fragmentarias y ratificando un pacto entre colegas”. Como forma de la comunicación cultural y, al mismo tiempo, como forma de articulación de un discurso de grupo, la revista literaria tiende a organizar *su* público, es decir, un ámbito de interlocución pasible de ser recibido. Esta conciencia crítica se halla en la mayoría de los trabajos reunidos en el libro mencionado de Sosnowski. De alguna manera, la consideración de un sujeto grupal que responde a la enunciación de un *nosotros* es una de las líneas de investigación, aunque se reconoce la

heterogeneidad que predomina en muchas revistas, lo que revela la fragmentación de sujetos múltiples. Es decir, el esfuerzo por investigar rasgos editoriales y estéticos que implícitamente responden a un marco enunciativo que los acoge y los reúne en criterios comunes, no deja de tener en cuenta la ilusión que significa la cohesión unitaria total y la confección de un discurso escrito por un sujeto colectivo. El estudio de esa enunciación colectiva es especialmente evidente en el artículo de Nicolás Shumway “*Nosotros* y el ‘nosotros’ de *Nosotros*”. La construcción de un *nosotros* que engloba a un grupo literario y que crea vínculos comunes en la elaboración de una revista literaria ha sido señalada por Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo al afirmar que toda “revista incluye cierta clase de escritos (declaraciones, manifiestos, etc.) en torno a cuyas ideas busca crear vínculos y solidaridades estables, definiendo en el interior del campo intelectual un ‘nosotros’ y un ‘ellos’ (...). Ético o estético, teórico o político, el círculo que una revista traza para señalar el lugar que ocupa o aspira a ocupar marca también la toma de distancia, más o menos polémica, respecto de otras posiciones incluidas en el territorio literario”.¹⁸⁷ Sin embargo, María Teresa Gramuglio, en cierto sentido, se encarga de desenmasacar la supuesta homogeneidad de una revista literaria: “Lo que en todo caso habría que tener en cuenta es que las revistas tienen siempre un cierto grado de heterogeneidad y que en su interior suelen convivir líneas en tensión. Cuando esa heterogeneidad alcanza niveles intolerables, las revistas cierran o algunos de sus miembros se retiran”. No obstante, como ya dijimos, un criterio editorial y estético comunes parece privar. Los artículos de este libro coordinado por Sosnowski trabajan con materiales heterogéneos de las revistas, que podemos reducir a dos zonas. Por un lado, en una revista hay textos literarios proyectados supuestamente a un nivel de perdurabilidad. Por otro lado, hay textos circunstanciales, acotados a su contexto coyuntural, supuestamente sometidos a una rápida obsolescencia. Las diversas investigaciones evocan y focalizan, según los casos y los intereses de los respectivos estudios, una u otra zona textual. Sin embargo, las revistas revelan su carácter relativo, no estable en cuanto a modalidades textuales, de circulación y de intervención, pues reclaman ser leídas, como expresan implícitamente los diversos estudios de este libro, en clave histórico-cultural, es decir, en intercambio vivo con su tiempo y su espacio de enunciación y de recepción.

Los libros de Hugo Verani *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. (Manifiestos, proclamas y otros escritos)* (1999) y de Jorge Schwartz *Las vanguardias*

¹⁸⁷ Carlos Altamirano/Beatriz Sarlo, *Literatura/Sociedad*, Buenos Aires, Hachette, 1983, p. 97. Véanse las consideraciones acerca de la revista literaria como “una de las redes de la crítica” y como “una de las principales formas de organización del territorio literario y vehículo de esas estrategias llamadas escuelas o tendencias” (“Revistas y formaciones”, op. cit., pp. 96-100).

latinoamericanas. *Textos programáticos y críticos* (1991) son aportes fundamentales en la visión del funcionamiento del proceso de las vanguardias literarias latinoamericanas, donde las revistas tuvieron un rol decisivo con la publicación de manifiestos y la construcción de un público que atendiera la emergencia de los nuevos escritores. El prólogo del libro de Verani tiene en cuenta particularmente los órganos literarios de las diversas regiones en América Latina y realiza un rastreo de sus revistas más resonantes. El libro de Schwartz, que tuvo una segunda edición corregida y aumentada en el año 2002, es más amplio en sus perspectivas y tiene la virtud de considerar el modernismo brasileño en el contexto general de las vanguardias latinoamericanas, aspecto frecuentemente omitido hasta la aparición de esta publicación.

En un contexto crítico distinto y con modalidades metodológicas más tradicionales, hemos consultado libros que son instrumentos útiles en cuanto al relevamiento taxonómico e informativo, que en este caso tratan la evolución de las revistas literarias argentinas durante el período vanguardista. El libro de Nérida Salvador *Revistas argentinas de vanguardia (1920-1930)* (1962) aborda las escuelas de vanguardia argentinas a través de sus publicaciones más representativas, tomando como eje la polémica Florida/Boedo (trabaja las siguientes revistas: *Prisma*, *Proa* [primera y segunda épocas], *Inicial*, *Martín Fierro* y *Claridad*). Otro libro de un miembro que participó de la experiencia martinfierrista compila materiales de la revista de vanguardia; tiene un extenso prólogo escrito en primera persona, en una ambivalencia entre la anécdota personal y cierta perspectiva crítica distanciada, en la que se procura seguir los lineamientos fundamentales de la publicación: Córdova Iturburu, *La revolución martinfierrista* (1962). Resulta interesante su consulta en tanto, como el caso de los *textos de balance*, un participante de la publicación articulaba un relato grávido de intereses y acomodado a ciertos preceptos estéticos que la distancia temporal aparentaba excluir pero que aún perduraban en su narración. Con otras características, también es de interés un libro que tiene rasgos académicos y de divulgación al mismo tiempo, como el de Gabriela García Cedro, *Boedo y Florida. Una antología crítica* (2006).

Dos libros trabajan de un modo pormenorizado la figura del público en relación con diferentes tipos de publicaciones argentinas casi contemporáneas, muy diversas entre sí: las revistas de vanguardias y las revistas semanales. A pesar de su diversidad, del carácter elitista de las primeras, que sin embargo bajo distintas formas de provocaciones y cortejos añoran desesperadamente un público amplio, y del carácter masivo de las segundas, que abrían la posibilidad de acceder a una retribución económica por parte de los autores que allí publicaban, las formas de circulación de estas publicaciones, las distintas estrategias de

apelación y las figuras de escritor construidas allí permiten una reflexión teórica que excede el marco estricto al que se circunscriben. Estos libros son: *El imperio de los sentimientos* (1985), de Beatriz Sarlo, en el capítulo “Las revistas y sus escritores”, y *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia* (1986), de Francine Masiello, en el capítulo “Las pequeñas revistas: las alianzas mediante la escritura”. Podemos añadir a este último libro, el primer capítulo de *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930* (1988), de Beatriz Sarlo donde se analiza la incidencia de las revistas en las transformaciones culturales y las formas de coexistencia o conflicto entre diferentes fracciones del campo intelectual a partir de esos instrumentos de intervención pública que son las publicaciones literarias y culturales.

También hemos consultado algunos volúmenes dedicados a compilaciones de revistas argentinas célebres, muchas de ellas revistas de poesía. Esta consulta nos permitió reconocer los modos de organización temática de las revistas y algunas líneas constantes, como la inclusión de los textos programáticos y de los textos polémicos en relación con su circunstancia. En dichos volúmenes también fue posible verificar el detalle de las fechas y de los índices, y la lista de libros, folletos y separatas editados con el sello de las propias revistas, como ocurre en nuestra investigación con los sellos Ediciones Último Reino, Ediciones Xul y Ediciones en Danza. Hemos revisado los siguientes volúmenes: *El periódico Martín Fierro* (selección y prólogo de Adolfo Prieto) (1968);¹⁸⁸ *La revista Nosotros* (selección y prólogo de Noemí Ulla) (1969); *El movimiento Poesía Buenos Aires (1950-1960)* (selección, prólogo y notas de Raúl Gustavo Aguirre) (1979); *Sur* (selección, prólogo y notas de Eduardo Paz Lestón) (1981); *Contorno* (selección y prólogo de Carlos Mangone y Jorge Warley) (1981); *Antología Último Reino* (prólogo de Guillermo Lombardía) (1987), y *La Rosa Blindada. Una pasión de los '60* (compilador y estudio introductorio Néstor Kohan) (1999). Esta revisión, por supuesto, no agota los libros dedicados a la compilación de revistas argentinas, pero promueven la comprensión de algunos mecanismos editoriales persistentes en las publicaciones periódicas.

Entre la innumerable cantidad de artículos y libros dedicados a las revistas literarias, quisiéramos destacar algunos especialmente por su sagacidad, que nos sirvieron como estímulo crítico para pensar aspectos vinculados a la circulación de las revistas en el espacio público, la formación de un público, la configuración de un *corpus* de ideas que constituye el espíritu editorial de una revista literaria y la demarcación de un territorio ajeno con el cual

¹⁸⁸ También hemos revisado algunas ediciones facsimilares de números pertenecientes a la revista *Martín Fierro*, en la Serie Complementaria editada por el Centro Editor de América Latina en el año 1982.

confrontar. Ellos son: Beatriz Sarlo, “Los dos ojos de *Contorno*” (1983); Jorge Panesi, “Cultura, crítica y pedagogía en la Argentina: *Sur/Contorno*” (1985); Ricardo Piglia, “Sobre *Sur*”, en *Crítica y ficción* (1986); Nicolás Rosa, “‘Sur’ o el espíritu y la letra”, en *Los fulgores del simulacro* (1987); Oscar Terán, “Destellos de modernidad y pérdida de hegemonía de *Sur*”, en *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina (1956-1966)* (1993). En un plano retórico de carácter monográfico más que ensayístico, como de alguna manera dejan traslucir los otros textos, agregamos un artículo ejemplar en cuanto a síntesis informativa e interpretación respecto de una revista de cultura, perteneciente a Cristina Beatriz Fernández: “Las letras y las ciencias en la *Revista de Filosofía: José Ingenieros y la construcción de la cultura argentina*” (2005). Allí la autora sistematiza las relaciones entre las letras y las ciencias en el interior de esa publicación fundada por José Ingenieros y editada desde 1915 hasta 1929. Indaga el discurso epistemológico de ese período histórico en relación con la revista, en el que puede establecer vinculaciones entre saberes tanto científicos como humanísticos y las incipientes ciencias sociales. Su interés radica en que analiza el tejido intelectual que se establece entre la ideología de una revista y el sistema de ideas de un determinado período.

También quisiéramos destacar un conjunto de textos que permiten un rastreo e historización de revistas literarias que resultan muy fértiles para el investigador en tanto brindan un panorama informativo e interpretativo, con lecturas disímiles. Hay un número de la revista *Todo es Historia* N° 406 (2001) dedicado a las “revistas y suplementos culturales en el pensamiento argentino” en el que se aborda el análisis de revistas clásicas de la cultura argentina como *Sur*, *Contorno*, *Primera Plana*, *Crisis* y los suplementos culturales de *La Nación*, *Clarín*, *La Opinión* y *Tiempo Argentino*; y otro posterior, sobre el mismo tema, en la revista *El Matadero* N° 4 (2006). El número 13 de una revista de escasa visibilidad, *León en el Bidet* (1999), es muy útil desde el punto de vista informativo, en cuanto al relato de las experiencias concretas de los integrantes de revistas recientes, en el que se incluyen reportajes a algunos de sus directores y miembros de los distintos consejos de redacción. Aborda revistas posteriores a las de nuestro objeto (las revistas de poesía a las que se hace referencia son: *Hablar de Poesía*, *Vox*, *La Guacha*, *La Novia de Tyson*, entre otras publicaciones dedicadas a otros géneros), en el contexto de lo que podemos llamar la poesía de los noventa, excepción hecha de *Diario de Poesía*, que excede dicha periodización (se incluyen textos de dos de sus miembros, Jorge Fondebrider y Daniel Freidemberg). Lo interesante de este número, además de considerar en su *dossier* las revistas de poesía, cosa bastante poco habitual, radica en que los miembros narran sus experiencias como editores y colaboradores

pero, al mismo tiempo, postulan lo que creen debería ser una revista literaria, aspecto que los acerca a un concepto que trabajaremos en esta tesis, como es el de *edición*.¹⁸⁹ Una perspectiva parecida se da en el suplemento cultural de *Tiempo Argentino* del 5 de enero de 1986, dedicado a revistas, en el que se consultaba a los miembros de diversas publicaciones literarias y culturales la supuesta ausencia de debate en los años iniciales de la democracia recuperada, pero que, más allá de la inquietud planteada, se convirtió en una radiografía del campo hemerográfico de ese momento. Algunas de esas revistas consultadas eran estrictamente de poesía, o revistas donde la poesía ocupaba un lugar predominante. Las revistas fueron: *Punto de Vista*, *Metafrasta*, *Sitio*, *Último Reino*, *Escrita*, *La Danza del Ratón*, *Cultura*, *Alétheia*, *La Bizca*, *Mascaró*, *Nudos*, *Clepsidra*, *Pie de Página*, *Artistas*, *El Ornitorrinco* y *Xul*. Acaso el valor que recuperamos de los dos números mencionados se deba no tanto a un abordaje crítico riguroso, sino al valor testimonial de los integrantes de las diferentes publicaciones.

Quisiéramos destacar una vasta investigación que toca tangencialmente nuestro objeto. Aborda cuestiones teóricas vinculadas a las revistas a partir de una indagación que contribuye a historiar un segmento escasamente conocido de la prensa periódica rioplatense y a identificar una modalidad de lectura que incluye la literatura, y que varía en ese momento, pues los soportes de esas publicaciones se diferenciaban de los diarios de formato “sábana”, lo que convulsionó “las formas vigentes de entretenerse, disfrutar o dejarse acompañar durante los viajes en trenes y tranvías, entre los nacientes suburbios y el centro”. El libro es *Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses* (2004), de Eduardo Romano. Además de considerar enfoques teóricos de Gérard Genette, trabaja de manera gravitante con el marco teórico de Roger Chartier respecto del interés por el soporte material y su incidencia en el sentido de la lectura, aspecto analizado en esta investigación, particularmente cuando tratamos la revista *Diario de Poesía*. Este libro proporciona una documentación sobre publicaciones que habían sido, muchas veces, omitidas por las historias literarias. El libro estudia las revistas ilustradas que circularon en la zona rioplatense entre 1880 y los primeros años del siglo XX, y desempeñaron un rol protagónico en la construcción de una nueva discursividad y en la asignación de nuevas funciones a la lectura literaria. En esta dirección, hacia fines del siglo XIX se estaba tramando un nuevo régimen de lectura que se consolida con *Caras y Caretas*. La tesis del libro es que con esta

¹⁸⁹ Véase sobre el tema un artículo reciente de Pablo Valle: “La mediación editorial: una instancia denegada”, *Boletín de Humanidades*, Nueva Época, año 7, Colegio de Graduados de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2006, pp. 27-33.

publicación se asiste al nacimiento de la revista ilustrada popular, porque creó un soporte de lectura dinámico y vistoso, supo ganar la atención de una vasta franja de lectores de clases sociales diversas e integró materiales heterogéneos que van desde las caricaturas, las fotografías, los textos informativos y literarios hasta textos donde conviven lo cómico con lo serio, lo culto con lo popular, y donde empieza a vislumbrarse nítidamente la presencia enunciativa de un nuevo tipo de escritor que va abandonando el diletantismo por la profesionalización. Como se ve, los planteos del libro resultan distantes históricamente de nuestro objeto, pero productivos en relación con el tema de la lectura y con su marco teórico.

Añado otras investigaciones. La destacable de John King, *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura. 1931-1970* (1989), y otra, también excelente, de Celina Manzoni, sobre la revista de avance: *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia* (2001). Otra menos conocida es la llevada a cabo por Victoria Cohen Imach, *De utopías y desencantos. Campo intelectual y periferia en la Argentina de los sesenta* (1994), que trabaja con revistas como *Sur*, *Contorno*, *Primera Plana* y *Crisis*, en función de considerar la narrativa de ciertos escritores como Antonio Di Benedetto, Juan José Hernández, Héctor Tizón y Daniel Moyano, que articulan un discurso literario desde la periferia; por ese motivo, si bien el eje no son las revistas culturales, sino la disimetría centro/periferia en la consideración y valoración literaria de ciertos escritores durante los años sesenta, este trabajo es un riguroso planteo que indaga sobre cuestiones teóricas aquí tratadas, como las del público, los pactos de lectura y los nexos que articulan el espíritu ideológico y estético de una publicación periódica. Otra investigación relevante es la llevada a cabo por Marcela Croce en su libro *Contorno. Izquierda y proyecto cultural* (1996), en el que analiza todos los números de la revista, publicados en la década del cincuenta, desde una perspectiva, en ocasiones, crispada, que intenta revisar algunas cristalizaciones de la crítica acerca de dicha publicación.

El criterio que ha guiado la mención de los textos leídos en esta sección referida a la naturaleza de las revistas literarias no intenta agotar el tema ni labrar un pormenorizado listado. La mención de las investigaciones referidas resultó productiva en función de un objeto construido que toma algunas de sus consideraciones críticas que trascienden su objeto coyuntural.

b) *Bibliografía de carácter polémico*. Hay un conjunto de textos tramados bajo el imperio “bélico” de la invectiva y la defensa, algunos de los cuales fueron escritos en el momento en que aparecían las propias revistas. Dentro del panorama que comprende *Último Reino*, *Xul*, *La Danza del Ratón* y *Diario de Poesía*, los textos, más que revelar un estado de la cuestión

estático, indican un objeto en construcción mediante un esfuerzo interpretativo que permite reunir material de procedencia distinta y heterogénea en lo que podemos llamar *variables de una discusión crítica en el marco de una periodización*.¹⁹⁰ Estos textos, de carácter coyuntural, elaborados en el momento de existencia de las revistas, manifestaron una representación explícitamente interesada en relación con las publicaciones en juego, a favor o en contra, y, consecuentemente, encendidas defensas o fuertes ataques, en los cuales se realizaban referencias textuales a las publicaciones.

Debate entre las revistas. Los debates entre las publicaciones alcanzaron su punto álgido al tener como eje la revista *Último Reino*, a partir de la cual era posible observar todo el panorama poético. El discurso polémico, como oportunamente analizaremos, atravesó estos textos. En lo que podemos llamar un contrapunto verbal extendido, es necesario señalar que los textos de Laura Klein (“Poesía durante la dictadura (entre el anacronismo y la resignación)” (1985), de Horacio Zabaljáuregui (“Las estrategias de las visitadoras sociales”) (1986), de Ricardo Ibarlucía (“Un romanticismo sin sujeto”) (1988), de Jorge Santiago Perednik (“El disfraz de la funcionaria”) (1986), y otro texto de su autoría que funcionó como el prólogo a la antología *Nueva poesía argentina durante la dictadura (1976-1983)* (1989), fueron gravitantes a este respecto, pues tal como indica su acepción derivada del adjetivo griego ‘polemikós’ (“relativo a la guerra”), esos textos protagonizaron una confrontación o *guerra* discursiva en la cual estaban involucradas posiciones antagónicas en torno de un objeto común: la poesía argentina. En casi todos estos textos se recurrió a una retórica de la injuria en la que aparecen distintas figuras de la agresión, invectivas y hasta insultos que frecuentemente trasladaban el objeto de discusión al campo de lo personal.

La mayoría de estos textos construyeron una visión negativa de la revista *Último Reino*, motivada por diferentes razones en cada uno. En el análisis de la revista, Ricardo Ibarlucía le criticaba al grupo *Último Reino* la homogeneidad de “temas”, “conceptos” y “figuras” de los textos de sus miembros integrantes; fustigaba contra la sacralización del lenguaje estructurado mediante citas cultas alejadas de cualquier intención paródica; reprobaba el carácter monocorde e intercambiable de los poemas al confluír todos ellos en un yo enfático; proponía una teoría del autor con el paradójico resultado de un “romanticismo despersonalizado”: el discurso de la revista podía leerse “como el texto de un solo poeta, en el que los diferentes seudónimos, con sus referencias biográficas y bibliográficas” no cumplían sino “una función

¹⁹⁰ Como dijo Ferdinand de Saussure, lejos de preceder el objeto al punto de vista, se diría que es el punto de vista el que crea el objeto. En *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 1982, p. 49.

de enmascaramiento”. Si bien con diferentes perspectivas, los textos de Laura Klein y de Jorge S. Perednik coinciden en su dimensión política. Con distinto grado de énfasis, ambos criticaban el carácter evasivo del discurso de la revista *Último Reino* y la mimesis de su lenguaje respecto de los requerimientos del discurso oficial. El texto de Laura Klein criticaba tanto a las revistas *Último Reino* como a *Xul* la supuesta adscripción a la ideología de la dictadura, pues tanto el neorromanticismo como el experimentalismo aspiraban “resolver en la forma de sus obras los conflictos que la realidad empírica rechaza[ba]”: la primera, porque fue “la expresión adecuada” a lo que el régimen requería, donde “las ignotas fuerzas de la Poesía tienen su lugar” en el orden construido por el régimen mediante una retórica anacrónica; la segunda, porque su retórica concretista y neobarroca se sustraía “a las condiciones normales de la comunicación”, con lo cual el carácter representativo del lenguaje que tenía la posibilidad de la denuncia aparecía obturado, cerrado sobre sí mismo. Sendas críticas tuvieron en este marco polémico las respectivas respuestas de los miembros de las publicaciones aludidas, con los títulos de “Las estrategias de las visitadoras sociales” de Horacio Zabaljáuregui (1986) y “El disfraz de la funcionaria” (1986) de Jorge S. Perednik. Estos textos coinciden en dos aspectos: en primer término, la descalificación a la autora se inscribe en una retórica ofensiva característica del conjunto de textos aquí descriptos; le atribuyen motes irónicos (“funcionaria”, “visitadora social”), pero sobre todo le imputan una suerte de autoritarismo “despótico” al señalar la falta de sustentación de sus enunciados, pues postulan que no había desarrollado suficientemente las pruebas que exponía.

El prólogo de Jorge S. Perednik a *Nueva poesía argentina durante la dictadura (1976-1983)* fue el que trajo más consecuencias y disputas en relación con el debate acerca de las revistas de poesía. En torno a él se produjeron crudos enfrentamientos. Se trataba de un texto que antecedió una selección de poemas de autores pertenecientes a las corrientes neorromántica, neobarroca, concretista y coloquialista. Este prólogo, en una parte, atendía los autores que participaron de la actividad de las revistas de poesía, otorgándoles a éstas un rol crucial en el desarrollo de la actividad literaria, e intentaba mostrar “sus posiciones, sus movimientos, sus relaciones”. El texto de Perednik, al conceder a las revistas un papel preponderante en el funcionamiento y sistema de consagración de las poéticas de la época, ponía su atención en un instrumento o soporte, como es una publicación literaria, que fue una de las condiciones de posibilidad de la existencia de la circulación poética en esos momentos de represión y de censura. En ese aspecto se puede considerar este texto, a pesar de sus rasgos polémicos y discutibles posturas, como el primer aporte crítico en la construcción de nuestro objeto de estudio. El prólogo, escrito por el director de la revista *Xul*, no dejó de ser,

implícitamente, una afirmación teórica acerca de la “legibilidad” (¿qué es lo legible en un período de terror?; ¿con qué lengua enunciar, si se halla contaminada por la lengua oficial?), uno de los tópicos preferidos de esa revista y, a la vez, una versión de los hechos. En ese sentido, sus críticas a una revista rival como *Último Reino* y sus posiciones sobre las demás poéticas en juego pueden leerse como una versión personal pero, al mismo tiempo, como la prolongación de la política editorial de la propia revista. A propósito de ello, desde el primer número de *Xul*, mediante un artículo titulado precisamente “Último Reino” (1980), sin firma de autor, que se asemejaba a una toma de posición editorial de la dirección de la revista, se condenaba en ella “un proceso de evasión”, la “desvinculación del mundo material” y “la negación de la circunstancia histórica”, lo que configuraba “una actitud de fuga de la realidad”. Este texto, si bien publicado años antes, se complementa de manera perfecta con el prólogo citado, pues resulta crítico y hasta condenatorio. Las diversas respuestas críticas que tuvo el texto de Perednik, entre ellas las de Américo Cristóbal (“J. S. Perednik, *Nueva poesía argentina*” [1990]), Juano Villafañe (“El shock de Perednik” [1990]), Luis Thonis (“Malversación y obscenidad” [1990]) y Ricardo H. Herrera (“Del maximalismo al minimalismo” [1991]) provinieron no precisamente del seno de la publicación aludida, sino de voces diversas que atendían el proceso poético de aquellos años. Sin abandonar el tono agravante, criticaron la homologación que hacía el director de *Xul* de la noche romántica con la “noche” metafórica del terror político, señalando que no era posible establecer mecánicamente ese paralelismo (“¿Por qué simular que la noche concebida como espacio de revelaciones es la misma que la del oscurantismo?”, se preguntaba Herrera). Veamos como ejemplo el fragmento del texto de Thonis que reivindicaba el insulto como un hecho artístico, propinando él mismo un impropio: “de entrada me informa que, por lo menos, no es un escritor: carece totalmente de un arte de la injuria”. Frente a los dichos de Perednik, que denunciaba a *Último Reino* como una revista que había representado la expresión poética de “los deseos del régimen militar” por haber tematizado la noche, estableciendo una analogía con la política del horror que se había desarrollado en forma nocturna, Thonis sostenía sencillamente que el autor “ignora o desconoce que (...) también se torturaba de día”. También aparece una velada crítica a *Xul* respecto del rol que le cupo durante el período final de la dictadura: “Es curioso -declara Thonis- que el fundador de una revista que privilegiaba el grafismo y el sinsentido exagere (...) el valor político y social de la poesía”. Luego de desarrollar la teoría que declara la existencia de un Autor omnímodo durante la dictadura, una suerte de figura panóptica que intentaba borrar, hacer “desaparecer” otro texto, el de la Constitución, Thonis señalaba un aspecto capital no mencionado por muchos críticos respecto

de la mentada lectura mecanicista de Perednik: “lo asombroso es (...) el lugar que concede a la poesía, considerada en términos absolutamente referenciales”. Esta observación desplaza la discusión hacia otro ámbito: ¿qué manera tiene la poesía de vincularse con lo real?, ¿qué uso hace de las palabras?

También el debate registrado en *Diario de Poesía* entre los poetas y críticos Ricardo H. Herrera, Ricardo Ibarlucía y Horacio Zabaljáuregui con el título general de “Romanticismo y neo-romanticismo” (1988) estuvo atravesado por la polémica y el impropio como rasgos característicos de la estructura argumentativa de sus discursos. Los textos apuntaban a una dimensión estética, en algunos casos, y a una dimensión política, en otros. La característica básica de las intervenciones de Zabaljáuregui e Ibarlucía fue la referencia coyuntural y la inyectiva, aunque en las intervenciones de Ricardo Ibarlucía y, sobre todo, de Ricardo H. Herrera, se traslucen algunas reflexiones acerca de la noción estética de lo romántico y del concepto de ironía del romanticismo alemán en relación con lo infinito, para reconocer la fluctuante adecuación de *Último Reino* a ellos, es decir, para establecer si *Último Reino* era o no una publicación estrictamente romántica. Este debate había tenido como antecedente el texto ya mencionado de Ricardo Ibarlucía (“Un romanticismo sin sujeto”), que había querido circunscribirse al terreno estético. Se puede agregar a las intervenciones de Zabaljáuregui y Herrera una respuesta en forma epistolar (“Carta a propósito de ‘Un romanticismo sin sujeto’” [1988]), que había enviado Juan Bautista Ritvo a *Diario de Poesía*, en la cual se criticaba “la trivialidad de la imagen que el articulista tiene del romanticismo” y donde se objetaba su gesto “staliniano”. El tema referido apunta, básicamente, al desconocimiento que parece desprenderse del texto de Ibarlucía acerca del movimiento romántico.

También incluimos en este conjunto el texto de Ricardo H. Herrera (“Del maximalismo al minimalismo” [1991] y los textos pertenecientes al debate tardío entre Pablo Anadón (“Poesía e historia” [1997] y “Más sobre poesía e historia” [1999]) y una poeta integrante de la redacción de *Último Reino*, María Julia De Ruschi Crespo (“La historia de siempre” [1998]), que se dio hacia fines de los noventa, cuando las disputas parecían haber quedado saldadas hacía varios años.

Los textos referidos a la revista *Xul* y al neobarroco (una de las propuestas estéticas promovidas por la revista) bajo un prisma polémico son el de: Guillermo Saavedra (“La ‘mafia’ neobarroca” [1988]), el debate publicado en *Diario de Poesía* “Barroco y neobarroco” (1990), con la participación de los poetas Ricardo Ibarlucía, Arturo Carrera, Daniel Freidemberg y Darío Rojo, y el texto emblemático del período que fija, de alguna manera, la posición de la revista *Diario de Poesía* sobre esa tendencia estética, “El neobarroco en la

Argentina” (1987), de Daniel García Helder. El texto de Guillermo Saavedra salía en defensa del neobarroco con un registro irónico en su título, manifestado en las comillas, cuya función textual es la de tomar distancia de aquello que se afirma (la “mafia” neobarroca), y procuraba describir el ascenso a la esfera del campo cultural de un grupo de escritores aunados por un similar criterio estético. El texto de Helder, publicado un año antes, resulta capital dentro de las posiciones críticas acerca del neobarroco. Este artículo se ubica dentro de una posición estética que excede la revista *Xul*, pero que a su vez la contiene en tanto fue amplia difusora de aquella posición, como lo reconoce el propio Helder, al considerar que los autores publicados en *Xul* eran los “más representativos” de esa tendencia poética. Helder vislumbraba en los poemas del neobarroco un “fraude”, pues amagaban “misterio en todo”, armaban “simulacros de revelación donde no se dice nada” y ostentaban “el derroche” superficial de la expresión. Proponía, en cambio, “conseguir el sustantivo más adecuado y el adjetivo menos accesorio” e imaginar una poesía “sin heroísmos del lenguaje”, pero arriesgada “en su tarea de lograr algún tipo de belleza mediante la precisión”. El texto de Daniel García Helder criticaba el neobarroco poético por su carácter exuberante de superficialidad lujosa y por lo que consideraba la exaltación del sinsentido. En este *corpus* enmarcado dentro de un panorama polémico, un texto de Roberto Cignoni formulaba críticas, ahora desde la revista *Xul*, a la revista que en su momento había cuestionado, *Diario de Poesía* (“Diario de Poesía o la imposibilidad de leer” [1995]), en el que sobre todo se postulaba que la retórica y el formato periodísticos de la publicación no hacían más que ocultar el discurso poético que se decía promover pues, “bajo los convites del periodismo”, la poesía quedaba “irremediabilmente entrampada”.

Sin duda, en este marco de disputas simbólicas en la esfera estética, la revista decididamente más polémica de las tres iniciales fue *Xul*, pues ya desde su primer número, en el año 1980, demarcaba su territorio al realizar una crítica demoledora a la revista que ocupaba la escena central en el campo de la poesía argentina (*Último Reino*) y al realizar también un análisis de *La Danza del Ratón* con un título homólogo (“La Danza del Ratón” [1981]), cuando ésta hacía su aparición en la escena literaria, examinando su estética pero, al mismo tiempo, desmarcándose de ella. Unos años después se repitió el gesto -como vimos- al denostar a *Diario de Poesía*.

El gesto polémico se prolonga en una revista posterior. Precisamente, *Diario de Poesía* adhiere a este ademán discursivo en sus inicios, no sólo con la publicación del texto de Helder acerca del neobarroco y con la publicación del artículo de Ibarlucía acerca del neorromanticismo. El marco editorial periodístico con que se presentaba propició, sobre todo

en los primeros números, la confrontación (el primer número se promocionó desde avisos callejeros exclamando irónicamente “¡Basta ya de prosa!”)¹⁹¹ y la disputa por el territorio simbólico que reclamaba la poesía argentina, aunque luego este ademán se diluyó, pues la escena poética no sólo ya había sido conquistada en detrimento de las otras revistas, sino que la propia revista era el soporte de las polémicas y los debates más visibles de la poesía argentina, recurriendo, entre otras formas, a una compleja retórica informativa, que proyectaba un rol que la publicación asumió explícitamente.

c) *Bibliografía de balance*. Analizamos tanto artículos panorámicos, de carácter informativo, como textos conmemorativos de aniversarios, que se acercarían al relato de una *historia de la literatura*, construida bajo una retórica que apela a la ecuanimidad; una “ecuanimidad” que, eventualmente, proveería la distancia temporal y que proporcionarían los balances y las perspectivas generales, y que, por supuesto, no deja de ser más que una afirmación relativa. Estos textos nos brindan noticias panorámicas que mitigan o escamotean los matices específicos de las revistas en cuestión, que intentan dar cuenta del panorama poético de un modo esquemático. Podemos incluir aquí también las entrevistas a sus protagonistas, en las que se realiza un reconocimiento y un balance de una etapa o de una época pasada, junto con artículos periodísticos. Incluso podríamos incluir algunas polémicas tardías, citadas en la sección anterior, que no dejan de ser un relato evocativo del tiempo pasado, lo que, en parte, las sitúa en esta tipología de textos panorámicos y conmemorativos (“Poesía e historia” [1997] y “Más sobre poesía e historia” [1999] de Pablo Anadón, y “La historia de siempre” [1998] de María Julia De Ruschi Crespo). En el caso de las entrevistas, las realizadas tanto a Víctor Redondo (“Víctor Redondo, el último rey de la poesía argentina” [1999-2000]), a Daniel García Helder (“Daniel García Helder. Episodios de una formación” [2003]) y a Jorge Santiago Perednik (“Jorge Santiago Perednik. Crítica de la razón neorromántica” [2003/2004]) elaboraron perspectivas, luego de pasados varios años, sobre la poesía argentina, haciendo pasar como centro de gravitación sus propias poéticas y publicaciones, construyendo una genealogía de autores y armando una historia de sus poéticas que bajo el barniz de un relato objetivo, no dejaban de esconder intereses estéticos que aún perduraban.

¹⁹¹ Sobre dicho enunciado, véanse: José M. Otero, *30 años de revistas literarias argentinas (1960-1989)*, Buenos Aires, Catedral al Sur, 1990, p. 192, y Silvina Frieria, “Historia de un milagro poético”, www.página12.com.ar, 7/09/2006.

Los textos pertenecientes a esta sección pueden calificarse como *evocativos* (en el sentido de una exposición de hechos referidos a un asunto del pasado); en ellos se exhiben los valores positivos de lo realizado en el caso de los autores comprometidos en las distintas revistas, o se procura un relevamiento descriptivo a los efectos de la elaboración de antologías, cuando el peso de la gravitación podía calibrarse y reestructurarse para una eventual historia de la poesía argentina posterior. En todo caso, lo que los une es el intento por organizar una retrospectiva desde la memoria mediante un lenguaje que no se inscribe en la retórica académica. Estos textos recorren dos caminos: 1) en unos casos, mediante la experiencia personal, a causa de que el enunciador ha vivido los acontecimientos pretéritos, se intenta construir un relato de lo acontecido; 2) en otros casos, prevalece el intento de construir las condiciones de posibilidad de una narrativa crítico-historiográfica que dé coherencia cronológica a los hechos dispersos.

Ejemplos paradigmáticos son los textos de Vicente Muleiro (“La generación del hiato” [1986]), Guillermo Lombardía (“Revista de poesía *Último Reino*” [1987]), Alicia Genovese (“Aspiraciones y suspiros” [1993]), de Víctor Redondo (“20 años de *Último Reino*” [1999] y “Se va el Ratón, la Danza continúa” [2001]), de Daniel Samoilovich (“El viento de lo visible” [2002]), las entrevistas de Marcelo Colombini, Sergio Mercado y Diego Viniarsky (“Víctor Redondo, el último rey de la poesía argentina” [1999-2000]); de Osvaldo Aguirre (“Daniel García Helder. Episodios de una formación” [2003]) y de Daniel Grad y Diego Viniarsky (“Jorge Santiago Perednik. Crítica de la razón neorromántica” [2003/2004]); el texto sin firma (“Diario de Poesía” [1998]) y los apuntes de José M. Otero incluidos en *30 años de revistas literarias argentinas (1960-1989)* (1990), referidos a las revistas que aquí analizamos.

Los textos de Muleiro y de Genovese son los más amplios en cuanto a alcance, pues no se circunscriben a la evocación de las actividades de un solo grupo y una sola revista como es el caso de los otros artículos mencionados. También intentan una taxonomía desde un discurso que excluye la retórica académica. Muleiro no disimula una defensa del coloquialismo ni del poeta Juan Gelman como su representante más conspicuo y complejo; plantea la zona de transición que significaron para la poesía argentina los primeros años de la década del setenta, y critica el carácter epigonal en el que cayó la producción de esa época, reconociendo “el abuso de enunciar apariencias cotidianas amontonando palabras”. Rastrea en los poetas que “comienzan a escribir en el momento en que desde el poder se plantea el silencio y el ocultamiento” tendencias deudoras de la tradición poética argentina, representada en los años cuarenta y en los años sesenta, ya que “buscan materiales en antecedentes más o menos inmediatos, más o menos remotos”. Este artículo periodístico resulta uno de los

primeros intentos por trazar una clasificación del panorama al mencionar a: 1) los poetas que procuraban un tratamiento directo de la realidad argentina y latinoamericana (Adrián Desiderato, Jorge Boccanera, Sergio Mauricio, Juano Villafañe); 2) los poetas que, teniendo un registro realista, revisaron la herencia coloquial “cuyos costados más entusiastas ya nada tienen que ver con la feroz interrupción de una alternativa histórica”, mediante un fraseo entrecortado, un tono interrogativo y el procedimiento de la ironía (Jorge Ricardo Aulicino, Daniel Freidemberg, Santiago Kovadloff); 3) los poetas que apelaban a un cúmulo de imágenes deshilachadas y a rupturas sintácticas mediante las cuales pretendían trasladar “una corriente anímica mayormente corrosiva” (Liliana Lukin, Laura Klein, María del Carmen Colombo); 4) los poetas neorrománticos que se nuclearon alrededor de la revista *Último Reino* con una propuesta epigonal del pasado; 5) los poetas neovanguardistas que se nuclearon alrededor de la revista *Xul* con una propuesta “contracomunicativa” y una transgresión al diseño gráfico habitual del poema. El artículo periodístico de Alicia Genovese también es un intento por dar una visión panorámica del conjunto. Allí reconoce que desde los últimos años del régimen militar “algo nuevo” se empezaba a generar en el campo poético. Esta afirmación coincide con nuestra hipótesis de que la poesía argentina comienza a articular un escenario de múltiples tendencias antes de la restauración democrática, a pesar del clima cultural y político de clausura. El artículo se muestra como un mapa orientador (una “cartografía”) de las corrientes poéticas predominantes de los años ochenta y llega hasta los inicios de la década del noventa, señalando que la revista *18 Whiskys* y las ediciones Nusud resultaron las primeras manifestaciones diferenciales que tendrán protagonismo relevante en el período posterior, lo que se llamó *la poesía de los noventa*. Es interesante también el reconocimiento de una producción a contracorriente de los encasillamientos, que podría denominarse *poesía escrita por mujeres*: “Este prolijo sistema de poéticas diferenciadas puede cuestionarse por las exclusiones que los recortes analíticos siempre provocan de autores cuyas obras parecen negarse a los encasillamientos de la época. (...) En los últimos diez años uno de esos restos que ha quedado fuera ha sido la poesía escrita por mujeres que no constituye estrictamente una poética, al menos no en forma paralela y simétrica a las otras.”

Otro texto que se puede incluir en esta sección es el de Javier Cófreces (“10 años de poesía argentina” [1985]), en el que intenta describir de manera objetiva el panorama del campo poético del período, sin estridencias ni insultos. Incluimos este artículo en esta sección porque esta intervención, si bien constituye, de alguna manera, un punto de vista editorial de la revista *La Danza del Ratón* que se enmarca en el debate por la hegemonía de una poética en el campo poético, no recurre al impropio característico de la segunda sección ni a la

polémica explícita. Si bien el hecho de que su enunciador se haya comprometido en las poéticas en juego y en las disputas estéticas pretéritas, comparte con los artículos de Muleiro y Genovese el afán evocativo, clasificatorio y descriptivo del conjunto.

El apartado que dedica Jorge Fondebrider en su artículo “Treinta años de poesía argentina” (2006), incluido en el libro de título homólogo, a las revistas y a los problemas críticos y estéticos del período, es el más importante de los textos de esta sección. Allí combina una síntesis cronológica con una penetración crítica que se distingue de los demás y que lo vuelve sumamente productivo en tanto, a la manera de un mosaico, si bien incompleto, releva distintos textos publicados, extrayendo partes fundamentales que configuraron sus poéticas, proyectaron sus intenciones y plantearon los debates de la época. Este texto se inscribe en el primer intento de proveer una narrativa historiográfica ordenada mediante fragmentos de documentos críticos de la época. El artículo ya citado, “A la espera de estudios serios”, de Jorge Aulicino puede incluirse en esta sección, en la que la evocación es el principio constructivo de los textos. La enunciación de Aulicino se sostiene a partir de la propia participación en los acontecimientos pasados. Ensayo un breve análisis de las revistas aquí estudiadas y sorprende una confesión que los años parecen haber fermentado: “voy a rezar aquí por el perdón a quien interpretó la exaltación neo-romántica de la noche como el canto de la dictadura: *Último Reino* fue literatura de resistencia. (...) Quien escribe estas líneas se apresuró a calificar el movimiento como síntoma de época. Pasados ya más de veinte años, no sabría decir cuál fue la expresión de esa etapa. Sí estoy seguro de que *Último Reino* fue algo más que un síntoma. Constituyó un sistema de pensamiento estético, quizá el mejor estructurado después de la vanguardia”.

Un *dossier* de la revista *La Danza del Ratón* dedicado a la poesía argentina incluía diversos artículos, en los que se intentaba describir el estado de situación reciente, pues se publicó en el año 1984, en los albores de la democracia restaurada. Interesan en esta sección los de Andrés Avellaneda (“Poesía argentina del setenta” [1984], de Javier Cófreces (“Poesía desde el golpe” [1984]) y de Daniel Freidemberg (“Para una situación de la poesía argentina” [1984]). Todos los artículos coinciden en un aspecto metodológico: proceden a analizar la poesía argentina a la luz de la experiencia histórica.

Avellaneda identifica un tipo de poesía que rompe con ciertos preceptos de la denominada generación del sesenta. La llamada poesía del setenta -como la denomina el articulista- estaría caracterizada por una retórica diversa, pero cohesionada por el hecho común de la experiencia histórica que de alguna manera ingresa a los textos (“Materiales como silencio, opacidad de las palabras, amortiguación del sonido, pérdida del habla, etc.,

aparecen reiteradamente en los poemas setentistas”). También señala que la poesía del sesenta creyó en la correspondencia casi total entre lengua conversacional y poesía; el “poeta setentista, por su parte, reemplazó tal creencia con la premisa de que existe un conflicto entre ambos lenguajes”. El tópico de la crítica del decir alusivo en relación con la referencia, distante de la supuesta unidireccionalidad sesentista, es aceptado por el autor como válido, pero incorpora un aspecto interesante de orden lingüístico: “Lo más significativo es la coincidencia en relacionar la palabra con el silencio, muchas veces, como en *Waste Land* de Guillermo Boido, en oposición dialéctica, para subrayar que es imposible tratar lo real a menos que se rehaga el lenguaje”.

El artículo de Javier Cófreces reconoce la labor poética de la editorial de *Último Reino*, enuncia un catálogo de libros publicados y sugiere nuevamente una estrategia de “ocultamiento” desarrollada por la poesía argentina durante la dictadura. Entre los títulos destacados menciona un libro que representaba un estado de las cosas: *Algo de la época*, de Sergio Mauricio (1979).

El artículo de Daniel Freidemberg describe la poesía de la revista *Último Reino*. Lo más significativo es que retoma el problema de la referencia y coincide con Avellaneda acerca de la necesidad de la torsión de la lengua poética frente a una experiencia histórica que había empobrecido las palabras y las había vaciado de significación. En ese sentido, plantea una crítica al discurso poético elaborado durante el período y la necesidad de renovarlo de sus cristalizaciones más evidentes.

Un trabajo panorámico que releva, también, a la manera de un “mapa” la situación “del nuevo espacio poético argentino”, abarcando la producción de los años setenta, ochenta y parte de los noventa, es el prólogo de Juano Villafañe a una antología no tan mencionada por la crítica: *Poetas. Autores argentinos de fin de siglo* (1995). Consideramos este trabajo uno de los más serios desde el punto de vista informativo en relación con una posible retrospectiva de la poesía, la crítica y la circulación de las publicaciones pues, en lo que atañe a nuestro objeto, reconoce las líneas de fuerza predominantes y da cuenta de algunos de los debates más relevantes del período.

Los textos que corresponden a esta sección se caracterizan por su perspectiva evocativa, mediante una retórica cercana al balance, distante de las jergas universitarias, construida a través de un lenguaje periodístico-cultural o mediante entrevistas.

d) *Textos programáticos*. Analizamos textos que podemos denominar “programáticos”. Postulan un proyecto, elaborado en el momento de la existencia de las

revistas, y proyectan una apuesta hacia el futuro o esbozan ideas sobre la poesía, haciéndose cargo de las estéticas que atañen al grupo que conformaba cada publicación. Si bien los textos llevaban firmas personales, salvo el texto inicial de *Último Reino* en la primera página de su primer número, no dejaban de orientar respecto de las posiciones poéticas neorromántica, concretista, neobarroca y objetivista que conformaron las revistas.

Los textos en cuestión son los siguientes: 1) texto editorial sin firma publicado en el primer número de *Último Reino* (1979); 2) Roberto Ferro, “Una poética posible” (1981); 3) Denis Ferraris, “Acerca de la noción de legibilidad en literatura” (1982) (texto reproducido por la revista *Xul* con traducción del francés de Susana Sirven); 4) Jonio González, “Los nuevos delfines” (1981); 5) Daniel Samoilovich, “Editorial” (1986), “Objetivismo” (1988) y “El paisaje como tentación” (1991); 6) Daniel Freidemberg, “Todos bailan” (columna de opinión) (1987); 7) Jorge Ricardo Aulicino, “El futuro como poética” (1988) y “Lo que ocurre ‘de veras’” (1991).

e) *Bibliografía académica*. Analizamos artículos de procedencia académica que, si bien, en su mayoría, no se circunscriben a estudiar las revistas (en realidad, las revistas son un objeto aleatorio, pues centran su mirada en la obra poética de algunos autores o dirigen su mirada a una determinada época en el campo de la poesía), incluyen referencias a aquéllas de diverso modo. En mayor o menor medida, todos los trabajos críticos dedican algún párrafo a las revistas *Último Reino*, *Xul*, *Diario de Poesía* y, en menor medida, *La Danza del Ratón*. Estos textos críticos se centran en la poesía argentina de los años ochenta. Los autores caracterizan en términos generales las poéticas de las revistas, pero dieron por sentado o directamente saltaron el conjunto de debates polémicos que caracterizó una época, o los discursos críticos que atravesaron dichas publicaciones. Uno de los textos que prestó mayor atención a la descripción del panorama de las revistas durante la dictadura, desde un punto de vista que podemos denominar sociológico, en un marco textual de relevamiento de publicaciones y actividades poéticas, fue el de Susana Zanetti “‘Brechas del muro’. Exilio interior y censura. La poesía en Buenos Aires de la dictadura a la democracia” (1993). En general, todos los análisis destacaron que la poesía publicada durante esos años en las revistas no fue una poesía explícitamente política, no sólo por la existencia de la censura, sino también porque en una sociedad dominada por una lógica de guerra lo que se estaba generando era la lógica del exterminio, que producía a partir de la desaparición de personas una alteración básica del régimen de visibilidad social. En este sentido, la fórmula que propone Jorge Monteleone desde el título de su artículo “Una mirada corroída. Sobre la poesía argentina de

los años ochenta” (1995) resulta una imagen acertada y condensa muchas de las perspectivas críticas. No sólo el lenguaje estaba degradado, *corroído*, sino que la mirada también. Así es que los poemas publicados en el período dictatorial, y aun posteriormente (algo que caracteriza a esta poesía es que fue publicada en gran medida algunos años después de escrita),¹⁹² tanto en las revistas como en los libros (poemas de Néstor Perlongher, Diana Bellessi, Susana Cerdá, Arturo Carrera, Irene Gruss, Edgardo Russo, Susana Villalba, Guillermo Piro, etc.), implicaban textos que no podían relatar, porque el relato implica memoria. Al no existir la posibilidad de una experiencia colectiva, social, la memoria estaba interdicta. En consecuencia, el esfuerzo de la poesía, tanto durante la dictadura como durante la década del ochenta, fue la de “restaurar” el lenguaje mediante, justamente, una crítica del lenguaje, porque aquello que estaba en cuestión era el poder comunicacional de las palabras, degradadas a su máxima expresión. Esa “actitud más crítica respecto de las posibilidades comunicativas de la lengua”, como caracterizó Daniel Freidemberg en “Poesía argentina de los años 70 y 80. La palabra a prueba” (1993) a la poesía de los años setenta y ochenta, permitió reconstruir, a posteriori, las posibilidades narrativas de la poesía, pues el período fue como un gran “procesador” de procedimientos y actitudes poéticas, luego de lo cual “nada sigue siendo lo que era”. Uno de esos procesamientos fue el que se realizó respecto del coloquialismo de los años sesenta, del que la poesía posterior, a través de un tono impersonal y de una descripción de la realidad construida en forma verosímil, ya podía hacerse cargo, pues se había resignificado el poder comunicativo de la lengua poética. Es necesario señalar, como dice Osvaldo Aguirre en “La tradición de los marginales” (2006), que recomponer la tradición poética durante la restauración democrática “implicaba recuperar esa lengua a la que se quiso despojar de historia y de significado. (...) Sellos como la editorial de la Universidad Nacional del Litoral, Último Reino o Libros de Tierra Firme y luego Ediciones en Danza cumplieron una tarea fundamental al religar la práctica de los nuevos escritores con las de aquellos que habían sido exiliados (Gelman, Juana Bignozzi, Alberto Szpunberg, entre otros) y la reconstitución de obras inhallables o nunca reunidas (Ortiz, Gola, Calveyra, Inchauspe, Escudero)”. Los textos críticos, en este punto, no dejan de mencionar el surgimiento del neobarroco y del objetivismo, como por ejemplo lo hace el de Edgardo Dobry “Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo” (1999), que analiza con precisión las

¹⁹² Explica Beatriz Sarlo: “La literatura no está soldada a las mismas periodizaciones que la política. Los libros comienzan a ser escritos mucho antes de que se los conozca y su publicación establece una cronología dudosa; los libros vienen de más atrás y siguen escribiéndose secretamente porque, respecto de la realidad, no tienen el deber del periodismo o de la crónica” en “La ficción, antes y después de 1976”, *Ñ* N° 129, 18/3/2006, p. 16.

características de esas poéticas.¹⁹³ Cuando mencionan a autores como Daniel Samoilovich, Daniel Freidemberg, Jorge Ricardo Aulicino, Rafael Bielsa, Daniel García Helder y Martín Prieto, algunos de los poetas significativos de los años ochenta, inevitablemente se remite a la circulación de sus textos poéticos y críticos en la revista *Diario de Poesía*, que les sirvió de proyección pública y consagración. La propagación del objetivismo como estética surgió cuando la mirada recupera el objeto, es decir, cuando la sociedad estuvo en condiciones de *mirar de nuevo*. Los poetas produjeron una crítica de la mirada para renovarla. Comenzó, entonces, gracias, entre otras cosas, al ejercicio de un discurso crítico que focalizó la reflexión sobre el período, una poesía de la experiencia mínima, porque la poesía estaba en condiciones, luego de un largo y complejo proceso de reformulaciones en los que las revistas tuvieron un protagonismo gravitante, de *contar otra vez*. Los textos críticos dedicados a la poesía de los años ochenta acordaron, en general, acerca de la importancia del ejercicio poético y crítico de las revistas que permitió generar cierta vitalidad en un campo literario atravesado por la parálisis. La disputa que se dio entre ellas, teniendo en consideración un discurso monológico cerrado sobre sí mismo (el neorromanticismo) contra una estética que podemos llamar de la fragmentariedad, de la desconfianza en el lenguaje *comunicativo* y de la superficie (el neobarroco), y la resemantización de conceptos que dejaron ya de tener un matiz negativo, tales como las nociones de superficie, cosmética, digresión, impersonalidad, intrascendencia, incertidumbre, que viraron a valores estéticos positivos, resultan dos nudos sobre los que se teje la trama crítica que se proyectó en los años ochenta. A propósito de esto último, se pueden mencionar textos que trabajaron y analizaron la estética neobarroca, como los de Roberto Echavarren, “Prólogo” a *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana* (1996); Adrián Cangi y Paula Siganevich (comps.), *Lúmpenes peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher* (1996); Tamara Kamenszain, *La edad de la poesía* (1996); Nicolás Rosa, *Tratados sobre Néstor Perlongher* (1997). Mencionamos estos textos pues, si bien exceden nuestro objeto, lateralmente lo tocan a partir de las preocupaciones estéticas de *Xul*. Un texto un poco más específico a nuestro objeto es el de Omar Chauvié, “El neobarroco en cuestión” (1999), en el que recorre las polémicas acerca del neobarroco en los años ochenta y hace mención a la revista como configuradora de esta corriente en la Argentina.

Los textos críticos de carácter académico de esta sección son panorámicos y proponen interpretaciones a partir del núcleo significativo de la Historia. Analizan las modalidades

¹⁹³ Este trabajo apareció originalmente en *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 588, Madrid, junio de 1999, pp. 45-58. Fue actualizado en 2001 para su inclusión en la página web *bazaramericano.com*, e incluido en Jorge Fondebrider (comp.), *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*, op. cit., pp. 117-134.

poéticas características de los ochenta (neorromanticismo, concretismo, neobarroco, objetivismo), salvo excepciones, como por ejemplo el “Estudio preliminar” de Daniel Freidemberg, que se limita a la obra de Daniel Samoilovich, *Rusia es el tema* (1996), pero en el que se reflexiona profusamente acerca del objetivismo en la Argentina a partir de la incidencia de las novelas de Juan José Saer y de su libro de poemas *El arte de narrar* (“En Saer estaría, en parte, el origen del objetivismo, por un lado en la apuesta realista desplegada en su prosa, y por el otro en sus ‘prosaicos’ poemas de *El arte de narrar*, en los que probablemente Samoilovich encontró más de una sugerencia”), o los dedicados a Néstor Perlongher por parte de los ya mencionados libros de Rosa y Cangí. En los textos citados de Susana Zanetti, Jorge Monteleone, Daniel Freidemberg y Edgardo Dobry, con diferentes modalidades críticas, interesa el cuadro panorámico y la descripción del conjunto. Podemos añadir el trabajo de Daniel Link, “La noche postmoderna. Aproximación a la poesía de los años ochenta” (1988), que a partir de una teoría de la ciudad en la que plantea que la cultura burguesa ha encontrado una nueva respuesta histórica para imponer una dominación económica y política mediante las nuevas tecnologías, lo que significa que la ciudad ya no es el “escenario necesario para la experiencia de los sujetos” ni satisface “las demandas culturales para las que estaba prevista”, procura un análisis del espacio en la obra de Arturo Carrera. A los efectos de nuestro análisis, rescatamos una extensa nota al pie en la que realiza una síntesis del panorama de la poesía argentina de los años ochenta y sus debates internos, teniendo clara presencia el contexto en el que surgieron las revistas que tomamos como objeto de análisis.

Los trabajos de Jorge Monteleone, “Poesía argentina: del horror mudo al relato social” (2002) y “Conjura contra la lengua culpable: relato y poesía” (2003), son panorámicos, pero al mismo tiempo dispuestos al análisis textual de diversos autores; en ellos el autor demuestra el proceso reconstructivo que fue desarrollando la lengua poética argentina durante esa década, teniendo en cuenta algunas de las estéticas aludidas que las revistas se encargaron de sostener, luego de la experiencia traumática de la dictadura, donde, de la visión fragmentaria y mutilada de lo real, se pasa progresivamente a una visión en la que se empieza a recuperar una forma de relato vinculada a la experiencia de lo mínimo. También destacamos el artículo de Alicia Genovese “La escritura poética en los años ochenta y en los noventa: de la sobrecarga a la liquidez” (2006), el cual se detiene especialmente en el análisis de la poesía neobarroca y, de manera más sucinta, en el objetivismo.

El libro de Alicia Genovese *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas* (1998) describe una zona fundamental de la poesía argentina de los años ochenta, como es la poesía

escrita por mujeres. Salvo eventuales artículos culturales, como por ejemplo el de Diana Bellessi “La diferencia viva” (1988) y el de Delfina Muschietti “Las estrategias de un discurso travesti” (1991), los miembros de los consejos de redacción de las revistas en cuestión no tuvieron en su agenda de escritura y reflexión teórica como algo prioritario este objeto, aunque admitimos que en las revistas hubo una difusión de esa práctica poética. Sería desconocer lo ocurrido si asumiéramos esa línea dentro de las revistas como una preocupación central. En verdad, la vasta manifestación teórica sobre la cuestión se desplegó no por la existencia de estas publicaciones, sino, como ya expresamos, a pesar de ellas, pues la producción teórica acerca de este tema se desarrolló en sus márgenes.

El libro de Anahí Mallol *El poema y su doble* (2003) comienza en el mismo momento en el que concluye nuestra periodización, si bien hay algunas alusiones a los movimientos artísticos gestados en el período de nuestro objeto de estudio, sobre todo el neobarroco y el objetivismo, que proyectaron su influencia en la llamada “poesía de los noventa”. Los trabajos de Ana Porrúa acerca de la poesía argentina contemporánea contemplan, como el caso anterior, las proyecciones de líneas estéticas en pugna surgidas en los años ochenta, pero se circunscriben al período posterior. La llamada “poesía de los noventa”, sus publicaciones y el modo de su circulación han sido el objeto de interés de esta autora. Si bien no centra sus trabajos en las revistas de la etapa anterior, alude a sus poéticas, pero siempre en función de su productividad en un nuevo conjunto de poetas y de problemas estéticos. Como ejemplos de ello, encontramos su trabajo acerca de las antologías *Poesía en la fisura* (1995) y *Monstruos* (2001), características de ese período, en un corte generacional que empieza a diferenciarse del hegemónico de la etapa anterior (“Notas sobre la poesía argentina reciente y sus antologías” [2002]), o los análisis de textos emblemáticos de la generación que sigue, como es el caso de *Punctum*, de Martín Gambarotta,¹⁹⁴ a través de su artículo “*Punctum*: sombras negras sobre una pantalla” (2000). Cuando trabaja autores como Samoilovich o Bellessi, analiza sus obras tardías, como por ejemplo las publicadas en 2003, *La edad dorada* y *El carrito de Eneas*, respectivamente, en un marco nuevo de problemas de la poesía argentina contemporánea (“Poesía y pobreza” [2003]).¹⁹⁵ En todo caso, los trabajos de Porrúa (al igual que el libro de Mallol) trabajan con las consecuencias que la poesía de los años ochenta había producido. Por eso suele haber alusiones a ella y, eventualmente, a sus revistas.

¹⁹⁴ Martín Gambarotta, *Punctum*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1996.

¹⁹⁵ Diana Bellessi, *La edad dorada*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003; Daniel Samoilovich, *El carrito de Eneas*, Buenos Aires, Bajo la Luna, 2003.

En relación con las revistas exclusivamente, hubo escasos trabajos académicos, como dijimos, que las hayan tenido como objeto de análisis. Hallamos algunos referidos al *Diario de Poesía*. Un trabajo de matiz crítico, en el sentido de que reflexiona negativamente sobre la hegemonía ejercida por esa revista sobre la producción poética argentina, es el de Fabiola Aldana, Alfonso Mallo y Fabián Iriarte, “Tres hipótesis de lectura sobre el *Diario de Poesía*” (2001). Otro texto a considerar, de carácter panorámico y que se circunscribe a las operaciones críticas de la publicación durante los años ochenta, pertenece al poeta y crítico Mario Ortiz, “Notas de lectura sobre la crítica en el *Diario de Poesía*” (1999), en el que analiza de manera breve pero precisa el sistema de inclusiones y exclusiones del discurso crítico de la publicación como una de las operaciones que el *Diario* ejerció sobre el sistema literario, a través de “una crítica que por momentos privilegia un costado valorativo de lo que lee, partiendo más que de una teoría, de una poética particular”. Es decir, Ortiz plantea que la poética objetivista es la gran mediadora de la mirada crítica de la revista.

Los textos críticos de Delfina Muschietti abordan muchas de las obras de los poetas que publicaron en los años ochenta, en los que la reseña periodística aparecida en diarios como *El Cronista* y *Página/12* no está ausente, y que son prolongaciones o indicios de una matriz crítica de envergadura académica. Contribuyó con sus textos a organizar un sistema de nombres y líneas teóricas a partir de las cuales abordarlos. Incluso cuando trabajó con la poesía de Alfonsina Storni, en “Las mujeres que escriben” (1989), indirectamente proyectó su lectura sobre las poetas de esa década (Diana Bellessi, Mirta Rosenberg, María Negroni, Liliana Ponce, Susana Villalba, entre otras). Ese texto crítico permitió, en un clima de renovación de los estudios literarios respecto del género, avanzar también sobre una poeta cuya obra gravitó en la poesía del ochenta: Alejandra Pizarnik. Los textos de Delfina Muschietti relevan la subjetividad de los poetas (Arturo Carrera, Diana Bellessi, Tamara Kamenszain, la poesía de los autores jóvenes) y, más que tomar como objeto las estéticas imperantes, analiza cómo la experiencia lírica individual absorbe o resiste los discursos dominantes. En la constitución de un tipo de subjetividad que legitima la posibilidad de hablar de sí, más allá del “rito de la confesión”, indagar desde una identidad de mujer textos poéticos escritos por mujeres, implicó en esta textualidad un doble movimiento: repensar la propia escritura crítica como modo de tramar una subjetividad que explore sin depender “en su constitución del deseo del otro”, como afirma en uno de sus artículos (“Ana Cristina César/Alejandra Pizarnik: dos formas de utopía” [1992]). En la tensión del límite (adentro/afuera; masculino/femenino), se erige o edifica una identidad crítica desde la Historia y desde la cultura, pero sobre todo contemplando el lazo que da cuenta de la

experiencia mínima. A su vez, correrse del estereotipo femenino, reconstruir una identidad y “reescribir un cuerpo vaciado por el poder” hegemónico adopta, en la indagación de la mezcla, la parodia y el humor, un significado de conjuro. En un texto que analiza la “contralengua” de Susana Thénon respecto de su obra anterior, manifestada en su poemario *Ova Completa*, “O/A: identidad y devenir en la poesía argentina contemporánea” (1994), percibimos el modo político en que una lengua puede sustraerse de las formas hegemónicas de la comunicación a través del procedimiento de la ironía (“el struss / uno de los grandes males / que afectan a la womanidad”, será una de sus citas predilectas). En síntesis, los trabajos de Delfina Muschietti sobre poesía argentina, si bien no analizan la constitución y el desarrollo de las publicaciones aquí consideradas, atraviesan transversalmente el objeto de esta tesis. Pueden recortarse en tres direcciones. La primera, la labor llevada a cabo sobre la poesía de Storni, en la que pudo desactivar una capa cristalizada e inmóvil sobre su significado en la historia de la literatura argentina, adosándole una prolongación en una zona de la poesía argentina escrita por mujeres y resignificándola, pues rescata el aspecto *actual* de esa obra, encerrada, al momento en que realizaba su análisis, en la reliquia y en la efeméride. La segunda, un abordaje sobre la obra de Pizarnik, en una operación similar de proyección sobre las nuevas generaciones, en la que el cuerpo del sujeto poético, sin embargo, puede ser vinculado con el momento de la publicación de esa obra (los años sesenta), aspecto que permite revisar algunos de los presupuestos con que fue leída. Podemos agregar, al trabajo ya citado sobre Pizarnik, un artículo que apareció en la revista de *Filología*: “Alejandra Pizarnik: la niña asesinada” (1989), y otro en un volumen colectivo publicado en Alemania, “Alejandra Pizarnik y después: de la niña asesinada al punto de fuga” (1995). La tercera dirección de los trabajos de Delfina Muschietti se orienta a la producción poética contemporánea, la cual es leída como una subjetivación que se va constituyendo particular en el cuerpo y en la mirada.

Si bien los trabajos de Muschietti no se detienen en el discurso de las revistas, tienen en cuenta las poéticas que allí se desplegaron. Nos resulta insoslayable su mención porque sus trabajos contribuyeron a organizar líneas de fuerza del panorama poético de la década del ochenta, de las que esta tesis es deudora.

2. Situación del campo intelectual: de la dictadura a la democracia. El lugar de la poesía

2.1. Contexto sociocultural durante la dictadura: discurso, censura y resistencia

El campo intelectual argentino de los ochenta, como espacio que tenía sus propias tradiciones, sus propias instituciones y sus reglas de incorporación, sus debates, sus autoridades y sus formas de reconocimiento consagratorias, al reiniciarse la democracia, en diciembre de 1983, estaba en un estado de dispersión porque la actividad intelectual había sido sometida a la censura y a la persecución. Algunos lineamientos políticos y culturales, sin embargo, que provienen de años atrás, habían esbozado una estructura que permitió recomponer su dinámica. Analizar el campo intelectual en el período final de la dictadura y en el recomienzo de la democracia; indagar, posteriormente, el lugar que ocuparon en ese contexto las revistas de poesía y, complementariamente, el discurso de la crítica que en ellas se elaboraba, permite dar cuenta del contexto de producción. Hay que señalar que, en el interior de ese campo, se había construido un espacio de disidencia durante el gobierno militar, mediante expresiones culturales específicas que modelaron las características del nuevo escenario intelectual del período democrático y que, abolido el clima inquisitorial, recuperan fuerza y protagonismo. En el ámbito de la poesía, las revistas configuraron un espacio en el que pugnaban retóricas diferentes y programas estéticos diversos.

Un conjunto de manifestaciones culturales se conformó como ámbito de resistencia, pero un hecho cultural y político homogeneizador de carácter más amplio, la lucha por los derechos humanos, articuló estas diferentes manifestaciones, entabló “lazos amicales” entre líneas ideológicas distintas, tejió solidaridades de diversa especie y reconstituyó una trama cultural que intentó refundar un espacio dinámico en el campo cultural.¹⁹⁶ Como afirma Ariel H. Colombo, las demandas “por la aparición con vida” empezaron a ser punto de “convergencia” de muchas “oposiciones silenciadas, inarticuladas” e “impotentes”; y asimismo buena parte de la “repulsa” contra el desastre económico, la corrupción administrativa, “el apagón cultural”, la exclusión social se reintroduce a la escena pública a través de un eje temático que por su “índole interpela al conjunto social”.¹⁹⁷ Esas diversas manifestaciones -que resultan heterogéneas en el ámbito de la poesía- propusieron diferentes caminos estéticos pero, frente a la dimensión autoritaria, manifestaron puntos de cohesión, que luego se diversificaron agudamente.

Pero es necesario describir, una vez más, el verdadero contexto sociopolítico y asimismo discursivo que conformó el llamado “terrorismo de Estado” de la dictadura

¹⁹⁶ Cfr. Jorge Warley, “Las revistas político-culturales en la década del setenta”, en Jorge Rivera y Eduardo Romano, *Claves del periodismo argentino actual*, Buenos Aires, Tarso, 1987, pp. 85-96.

¹⁹⁷ Ariel H. Colombo, “Movilización y pluralismo en la Argentina”, en Ariel H. Colombo y Vicente Palermo, *Participación política y pluralismo en la Argentina contemporánea*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina (Biblioteca Política Argentina), 1985, p. 82 [pp. 7-9].

argentina de 1976-1983, ya que condiciona simbólicamente la producción textual que nos ocupa. La bibliografía sobre este contexto es numerosa, pero podemos recurrir en primer lugar a una descripción acotada y precisa, como la que ofrece Martha L'Hoste en su análisis de la subjetividad del terror:

Llamamos “terrorismo de Estado” al monopolio de la violencia organizado con estrategias militares y políticas, que ejerció la dictadura militar contra una parte de la sociedad civil con el objetivo de anularla políticamente desde 1976 hasta 1983. Los dispositivos de este sistema se pueden distinguir según dos formas de operar en campos diferentes: los que producen el exterminio de personas e instituciones en el campo material y los que producen representaciones sociales en el campo de lo simbólico.

Nos interesa particularmente el segundo aspecto, es decir, la invención que hizo la dictadura de sus propias representaciones sociales a través de prácticas discursivas y extradiscursivas. Señala L'Hoste que el gobierno militar impuso sus significaciones desplegando discursos con diversos contenidos y mediante diversos medios -prensa gráfica y televisiva, actos públicos, acciones psicológicas- “que fueron creando un imaginario destinado a producir cohesión, adhesión ciega y por sobre todas las cosas la eliminación de toda representación divergente”.¹⁹⁸ Mediante la devastación física a través de la eliminación de las garantías judiciales, la tortura y el asesinato, y la devastación cultural a través de la censura y las listas negras, la dictadura procuró desarticular cualquier iniciativa política y cultural de resistencia.

El campo intelectual se había escindido a causa de las políticas del régimen militar. Este hecho generó, entre otros efectos, la percepción, al menos inmediata y sin mayores matices, de dos líneas de intelectuales argentinos: aquellos que se habían quedado en el país y aquellos que se habían exiliado (“los de adentro y los de afuera”, “los que se quedaron y los que se fueron”).¹⁹⁹ Al mismo tiempo, se generaba un fuerte resentimiento entre ambos. Ese resentimiento provenía, por un lado, de la idea de que toda actividad intelectual desarrollada en el contexto de la dictadura era estéril, en tanto que, por otro lado, se creía que la única alternativa al régimen militar pasaba por aquello “que se decía y se hacía en la Argentina”, por escaso que fuera, y que todo discurso disidente en ese contexto tenía un valor de verdad

¹⁹⁸ Martha L'Hoste, “Subjetividad del terror: un desafío para los psicoanalistas”, en Raquel Bozzolo, Osvaldo Bonano y Martha L'Hoste, *El oficio de intervenir. Políticas de subjetivación en grupos e instituciones*, Buenos Aires, Biblos, 2008.

¹⁹⁹ Véase “Informe Especial. La marca del exilio”, *Ñ* N° 234, 22/3/2008. Sobre el tema específico mencionado, véase el artículo de Héctor Pavón, “Los que se fueron y los que se quedaron”, pp. 16-18.

más efectivo que cualquiera escrito o dicho en el exilio.²⁰⁰ La fractura dividió las aguas a partir de algunas polémicas que tuvieron repercusión en el campo literario; una de las más conocidas enfrentó a los escritores Julio Cortázar y Liliana Heker en las páginas de *El Ornitorrinco*.²⁰¹ Con esta operación de fractura, el régimen atomizaba un centro de resistencia democrática.²⁰² Sin embargo, hubo ejemplos concretos de disidencia cultural, que hicieron de fermento y que, reiniciada la democracia, pudieron desarrollarse en un ámbito político y cultural nuevos. En ese flamante escenario, se publicaron las revistas de poesía mencionadas al principio.

El crítico Andrés Avellaneda analizó el llamado proceso de eufemización del discurso literario argentino en el contexto de la censura. En su investigación, recogió un grupo de documentos conformado por decretos de censura, y señaló que el proceso de lenguaje cifrado del discurso literario se dio, en parte, por tener como contexto ese dispositivo textual de coerción. Un conjunto de palabras y de sintagmas se reitera en dichos documentos, y conforma un *corpus* lexical que caracteriza el discurso censorio que se fue elaborando en forma sistemática en la Argentina entre los años 1960 y 1983, y que se agudizó durante el periodo que va de 1976 a 1983.²⁰³ Algunos enunciados característicos son: “el ser nacional”,

²⁰⁰ Cfr. Beatriz Sarlo, “El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado”, en Saúl Sosnowski (comp.), *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 1988, pp. 95-107.

²⁰¹ La polémica se publicó en el número 7, de enero-febrero de 1980, y en el número 10, de octubre-noviembre de 1981, de la revista *El Ornitorrinco*.

²⁰² Sobre la experiencia del exilio en el contexto de la dictadura militar, véanse: Noé Jitrik, “Miradas desde el borde: el exilio y la literatura argentina”, en Saúl Sosnowski (comp.), *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, op. cit., pp. 133-147; “La literatura del exilio en México (Aproximaciones)”, en Karl Kohut y Andrea Pagni (eds.), *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, Frankfurt/Main, Vervuert, 1993, pp. 157-170. Véase también Liliana Heker, “Los intelectuales ante la instancia del exilio: militancia y creación”, en Saúl Sosnowski (comp.), *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, op. cit., pp. 195-201. Véase también el documentado texto de José Luis de Diego “El exilio”, en *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*, La Plata, Ediciones Al Margen, 2001, pp. 153-198. Un texto que acarreó muchas polémicas entre los escritores, sobre “los que están afuera y los que están aquí”, se publicó durante la dictadura en el diario *Clarín*; resulta de interés consultarlo porque, entre otras cosas, repone los límites de enunciación del discurso periodístico-cultural durante ese período: Luis Gregorich, “La literatura dividida”, Suplemento Cultura y Nación, *Clarín*, 29/1/1981 (reproducido también en Luis Gregorich, *La utopía democrática*, Santa Fe, Cuadernos de Extensión Universitaria, Universidad Nacional del Litoral, 1988, pp. 51-55). En un artículo que recuerda los 30 años del golpe militar, el editor y poeta José Luis Mangieri elude esta clasificación, y prefiere hablar del “exilio exterior” y el “exilio interior” (José Luis Mangieri, “Sin teléfono, sin vereda”, *Ñ* N° 129, 18/3/2006, p. 18). Acerca de una reflexión teórica sobre el exilio, véase Juan José Saer, “Exilio y literatura”, en *Una literatura sin atributos*, Santa Fe, Cuadernos de Extensión Universitaria, Universidad Nacional del Litoral, 1988, pp. 21-26.

²⁰³ Cfr. Andrés Avellaneda, “El discurso de censura cultural en la Argentina, 1960-1983. Notas para su análisis”, *Travaux de l' Université de Toulouse-Le-Mirail*, Serie B, Tome 08, Les Amériques et l'

“las buenas costumbres”, “la moral pública”, “estilo de vida argentino”, “nuestro modo de sentir”, “totalitarismo apátrida materialista y ateo”, “nuestra tradicional forma de vida occidental y cristiana”. Este *corpus* de palabras y de sintagmas refería un sentido de preservación, un espacio esencial que no debía ser contaminado ni corrompido por ningún agente disolvente: la patria como una suerte de lugar sin mácula. Afirma Avellaneda que el rasgo de ubicuidad, ese estar en todas partes y en ninguna, fue desde 1974 -año en que empezaron a actuar fuerzas parapoliciales como la Triple A, acentuándose a partir de 1976-, el elemento de mayor efectividad del discurso de censura en Argentina. Su modo operativo se encuadraba así en “la planificación general del terrorismo del Estado, una de cuyas metodologías básicas fue la represión ejercida de modo indiscriminado (...) para internalizar masivamente el concepto de castigo y paralizar de tal manera el mayor número de reacciones posibles”.²⁰⁴ Si la censura se instala como un aparato de represión indiscriminado, el castigo

Europe. Voyage, emeprataum, exil. Actes de la 3^o Semaine Latinoamericane. Toulouse, 1984, pp. 185-207.

²⁰⁴ Andrés Avellaneda, “El discurso de censura cultural en la Argentina, 1960-1983. Notas para su análisis”, op. cit. Véase el “Apéndice” de decretos de censura, pp. 196-207. Véase también Andrés Avellaneda, *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina (Biblioteca Política Argentina), 2 vols., 1986. En otro texto sobre el tema, Avellaneda afirma: “La censura y la autocensura se adueñan impunemente de la cultura argentina. Para tener una idea de su poder totalizador considérese el siguiente resumen del discurso de censura cultural argentina tal como fue elaborado gradualmente por el Estado (militar de facto, sobre todo, pero no exclusivamente) durante las dos últimas décadas. Según este discurso, el sistema cultural y artístico posee una misión noble que no debe ser alterada, se subordina siempre a lo moral, y puede ser empleado indebidamente. Hay un sistema cultural falso que así se define porque no se subordina a lo moral. Lo no moral, por su parte, comprende tres grandes zonas: a) la obscenidad: la idea de sexo como ausencia de decoro; la homosexualidad; la prostitución; la no-familia (adulterio, aborto, desamor filial, degradación del matrimonio); b) el agravio o el ataque a las instituciones religiosas, la iglesia católica o la moral cristiana; c) la agresión contra la seguridad y el interés nacional (esto es, la soberanía y la integridad territorial; el deber de defender a la patria y el derecho del Estado a exigir esa defensa; el mantenimiento del orden para evitar la disociación de la escala de valores propia). Hay un “estilo de vida argentino” que se conjuga con lo cristiano-católico, definido como a) respeto a Dios y al orden moral objetivo; b) respeto por el ser humano como valor máximo; c) respeto por la propiedad; d) primacía de lo espiritual sobre lo material. A ese estilo de vida argentino se opone lo “no argentino”: lo no-católico/no-cristiano que, simétricamente, se define como a) ateísmo y antirreligión; b) antihumanismo que esclaviza al ser humano; c) confiscación; d) materialismo.# Este discurso no aparece por completo en una fecha precisa sino que se constituye acumulativamente desde fines de la década del cincuenta, pero sobre todo a partir del golpe de 1966 y con una etapa de sistematización mayor entre 1974 y 1983. Las disposiciones y los decretos-leyes que lo traducen se entrecruzan semánticamente y engendran prácticas prescriptivas que estipulan códigos precisos para muy pocos productos culturales (como la televisión y la cinematografía). A pesar de esta ubicuidad y relativa imprecisión, el discurso de censura cultural fue un punto de referencia canónica especialmente para cuanto se escribió, se publicó, se representó, se filmó o se transmitió entre 1974 y 1981-82, cuando el régimen exhibe algunos signos de relajamiento primero, y de acelerado derrumbe después de la derrota en la guerra de las islas Malvinas”, en Andrés Avellaneda, “Argentina militar: los discursos del silencio”, en Karl Kohut/Andrea Pagni (eds.), *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, op. cit., pp. 14-15. [pp. 13-30]. Acerca de la censura durante la dictadura militar, véanse

resultó la amenaza implícita que operaba en toda actividad cultural. El Estado se arrogaba el derecho de preservar forzosamente su propia “escala de valores” por medio de la coacción, el control y aun el terror. Son numerosos los testimonios de este aspecto.

La desaparición forzosa de personas y la tortura tuvieron su complemento cultural: cierre de publicaciones, amenaza a los intelectuales, secuestro de fascículos culturales, revistas y libros, censura sin resquicios en los medios de comunicación de masas, arrasamiento de la estructura académica de las universidades nacionales, un proyecto educativo autoritario, el empobrecimiento general del sistema educativo y la circulación oficiosa de listas negras de autores, actores, directores de cine, periodistas, etc.²⁰⁵ La intolerancia ideológica se inscribía en el marco de la doctrina de la Seguridad Nacional.²⁰⁶ Era respecto de ella que la adhesión debía ser total, y cualquier disidente tomaba la figura del enemigo. Era la Seguridad Nacional, que atribuía a las Fuerzas Armadas la tutela de una sociedad de hábitos descarriados, la que trazaba los “límites del disenso”, según una expresión repetida en los primeros años del régimen.²⁰⁷

también el libro de Hernán Invernizzi y Judith Gociol, *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*, Buenos Aires, Eudeba, 2002, y el artículo de José Luis de Diego, “1976-1989. Dictadura y democracia: la crisis de la industria editorial”, en José Luis de Diego (dir.), *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 163-207. También, acerca del tema de la censura en la literatura latinoamericana, consúltese el excelente artículo de Ángel Rama, “La censura como conciencia artística”, en *La riesgosa navegación del escritor exiliado*, Montevideo, Arca, 1995, pp. 149-158.

²⁰⁵ Cfr. Beatriz Sarlo, “Sobre la situación de la cultura argentina entre 1976 y 1980”, ponencia presentada en las Jornadas sobre el Cono Sur, organizadas por el IRLA de la Pontificia Universidad de San Pablo, Brasil, 1982; citada por Carlos Altamirano, “Cultura de izquierda, disidencia intelectual y proceso autoritario: la experiencia argentina”, mimeografiado, Buenos Aires, CEDES (material proporcionado en un seminario de grado [“Literatura, cultura e ideología. El caso argentino: 1976-1983”] dictado por Beatriz Sarlo en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, primer cuatrimestre de 1988). Un ejemplo de brutalidad, que resulta un emblema de la situación lastimosa de la cultura argentina, es la quema de libros perteneciente al Centro Editor de América Latina llevada a cabo en 1980. Una foto que lo testimonia se puede ver junto al artículo de Vicente Muleiro, “Listas negras y escritores desaparecidos”, en *La noche más larga* (suplemento especial), *Clarín*, 24/3/2006, p. 15.

²⁰⁶ Sobre la ideología de la Seguridad Nacional, véase: José Joaquín Brunner, *La cultura autoritaria en Chile*, FLACSO-Latin American Studies Program, Universidad de Minnesota, 1981, pp. 50-56.

²⁰⁷ Cfr. Carlos Altamirano, “Cultura de izquierda, disidencia intelectual y proceso autoritario: la experiencia argentina”, op. cit., pp. 18-19. Este artículo se publicó, reescrito, en Carlos Altamirano, “El intelectual en la represión y en la democracia”, *Punto de Vista* N° 28, noviembre de 1986, pp. 1-4. Sobre la doctrina de la Seguridad Nacional, dice Álvaro Abós: “Las dictaduras del cono sur abrazaron la doctrina de la seguridad nacional, confeccionada en las escuelas castrenses de Estados Unidos y reelaborada y aplicada en Brasil entre 1964 y 1974.” Según esta concepción, “existía una tercera guerra mundial: aunque no declarada formalmente, no menos vigente. El mundo entero era campo de batalla entre las fuerzas de occidente y el ‘comunismo internacional’. América latina integraba, por imperativo geopolítico y porque así lo impone su ‘destino histórico’, el primer campo” (*El poder carnívoro*, Buenos Aires, Legasa, 1985, p. 36). Sobre los “intelectuales” y los “teóricos” del gobierno

Un conjunto de revistas, libros y manifestaciones culturales conformará un ámbito de disidencia intelectual frente a la presión que ejercía la dictadura, y prefigurará el campo intelectual con que se reinicia la democracia a fines de 1983, cuyo ámbito poético ocupará un lugar muy específico a través de un pequeño número de revistas. Estas expresiones contribuyeron a reconstruir, trabajosamente, y desde distintos ángulos, una esfera pública cultural *otra*, que había sido prácticamente desmantelada. En este contexto, el discurso oblicuo o cifrado constituirá una suerte de estrategia compartida por la mayoría de la disidencia intelectual activa. Carlos Altamirano menciona algunos ejemplos de estas manifestaciones disidentes, que no confrontaban directamente, pero que se constituían en opciones de reflexión que se dirigían en otra dirección al imaginario cultural construido desde el poder público. Una de esas manifestaciones fue la revista *Punto de Vista*, cuyo número inicial data de marzo de 1978, que articula en sus páginas problemas literarios y culturales, en los que se reflexiona sobre vanguardia y política, entre otros temas, y pone en circulación teorías y reflexiones que presuponían una alternativa intelectual refractaria a los discursos autoritarios.²⁰⁸ Dice Sarlo acerca de la experiencia vivida en la revista *Punto de Vista*:

A mediados de 1977, Carlos Altamirano, Ricardo Piglia y yo nos encontramos en un café de Buenos Aires. (...) Nosotros tres habíamos compartido la dirección de la revista *Los Libros*, fundada en 1967 por Héctor Schmucler, que los militares clausuraron en marzo de 1976. Cuando nos encontramos al año siguiente, la idea de reconstruir algunos vínculos entre intelectuales, sea como fuere y aunque sólo alcanzaran una extensión mínima, nos volvió a reunir en una tarea que tenía algo de resistencia antidictatorial y mucho de refugio contra los fantasmas del aislamiento y del miedo que la dictadura había instalado en todas partes.²⁰⁹

Como afirman muchos de los que participaron en empresas culturales desarrolladas en la época, una vez comenzada la tarea, los impulsores del proyecto aprendieron “a trabajar forzando siempre los límites de lo que parecía posible escribir más o menos abiertamente”.²¹⁰

Siguiendo con la información y la perspectiva proporcionadas por Altamirano en el artículo antes mencionado, una revista de consumo restringido, que apareció en 1979 bajo la

de la dictadura, véase: Ricardo Sidicaro, “Ideas de cuando las ideas se mataban”, *Babel* N° 10, julio de 1989, pp. 14-16.

²⁰⁸ Carlos Altamirano, “Cultura de izquierda, disidencia intelectual y proceso autoritario: la experiencia argentina”, op. cit.

²⁰⁹ Beatriz Sarlo: “*Punto de Vista*: una revista en dictadura y en democracia”, en Saúl Sosnowski (ed.), *La cultura de un siglo. América latina en sus revistas*, Madrid-Buenos Aires, Alianza, 1999, pp. 525-533.

²¹⁰ Beatriz Sarlo, “*Punto de Vista*: una revista en dictadura y en democracia”, en Saúl Sosnowski (ed.), *La cultura de un siglo. América latina en sus revistas*, op. cit.

dirección de Francisco Delich, *Crítica y Utopía*, también pretendía convertirse en un ámbito de discusión cultural y de política intelectuales y “estimular la reanudación del nexo entre análisis social y los proyectos políticos de transformación (la crítica y la utopía)”. Además la labor editorial desarrollada por el Centro Editor de América Latina mediante la *Historia de la literatura argentina*, a partir de los fascículos semanales de *Capítulo*, se convirtió desde el año 1979 en uno de los vehículos de la crítica y de los críticos literarios cuyo discurso había sido excluido tanto en las instituciones de enseñanza universitaria y secundaria como en las páginas culturales de la prensa y los semanarios de actualidad (textos de escritores exiliados o desaparecidos, como Rodolfo Walsh y Haroldo Conti, fueron publicados por este sello editorial aun en los años más sombríos). La emblemática novela de Ricardo Piglia *Respiración artificial*, aparecida en el año 1980 en la editorial Pomaire (podemos añadir otra novela emblemática como *Nadie nada nunca*, de Juan José Saer, también publicada en 1980, pero es necesario decir respecto de su circulación que se editó en un circuito distinto, como es México, en el sello Siglo XXI), puede leerse como un elemento de resistencia más en este conjunto de posiciones y estrategias discursivas disidentes, en la que se proporciona imágenes de la historia argentina, con “un fondo elíptico aludido que evoca el presente como un tiempo de represión y de censura”, y que se articula con el universo de preocupaciones provenientes de la izquierda intelectual. En este texto, donde la ficción proponía una visión del entorno histórico, se puede ver de qué modo la literatura operaba como un modo de la resistencia, y de qué modo dirigía la mirada hacia debates que, ya comenzada la democracia, se establecerán en forma explícita en la agenda propuesta a la sociedad. La novela de Piglia, además, pone en escena una preocupación de la cultura de izquierda que precedió a la dictadura: la posibilidad de articular una búsqueda de vanguardia estética, con el compromiso ideológico.²¹¹

Un fenómeno particular lo conformaron las llamadas revistas subterráneas (*underground*) vinculadas con diversas expresiones juveniles. Durante la dictadura, en el lapso que comienza en los años 1978/1979, tuvieron un relativo esplendor. Sus propulsores y realizadores pertenecían a los sectores medios (estudiantes secundarios, en menor medida universitarios; pequeños grupos ecologistas, estudiantes de periodismo, músicos rockeros o difusores del rock local, grupos de escritores y de artistas, etc.). Los tirajes de las revistas eran muy limitados, y sus materiales eran mimeografiados o fotoduplicados. El conjunto de artículos y textos de dichas revistas eran heterogéneos y desiguales desde el punto de vista de su calidad, pero su valor radicaba, sobre todo, en el simple hecho de su existencia, de servir

²¹¹ Carlos Altamirano, “Cultura de izquierda, disidencia intelectual y proceso autoritario: la experiencia argentina”, op. cit.

de expresión de grupos de jóvenes que se sentían asfixiados en el contexto represivo en el que vivían. Algunas de esas revistas de escasa visibilidad fueron, según Jorge Warley, *Etcétera*, *Kosmos* y *Alsur*.²¹²

También los artistas plásticos idearon estrategias de resistencia. Por ejemplo, Carlos Alonso, poco después del Golpe, inauguró una muestra en Art Gallery con el título “El ganado y lo perdido”, donde el tópico de la carne -como metáfora- parece anticipar la “carnicería en curso”.²¹³ Otros ejemplos son los de la artista plástica Diana Dowek, en su serie *Alambrados*, y el del escultor Norberto Gómez, quien en 1977 comenzó a realizar esculturas en resina poliéster pigmentada, en las que presentaba los cuerpos humanos “descarnadamente” como “sinécdoques del cuerpo torturado”.²¹⁴

En el ámbito de la cinematografía, lo más riguroso estéticamente acaso haya sido el excelente film *La parte del león* (1978), de Adolfo Aristarain, que representa un sordo clima de represión y violencia sin que la historia gire sobre un tema explícitamente político. Este director también realizó durante la dictadura *Tiempo de revancha* (1981) y *Últimos días de la víctima* (1982), representando en ambas películas ese mismo clima hostil en el que se combinan, en forma repartida, delaciones y actitudes dignas de los personajes.

Retomando el texto de Carlos Altamirano, éste agrega expresiones provenientes de otros ámbitos de la cultura, como la revista *Humor*, que se inició en 1978, con la incorporación de intelectuales progresistas, hacia 1981, como columnistas estables; esta revista se había convertido en la publicación de oposición con mayor tiraje. Otro fenómeno relativamente masivo fue Teatro Abierto, a mediados de 1981, una iniciativa colectiva de oposición cultural, en la que directores, actores y escritores de teatro se agruparon para poner en escena veintiuna obras de autores argentinos escritas especialmente para la ocasión, en un ciclo que proponía representaciones diarias, con entradas a un precio accesible. Fue un fenómeno curioso porque, como afirma Eduardo Pavlovsky, las obras no tenían especialmente un “contenido político”, sino que “en sí mismas fueron un hecho político”, alejadas de los programas culturales oficiales.²¹⁵

Hacia 1980, se le concederá el Premio Nobel de la Paz a un intelectual consagrado a la defensa de los derechos humanos, Adolfo Pérez Esquivel, que tuvo como consecuencia la

²¹² Jorge Warley, “Las revistas político-culturales en la década del setenta”, en Jorge B. Rivera y Eduardo Romano, *Claves del periodismo argentino actual*, op. cit., pp. 85-96.

²¹³ Véase sobre dicha muestra el testimonio de Carlos Alonso, “Figuras en Roma”, *Ñ* N° 234, 22/3/2008, p. 24.

²¹⁴ Alberto Giudice, “Arte de supervivencia”, en *Ñ* N° 129, 18/3/2006, pp. 26-27.

²¹⁵ Eduardo Pavlovsky, “El papel de la complicidad civil”, en *Ñ* N° 129, op. cit., p. 44.

posibilidad de una mayor resonancia de protesta y crítica a la represión política y a la marginación y pobreza que producía la gestión económica. A partir de 1981, la disidencia en el campo intelectual comienza a extenderse. Lo mismo ocurre en espacios más amplios de la opinión pública. Después de la guerra de las Malvinas, hacia 1982, según expresa Altamirano, la reactivación política del campo intelectual ya no dejó de crecer. Se puede agregar que la “Carta abierta a la Junta Militar” de Rodolfo Walsh forma parte de este conjunto de tramas discursivas de resistencia cultural, con la diferencia de que este texto exhibe una relación antagónica directa frente al poder militar.²¹⁶ Por ese motivo, esta carta forma parte de un universo discursivo que no se articula en el mismo sentido que el conjunto de expresiones disidentes que venimos señalando. No es un texto que tantea los límites de la censura, ni que la combate en términos alusivos o elípticos, sino que *abiertamente* transgrede las prohibiciones políticas, porque se enuncia desde la clandestinidad (“esta forma de expresión clandestina”, escribe Walsh) y desde lo que se podría calificar como una disposición física de la inmoción y el riesgo. Beatriz Sarlo señala que la carta de Walsh fue un acto de “imaginación estratégica” y no sólo de “coraje desesperado”. Su difusión amplia

tuvo lugar varios años después, cuando dejó de circular como un *samizdat* para convertirse en una de las piezas de la consagración póstuma de su autor, consagración que no replica el lugar que tenía en los años setenta sino que lo magnifica de modo inesperado en aquel entonces, sobre la base de cambios políticos, pero también sobre la base de cambios en los gustos literarios, cuando el *non fiction* deja de ser un género del periodismo para convertirse en un género de la literatura.

En los setenta “el lugar de Walsh (...) no era el que hoy ocupa”, ya que, “visto después de treinta años, parece el escritor emblemático de la radicalización política que precedió al golpe de estado.” La “recolocación de Walsh después de 1984” tiene tanto que ver con la ideología (la reivindicación y el homenaje a los militantes asesinados) como con el cambio que en la universidad tuvieron los estudios de literatura argentina. Evitar “el anacronismo, en este caso, es pensar en un campo literario” donde todavía Rodolfo Walsh no era considerado “el modelo inigualable del revolucionario y del escritor que atravesaba todos los géneros. Y no lo era, en primer lugar, porque Walsh fue peronista y eso lo enfrentó con muchos de la izquierda revolucionaria”.²¹⁷ Un ejemplo contrario al de Walsh, extremo de complicidad y obsecuencia con la dictadura militar, se lo halla en el discurso crítico elaborado

²¹⁶ Rodolfo Walsh, “Carta abierta a la Junta Militar”, en *Literatura y periodismo* (coord. Alejandro Safi), Buenos Aires, Cántaro, 1998, pp. 56-62.

²¹⁷ Beatriz Sarlo, “La ficción, antes y después de 1976”, *Ñ* N° 129, op. cit., pp. 16-17.

en la revista *Pájaro de Fuego*, dirigida por Carlos A. Garramuño (publicación cultural de treinta y tres números, que tuvo una duración de 1977 a 1980), tal como lo describe Dieter Reichardt.²¹⁸ Por su parte, Luis Gregorich aporta un testimonio controvertido, en el que describe su experiencia como editor del suplemento de cultura del diario *La Opinión*. En dicho texto señala los “procedimientos verbales y tipográficos para eludir la censura”, y manifiesta “la voluntad crítica” asumida frente al régimen mediante la publicación de artículos y entrevistas que según el autor rozaban los límites de lo decible.²¹⁹

En el caso de la poesía la operación de disidencia intelectual también ocurre, como veremos más adelante con mayor detalle.

2.2. *El campo retórico*

Durante la dictadura se había articulado un campo retórico monitorizado desde las estructuras del poder público: a la figura del “desaparecido”, aquel cuya identidad ha sido borrada, no porque careciera de nombre, ya que de hecho se lo identificaba para el exterminio, sino porque su individualidad jurídica, el contrato social que el nombre personificaba, se hallaba abolido, se suman otras figuras, como la del cuerpo que debe extirpar el “cáncer” para sobrevivir, como si la patria fuera un cuerpo contagiado por “gérmenes” o “agentes externos” ajenos a su propia identidad, y como si esa identidad hubiese sido esencial e impoluta, y no una construcción histórica.²²⁰ Según Marc Angenot, es necesario considerar el campo metafórico como un síntoma ideológico. En palabras de este autor, las metáforas biológico-médicas resultan figuras que se inscriben en una tradición de una ideología reaccionaria de larga data. Así como esta biologización de los acontecimientos históricos produjo imágenes antonímicas que reivindicaron la “salud política” y los “remedios políticos” necesarios para “curar a la nación”, también estas metáforas se constituyeron en índices que revelan ciertos

²¹⁸ Dieter Reichardt, “La imagen de la literatura en la revista ‘Pájaro de Fuego’ (1977-1980)”, en Karl Kohut y Andrea Pagni (eds.), *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, op. cit., pp. 77-85. Véase también, sobre esta revista, Martín Eisen (seudónimo de Beatriz Sarlo), “Miseria de la cultura argentina” (mimeo, 1980; material aportado en el seminario de grado, “Literatura, cultura e ideología. El caso argentino: 1976-1983”, ya indicado). Este artículo había sido publicado con ese mismo seudónimo como “Misere de la culture argentine”, *Les Temps Modernes* N° 420-421, julio-agosto de 1981, volumen coordinado por César Fernández Moreno y David Viñas.

²¹⁹ Luis Gregorich, “La prensa durante El Proceso: un testimonio”, en Jorge B. Rivera y Eduardo Romano, *Claves del periodismo argentino actual*, op. cit., 1987, pp. 67-81.

²²⁰ Cfr. Jorge Monteleone, “Ciudad”, *SyC* N° 6, agosto de 1995, pp. 183-188.

presupuestos ligados a la “descomposición” y a la “degradación” de la nación.²²¹ En este sentido, a las Madres de Plaza de Mayo se las calificó desde el régimen como “locas”, como si el síntoma de ese cuerpo tuviera en la locura la primera manifestación de su descomposición intelectual y física.²²² La “subversión” de un espacio incontaminado como el de la patria debía ser extirpada de raíz; así es que un enunciado emergido en el interior de la sociedad civil es el complemento que sirve en la lucha sostenida para extirpar el mal: “por algo será”. En un poema de sesgo irónico, publicado recientemente, Osvaldo Aguirre escribió:

Más allá del bien / y del mal los argentinos ponen // orden contra los que no tienen / Dios ni patria y comprenden / lo que eso significa // contra los que pintan paredes / después de tocar la guitarra / contra los que bailan // con extremistas y comprenden / lo que eso significa. Los romanos / no sabían nada en comparación: // contra los que roen y contaminan, / contra los que afectan las mentes / argentinas y comprenden // contra los que están en algo / o saben de alguien o tienen / amigos que contaminan las entrañas // del cuerpo argentino y comprenden.²²³

La sociedad se acomodaba y se subordinaba, incluso, o sobre todo, discursivamente, lo que les permitía a los sectores medios y burgueses no cancelar, como explicó Hugo Vezzetti, el conjunto de intereses, modalidades corporativas y búsquedas de beneficio a corto plazo.²²⁴

²²¹ “Ya en 1792, Rivarol denuncia el ‘pueblo gangrenado de malas máximas’, imagen que la derecha retomará hasta nuestros días con constancia: ‘La familia, las costumbres, el trabajo, el placer, todo ha sido gangrenado (Rivarol, *Lettre a la noblesse française*: Dominique, État, 8). La expresión puede variar. Hacia 1930, se hablaba de la ‘democracia podrida’, de la ‘prensa podrida’, del psicoanálisis que había ‘intoxicado tantos cerebros’, de la ‘fiebre demagógica’... Pero sobre todo de la ‘peste judía’, de los ‘parásitos judíos’, del ‘absceso judío’: el virus hebraico, el virus de este espíritu judío, la lepra judía... Sin olvidar el otro virus, ‘el virus moscovita’, que deviene bajo la pluma de Jules Minnerot una ‘toxi-infección epidémica’ que corre el riesgo de hacer de toda una generación ‘lisiados mentales’”, en Marc Angenot, *La parole pamphlétaire*, París, Payot, 1982; citado por Mariana di Stéfano, “La perspectiva retórica”, en Mariana di Stéfano (coord.), *Metáforas en uso*, Buenos Aires, Biblos, 2006, pp. 21-40.

²²² Cfr. Osvaldo Soriano, “Parir en Plaza de Mayo”, y Hebe de Bonafini, “Conferencia pronunciada el 6 de julio de 1988 en Liber/Arte por la presidenta de la Asociación Madres de Plaza de Mayo”, en *Historia de las Madres de Plaza de Mayo* (prólogo de Osvaldo Soriano), Buenos Aires, Documentos Página 12, s/f., pp. 5-7 y 9-41, respectivamente. Véase también sobre el tema: Alicia Genovese, *La Hybris*, Buenos Aires, Bajo la luna, 2007.

²²³ Osvaldo Aguirre, “Los romanos no sabían” en *Ningún nombre*, Mar del Plata, Dársena 3, 2005, pp. 12-13.

²²⁴ Cfr. Hugo Vezzetti, *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002. Sobre el sistema de complicidades en que había incurrido una parte importante de la comunidad, el físico Jorge Sábato, en una entrevista concedida en diciembre de 1981, afirmaba: “me parecía un poco un ejercicio inútil hablar sobre temas donde veía que no había quién escuchara. Encontraba un gran vacío; no me refiero ya a la gente en la cúpula del poder, que generalmente ha sido sorda, sino que me parecía encontrar en la comunidad, en la sociedad argentina, una gran complicidad con el sistema de poder. Una aquiescencia a lo que estaba ocurriendo, no solamente conformismo, que a veces no es aceptable pero sí justificable, sino una especie de

Respecto del campo retórico, en tanto tejido de significaciones y representaciones sociales, que había articulado el discurso estatal hasta el año 1983, la propuesta de los militares consistía en eliminar “de raíz” el problema, que en su diagnóstico se encontraba en la sociedad misma y en la naturaleza irresoluta de sus conflictos. Es decir, se concebía una suerte de profilaxis o sanidad cruenta para una sociedad plagada de conflictos e “incapaz” de resolverlos, con el uso de un lenguaje particular. El carácter de la solución imaginada podía decodificarse en las metáforas que el discurso oficial empleaba -enfermedad, metástasis, tumor, extirpación, cirugía mayor-, resumidas en una más contundente: “cortar con la espada el nudo gordiano”.²²⁵ Si alguien “desaparecía”, ya se tratara de un vecino del barrio, o de un compañero del trabajo, ya se tratara de un individuo lejano, debía seguramente ajustarse a una razón mayor, una razón de Estado, que lo justificaba: *por algo será*.²²⁶ La lengua argentina en

complicidad. Es como aquello de que ‘Los argentinos somos derechos y humanos’. Mire, que haya habido gente que haya pegado ese letrero y lo haya exhibido con orgullo (...)”, en Emiliana López Saavedra, *Testigos del “proceso” militar/1 (1976-1983)*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina (Biblioteca Política Argentina), 1984, p. 39. En un breve y excelente artículo, Christian Ferrer afirma: “la memoria colectiva es una construcción interesada. Una de las trabas para analizar el pasado consiste en que lo entonces experimentado quizás no coincida con lo que la memoria colectiva y estatal ha elegido o podido seleccionar como paisaje de época. La historia póstuma nunca se superpone con la historia vivida, de modo que la ‘construcción interesada del pasado’ se transforma en un obstáculo político. # La cantidad de argentinos que colaboraron activamente con el así llamado Proceso de Reorganización Nacional, o bien que lo percibieron como un signo refundador, es inmensa, y entre otros se cuentan empresarios exitosos de la actualidad, políticos de escuela de actuación bien conocida durante la ‘transición democrática’, publicitarios e intelectuales cuya labor fue ‘apenas’ técnica y así sucesivamente. La legitimidad -momentánea o no- concedida a la dictadura y los entusiasmos de parte de la población siguen siendo índices difíciles de ponderar y quizás ya casi irre recuperables. # Hay una zona poco transitada de esa época que debería ser revisitada: concierne a la positividad de la vida cotidiana, y no solamente a su represión. Esa positividad podría significar que un sustrato comunitario inconfesable sostuvo todo el andamiaje político, económico y cotidiano de aquella época y que tal sustrato no es reducible únicamente al núcleo estatal-represivo de la época”, en “Un recuerdo de la vida cotidiana durante la dictadura”, en Hernán Invernizzi y Judith Gociol, *Un golpe a los libros. Represión en la cultura durante la última dictadura militar*, op. cit., pp. 380-381 [377-381]. Véanse también Mariana Caviglia, *Vivir a oscuras. Escenas cotidianas durante la dictadura*, Buenos Aires, Aguilar, 2006, y de la misma autora, *Dictadura, vida cotidiana y clases medias. Una sociedad fracturada*, Buenos Aires, Bogotá, Norma, 2006. Se puede consultar, entre otras, en términos temáticos, como una formulación ficcional de la cuestión escritas en la actualidad, las novelas de Martín Kohan *Dos veces junio*, Buenos Aires, Sudamericana, 2002 y de Carlos Gamerro, *El secreto y las voces*, Buenos Aires, Prometeo, 2002. También un eco de esta suerte de confabulación, consentimiento y miedo se puede leer en un sorprendente episodio autobiográfico (“Fin de una tarde, en Buenos Aires, 1976”), en *Descanso de caminantes* de Adolfo Bioy Casares, Buenos Aires, Sudamericana, 2001, pp. 26-28.

²²⁵ Cfr. Luis Alberto Romero, “El Proceso, 1976-1983”, *Breve historia contemporánea de la Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 283 [pp. 283-332]. Véase sobre el tema lexical de la dictadura, Marguerite Feitlowitz, *A Lexicon of Terror: Argentina and the Legacies of Torture*, Oxford, University Press, 1988.

²²⁶ Beatriz Sarlo recuerda que “el modelo de intelectual vinculado con los sectores populares contribuyó a producir un sistema de relaciones capilares que comunicaba al campo cultural con espacios del mundo plebeyo. Fue esta trama, rica y también conflictiva, la que destruyó la dictadura

los años de la dictadura es estigmatizada por esa justificación que no fue más que una forma de complicidad de gran parte de la sociedad civil; y no solo el discurso surgido desde los ámbitos de poder público, sino también la voz cristalizada del “sentido común” había elaborado un círculo complementario y perfecto. Michel Foucault explica que el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse.²²⁷ El discurso, obviamente, resulta un instrumento poderoso de los procesos constitutivos del sentido y de representación de lo social. George Steiner habló del idioma alemán manipulado por el Estado nazi en el sistema de símbolos e imágenes que promovió, convirtiéndolo en una materia inasible, o en una especie de fósil lingüístico.²²⁸ Refiriéndose a la dictadura en la Argentina, Noé Jitrik añade:

La lucha por el poder es fundamentalmente también una lucha por lo simbólico. La apropiación de lo simbólico explicaría en cierto modo la represión a la cultura en la Argentina de la dictadura, en la medida en que la cultura es el lugar esencial de la producción de lo simbólico, y el lenguaje es vehículo de esa producción. De ahí la represión en el lenguaje, que es casi lo primero que hacen las dictaduras, y el manejo del imaginario.²²⁹

La metáfora biológica de ese cuerpo puro, que había que preservar de “gérmenes” externos, se articula con el argumento que el propio gobierno sostenía acerca de una “campaña anti-argentina” montada desde Europa. El régimen, en este sentido, concibió un “plan discursivo”

militar implantada en 1976. Es más: podría decirse que, en las declaraciones emitidas durante el primer año del proceso militar, la cuestión de los intelectuales caracterizados como ‘ideólogos de la subversión’ no se agotaba en el significado obvio de este enunciado. Apuntaba también a esa realidad más compleja y evanescente, representada por la trama tejida entre la izquierda y el peronismo de los intelectuales y los sectores populares”, en “El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado”, en Saúl Sosnowski (comp.), *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, op. cit., pp. 100-101.

²²⁷ Michel Foucault, *El orden del discurso*, Buenos Aires, Tusquets, 1992, p. 12.

²²⁸ George Steiner, “El milagro hueco”, *Lenguaje y silencio*, Barcelona, Gedisa, 1982, pp. 133-150.

²²⁹ Véase Andrea Pagni, “Zonas de discusión” (Balance del simposio organizado por el Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Católica de Eichstatt, del 28 al 31 de octubre de 1987): la cita pertenece a Noé Jitrik, en Karl Kohut y Andrea Pagni (eds.), *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, op. cit., p. 290. Martín Eisen (seudónimo de Beatriz Sarlo) señalaba en el año 1980 que “el ritual que acompaña la expresión de otra voz que no sea la del régimen suele ser, precisamente, un eco de la voz del régimen. Para decir que sería bueno que en la Argentina se volviera a la democracia, se debe decir que ‘hoy no existen las mínimas condiciones políticas para retornar a la democracia’. Un discurso donde un enunciado niega o atenúa los precedentes, y donde el diálogo entre enunciados es un juego para entendidos: cómo leer los deslizamientos, las denegaciones, lo que no está dicho, cómo borrar lo que se dice sólo para poder decir lo otro, el reclamo, la opinión, la diferencia con el poder. Discursos degradados como éste son producto de cuatro años de homogeneización ideológica”, en “Miseria de la cultura argentina”, op. cit. Véase también Gustavo Lespada, “Manifestaciones literarias de la sombra”, en *Violencia y silencio. Literatura latinoamericana contemporánea* (Celina Manzoni ed.), Buenos Aires, Corregidor, 2005, pp. 215-237.

de carácter monológico que consistió en eliminar toda heterogeneidad de discursos y en imponer “un código simbólico inflexible para reforzar el programa del estado”. La esfera pública “había sido vaciada de su polifonía de voces” y el estado había articulado “una teoría unidimensional de la realidad”.²³⁰ El discurso de la dictadura se filtró en los más diversos espacios, aun en el de la espontaneidad, y bloqueó la crítica en la medida en que determinó el lenguaje y el horizonte semántico de la cultura. Algunas formas de la literatura y, en el caso que nos atañe, algunas formas de la poesía impugnaron la degradación del lenguaje circulante.

Pero en los comienzos de la democracia, con el informe de la Conadep y el juicio a las Juntas, un enunciado irreductible pondrá un límite definitivo en términos prospectivos, no sólo a la desaparición de personas y a la tortura practicada sistemáticamente en nuestro país, sino también a un grupo de palabras y de emblemas que configuró en esos años un modo de pensar la sociedad: “Nunca más”.²³¹ A partir de ese enunciado emblemático, pudo iniciarse la reconstrucción de un nuevo sistema de representaciones sociales.²³² Este informe de la Conadep fue un espacio discursivo de condensación fundacional, en términos sociales, en relación con el trabajo de elaboración de la memoria.²³³ El informe permitió dividir aguas a partir de ese momento respecto de la visión y la narrativa estatal de los hechos, cuya primera versión provino, algunos años antes, del ámbito de la ficción y de la poesía como espacio de representación histórica y como espacio gnoseológico.²³⁴ La memoria presupone una selección. Esta selección, en verdad, es un terreno de disputas políticas e ideológicas entre lo que se debe preservar y aquello que es necesario olvidar. La reconstrucción histórica de ciertas visiones públicas acerca de los acontecimientos represivos fue variando, muchas veces a la zaga de cierto discurso literario que postuló un orden de cosas diferente. En tal sentido, a

²³⁰ Francine Masiello, “La Argentina durante el Proceso: las múltiples resistencias de la cultura”, en Daniel Balderston y otros, *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza, 1987, pp. 12-14 [pp. 11-29]. Sobre este punto, Beatriz Sarlo señala: “Basados en una relación de poder pre-discursiva, el régimen autoritario impone modelos de organización discursiva sobre presupuestos cuya verdad se presenta como autoevidente e indiscutible” (“Política, ideología y figuración literaria”, en Daniel Balderston y otros, op. cit., p. 36 [pp. 30-59]).

²³¹ Este enunciado es extraído de la frase del fiscal Julio César Strassera en su alegato final contra las Juntas Militares. Con dicho enunciado se tituló el libro que relevaba los casos de desapariciones de personas durante el gobierno militar, relevamiento que fue llevado a cabo por una comisión investigadora que encabezó el escritor Ernesto Sábato.

²³² Véase, sobre discurso y símbolo, Saúl Sosnowski, “Introducción” a *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino* (Saúl Sosnowski comp.), op. cit., pp. 7-15; respecto del enunciado aludido, véase *Nunca más*, Buenos Aires, Eudeba, 1984.

²³³ El informe se publicó en *Nunca más*, op. cit.

²³⁴ Véase, acerca de la construcción de la memoria sobre este período, Hugo Vezzetti, *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, op. cit.. También, del mismo autor, “Memorias”, en Carlos Altamirano (ed.), *La Argentina en el siglo XX*, Buenos Aires, Ariel, 1999, pp. 368-379.

través de diversas instituciones, movimientos sociales y estrategias distintas, la memoria será un ejercicio persistente de reformulación del discurso de la dictadura durante la democracia, ejercicio que aún continúa:

La imagen de un enemigo (la “subversión”) anónimo, acechante, síntesis de lo malvado y antinacional -dice Federico G. Lorenz- construida por la dictadura, permaneció intacta y poco o nada criticada ya que el tema de las primeras conmemoraciones democráticas (...) pasó por la denuncia del terrorismo de estado, y para ello la imagen de las víctimas desaparecidas ocupó el primer plano, desplazando pero no reemplazando a la del “subversivo” (...). Por lo menos durante un quinquenio la imagen de un país en guerra contra la subversión no fue cuestionada.²³⁵

Progresivamente las organizaciones de derechos humanos politizaron su discurso porque fue tal vez “inevitable” que buscaran un “sentido positivo” en las acciones y las estrategias de los militantes que sufrieron el terrorismo de Estado. En forma paulatina, se pide no sólo justicia al abolir la denominada teoría de “los dos demonios”, sino también, explica Sarlo, un reconocimiento público favorable de las acciones y las estrategias de los militantes asesinados.²³⁶ La literatura había prefigurado durante la dictadura un debate vinculado con la representación que, posteriormente, será esencial en la construcción de un relato acerca del período histórico acontecido.

La ficción durante los años de represión se preguntó: “¿Hay en realidad una historia?” Esta pregunta se reitera en varios textos y pone de manifiesto la duda sobre si era posible “ordenar discursivamente una realidad cuya lógica parece secreta. Mejor dicho: cuando las formas narrativas mismas desconfían del orden de los hechos, ¿cómo gobernar esa desconfianza segunda (...) en un momento de máxima fragmentación de la experiencia social?”.²³⁷ En un sentido equivalente, desde la poesía se pregunta: “La historia, ¿es un lenguaje?”²³⁸

A la narrativa de la época le resultó imposible reordenar discursivamente, en los términos referenciales anteriores a la dictadura, una realidad que parecía inasible e “indecible”. Los discursos narrativos de la época pusieron en escena, entonces, dos estrategias principales: la impugnación de la mimesis como forma única de representación, y la fragmentación discursiva en relación con la subjetividad y los hechos sociales. La ficción

²³⁵ Federico G. Lorenz, “Memorias de aquel veinticuatro”, *Todo es Historia* N° 404, marzo de 2001, pp. 14-15 [pp. 6-25]. Véase también Hilda Sabato, “Historia reciente y memoria colectiva”, *Punto de Vista* N° 49, agosto de 1994, pp. 30-34.

²³⁶ Beatriz Sarlo, “La retórica testimonial”, en *Tiempo pasado*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

²³⁷ Beatriz Sarlo, “Literatura y política”, *Punto de Vista* N° 19, 1983, p. 10.

²³⁸ Néstor Perlongher, “Tuyú”, *Xul* N° 2, septiembre de 1981, p. 26.

semantiza el momento histórico y reflexiona sobre el arrasamiento de cualquier actividad disidente. Las últimas páginas de *Respiración artificial* resultan un relato sutil y aterrador de lo que ocurría en el entorno.²³⁹ Ricardo Piglia (1940) narra el “murmullo incesante de las víctimas” y lee los signos de lo que acontece, literalmente: “Usted leyó *El proceso*, me dice Tardewski. Kafka supo ver hasta en el detalle más preciso cómo se acumulaba el horror”. Con las palabras que el Estado totalitario engendró para designarse y describirse a sí mismo, en ese desfiladero de vocablos enrarecidos e irrespirables, Piglia regresa a ellos críticamente para contradecirlos, y denunciarlos, pues del mismo modo como se describe en la novela la escritura de Kafka, el sujeto de enunciación procura “oír” y procura estar “atento al murmullo enfermizo de la historia” que se da, entre otras cosas, mediante el lenguaje. La novela denuncia los límites de ese lenguaje petrificado, como si estuviera atravesado de alambres.

Sobre aquello de lo que no se puede hablar, lo mejor es callar, decía Wittgenstein. ¿Cómo hablar de lo indecible? Esa es la pregunta que la obra de Kafka trata, una y otra vez, de contestar. O mejor, digo, su obra es la única que de un modo refinado y sutil se atreve a hablar de lo indecible, de eso que no se puede nombrar. ¿Qué diríamos hoy que es lo indecible?.

En ese contexto, la novela habilita una lectura oblicua respecto de la represión del régimen.

Al igual que la ficción, la poesía se interrogó sobre la circunstancia política. El poema “Muda desaparición”, de Víctor Redondo (1953), publicado en abril de 1982, preguntará más o menos en los mismos términos, acerca del contexto y de la imposibilidad de nombrar: “El lenguaje no se alimenta de sí mismo pero, sobre todo, no se alimenta de lo que no puede ser dicho ¿O sí? Sí, se alimenta de lo que no puede ser dicho. Y de lo que desconoce (lo que resiste al lenguaje)”. Lo “indecible” se torna el contenido del poema. A su vez, Néstor Perlongher (1949-1992), en su famoso poema “Cadáveres”, escrito en 1982, removerá los límites de un discurso esterilizado y revelará: “Bajo las matas / En los pajonales / Sobre los puentes / En los canales / Hay cadáveres.”

En el nuevo escenario democrático, que se da a partir de fines de 1983, la producción poética empieza a deconstruir las huellas dejadas en un *organismo degradado* como la lengua argentina. La nueva poesía de los años ochenta, en el marco de un escenario intelectual que

²³⁹ Las citas corresponden a la edición: Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, Buenos Aires, Planeta, 2001.

tenía un nuevo signo contextual, inscribe una marca que provenía de la experiencia reciente: *una mirada corroída*. Así como en la narrativa, a través del procedimiento de la fragmentación, se intentaba recomponer el sentido, la poesía procurará otro tanto. Bajo esta fórmula crítica, la nueva poesía de los ochenta arrastra el eco de un horror reciente; por esa razón es que la poesía que sobrevive a la dictadura ofrece una mirada que, además de sufrir el castigo del entorno, sufrió la discontinuidad y la fragmentación, una disgregación del sentido que la poesía intentará restañar en el período que se iniciaba.²⁴⁰

Analizar la poesía argentina escrita durante el período 1976-1983, y ver de qué manera la crítica lee ese conjunto de textos, es una tarea vasta, que se torna significativa en nuestro trabajo si podemos atribuir un sentido político a tales prácticas. Es posible analizar cómo se organiza la relación entre la poesía y la política eludiendo la coartada documental, meramente ilustrativa, y pensar en cambio sobre algunos textos que posibiliten una reflexión más compleja sobre aquel vínculo, a partir de una experiencia histórica concreta: la dictadura argentina. No nos preocupa realizar un relevamiento cuantitativo ni meramente descriptivo, sino explorar la experiencia de dicha relación: el modo en que ciertas obras construyen un sentido frente a un proceso de disgregación física y moral.²⁴¹

2.3. Una introducción al problema: la tradición política en la poesía

Las formas emergentes de representación tienen sus consecuencias en el discurso poético en relación con una eventual figuración de lo político. Los vínculos entre la poesía y la política son antiguos, y no se limitan, desde ya, a un fenómeno del siglo XX, que tiene sobradas manifestaciones en la producción de muchos poetas en relación, por ejemplo, con la revolución rusa, o en la producción de Miguel Hernández o de César Vallejo referidas a la guerra civil española, o en la poesía panfletaria del Neruda de *Incitación al nixonicidio y alabanza de la Revolución Chilena* (1973). Hace más de dos mil años, en *La República*, Platón ya prescribía normas temáticas y formales para los poetas, y además prevenía respecto

²⁴⁰ Cfr. Jorge Monteleone, “Una mirada corroída. Sobre la poesía argentina de los años ochenta”, en Roland Spiller (ed.), *Culturas del Río de la Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1995, pp. 203-215.

²⁴¹ Para una introducción al *corpus* de poesía escrita argentina durante la dictadura, aun con omisiones e interpretaciones polémicas, véase Jorge Santiago Perednik (selección y prólogo), *Nueva poesía argentina durante la dictadura (1976-1983)*, Buenos Aires, Calle Abajo, 1989; también se puede consultar en un contexto más amplio: Juano Villafañe (selección y prólogo), *Poetas. Autores argentinos de fin de siglo*, Buenos Aires, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 1995.

de ellos para que no atentaran contra la armonía del Estado.²⁴² Esta precaución respecto de los poetas, en verdad, describe una suerte de deseo por el control del lenguaje en manos del Estado, un cerrojo sobre aquellas palabras que pueden decirse y sobre aquellas que deben suprimirse. Traspasar determinado límite supone temores, el de las amenazas de la corrosión, el de los peligros de la falta de control, el del ácido que implica nombrar aquello que los poderes políticos disimulan o esconden. Afirma Hans Magnus Enzensberger: “El cristianismo, el feudalismo, el absolutismo, el capitalismo, el fascismo y el comunismo han asimilado, en sus épocas respectivas, las enseñanzas platónicas.”²⁴³

La poesía y el poder político se arrogaron desde sus comienzos un origen divino. Los dioses, el más allá, lo suprasensible, las musas son la vía de inspiración que traen las palabras a los poetas, en tanto la perecedera gloria mundana sólo puede ser eternizada por la poesía. Los gobernantes recurren a ella para que les cante su gloria y para que los redima del olvido. Los antiguos reyes, los emperadores romanos, los monarcas medievales aducen tener un fluido comercio con el más allá, y argumentan, entonces, que su autoridad ha sido conferida por una autoridad superior. Lo trascendente se transfigura en el mundo terrenal del poder. La gracia divina mueve el destino de los gobernantes por la fluida comunicación que mantienen entre sí, y también el de los poetas a través de la inspiración que les proporcionan las musas. Ese contacto de la poesía y del poder político con lo divino entraña una primera relación interdependiente. Recíproca, en muchos casos, pero también recelosa respecto de un espacio deseado, el espacio de lo divino como lugar que confiere autoridad.

Respecto de este vínculo, el género del panegírico pone a la poesía en una relación asimétrica, pues cumple el servicio de un elogio respecto de un contemporáneo al que se le debe algún tipo de favor. Rubén Darío, uno de los mayores poetas de América, en ocasiones cometió esta defección, que habla, más que de un gobernante circunstancial, de las condiciones de producción del propio Darío, atribulado por la dependencia que tuvo que sobrellevar respecto de poderes institucionales y gubernamentales, y desgarrado por el nuevo escenario mercantil que la modernidad de fines de siglo XIX proponía a los artistas latinoamericanos. En verdad, el caso de Darío es dramático -incluso lo tematiza en su cuento “El rey burgués”-, y sus contradicciones, acaso, suscitan, más que un juicio condenatorio, la formulación de una perspectiva que remita a las condiciones de producción del nuevo escenario histórico. Este ejemplo puede ser acompañado por otros, más obscenos, abundantes

²⁴² Platón, *La República*, Buenos Aires, Eudeba, 1982.

²⁴³ Hans Magnus Enzensberger, “Poesía y política”, en *Detalles*, Barcelona, Anagrama, 1969, p. 194.

a lo largo de la historia de la literatura, que hablan de la función específica de los artistas cortesanos o de los poetas pendientes de las circunstancias del poder político, al que rinden pleitesía para seguir desarrollando su tarea. Sin embargo, los gobernantes también necesitaron de la advocación de la poesía para transfigurar sus vidas y sus actos a través de la instancia consagratoria del arte, donde el devenir temporal de sus vidas se ve glorificado por aquella presencia aurática.

La estructura del mecenazgo no es más que un poder de control sobre el arte, entre otras cosas, destinada a que las figuras políticas reciban alabanzas. No obstante, en el interior de esa estructura, muchas veces los artistas elaboraron estrategias que atentaban contra la misma figura que en apariencia elogiaban, como es el caso de algunos artistas del barroco. Ésta es, por lo menos, una de las lecturas que se puede hacer de una zona de la obra pictórica de Velásquez, percibiendo en ella una sutil ironía respecto del poder político; de un modo aun más evidente, en América Latina podemos ver la pugna de Sor Juana Inés de la Cruz con el poder eclesiástico.²⁴⁴ Muchas veces el mecenas defiende al artista como un modo de contener la amenaza a su poder que presupone la crítica del arte y la poesía. Sin embargo, el carácter político de la poesía es de naturaleza lingüística, pues trabaja contra una retórica del consenso que no deja, por eso mismo, de transmitir una experiencia de lo público. Allí donde el acuerdo comunal ancla en el discurso, allí donde se instala un significado cristalizado, el discurso poético corroe lo que se establece como cierto. Esa corrosión, que puede verificarse en grados diversos, es el gesto político más eficaz de la poesía, lo que podríamos denominar su *intervención social*. La poesía parece pugnar contra una experiencia de acuerdo fijo y amplía, así, el sentido de un lenguaje sitiado. La lengua concebida exclusivamente como mero instrumento de comunicación se atomiza con la presencia del discurso poético que promueve, a su modo, una ampliación del sentido.

Si el concepto de política implica “participación en la organización social que los hombres se dan en la historia”,²⁴⁵ los textos poéticos que van a contrapelo de un designio anterior, los que se niegan a considerar el lenguaje poético sólo como un soporte de un referente previo, externo al texto, pueden considerarse eminentemente políticos, pues minan las cristalizaciones de la materia social con que los individuos comercian cotidianamente: la materia verbal.²⁴⁶ Esto supone resemantizar esa materia que se ve sometida, perpetuamente, al

²⁴⁴ Véanse Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990; Josefina Ludmer, “Tretas del débil”, en P. González y E. Ortega comps., *La sartén por el mango*, Puerto Rico, Huracán, 1984, pp. 47-54.

²⁴⁵ Hans Magnus Enzensberger, “Poesía y política”, en *Detalles*, op. cit., p. 212

²⁴⁶ Cfr. Jurij Tinianov, “Sobre la evolución literaria”, op. cit., p. 98.

peligro de la petrificación. Néstor Perlongher se preguntaba en el poema “Tuyú”: “La historia, es un lenguaje? / Tiene que ver este lenguaje con el lenguaje de la historia / o con la historia del lenguaje / en donde balbuceó / tiene que ver con este verso? / lenguas menguadas como medias / lenguas, luengas, fungosas: / este lenguaje de la historia / cuál historia? / si no se tiene por historia la larga historia de la lengua.”²⁴⁷ La autoconciencia del carácter histórico del signo, lo que Ferdinand de Saussure llamó su carácter mutable en términos diacrónicos, es el mayor aporte y la máxima función que la poesía puede arrogarse: ampliar el campo del sentido, cuestionar el sentido impuesto cuando éste se halla a punto de coagularse, o cuando ya se ha coagulado. La lectura de poemas recuerda que la lengua como un producto social y como un conjunto de convenciones adoptadas por el cuerpo social para permitir el ejercicio de la facultad del lenguaje en los individuos, no permanece inalterable.²⁴⁸

A los ojos del poder político, “la poesía es anárquica, porque fuera de su misma órbita no le es dado reconocer ningún otro ‘principio’” en el sentido de que se plantea como un universo saturado de sí mismo.²⁴⁹ Sin embargo, la poesía mantiene una relación esencial con el tiempo histórico, y quizás este vínculo es lo que expresa su naturaleza. La hipótesis principal de Enzensberger respecto de la relación política de la poesía, sin embargo, no se circunscribe al presente, sino que se relaciona con su rol anticipatorio. La relación de la poesía con el tiempo es ineludible, y en esa relación el aspecto político de la poesía se vincula sobre todo con esa zona del tiempo de la que todavía nada se sabe. Es acerca de ese tiempo futuro que se pronuncia:

La poesía es transmisión de futuro. Frente a lo que tiene vigencia en el presente, evoca lo que no se ha cumplido aún y que de por sí sobreentiende. (...) La poesía siempre es anticipación, en forma de duda, de repulsa o de negación. No quiere decir esto que hable del futuro, sino que lo hace como si éste fuera posible, como si se pudiera hablar en libertad entre esclavos, como si no hubiera alienación o silencios forzados (...). Si no fuera al propio tiempo lucidez crítica, este poder anticipador de la poesía abocaría a la simple mentira.²⁵⁰

²⁴⁷ Néstor Perlongher, “Tuyú”, *Xul* N° 2, op. cit., p. 26.

²⁴⁸ Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, op. cit. El crítico argentino Sergio Cueto se interroga: “Quizá haya que preguntarse si lo político de la literatura está menos en la fuerza propia de la obra que en esa otra fuerza que se apropia de ella, no deja de apropiarse de ella, y que llamamos la crítica”, en Sergio Cueto, “Notas para una política de la literatura”, *Boletín del Grupo de Estudios de Teoría Literaria* N° 3, septiembre de 1993, p. 4. [pp. 1-10].

²⁴⁹ Hans Magnus Enzensberger, “Poesía y política”, en *Detalles*, op. cit.

²⁵⁰ Hans Magnus Enzensberger, “Poesía y política”, en *Detalles*, op. cit., p. 215.

Un aspecto esencial de la poesía política, entonces, como sugiere C. M. Bowra, no es sólo un cambio de perspectiva respecto de los hechos públicos, sino también “cambios paralelos en la técnica”.²⁵¹ Tal vez mejor que hablar de poesía política, sería más preciso hablar de la relación política con la poesía. La poesía resulta política precisamente porque su elemento social básico, el lenguaje, transgrede los límites aceptados respecto del modo en que es posible enunciar en el presente, y profetiza en su acontecer, en su existencia misma, una nueva forma del discurso en el ámbito de lo público. La literatura -al ser una práctica discursiva cuyos vínculos con lo real no son equivalentes a los que sostiene el discurso político- puede, en el caso de la poesía, prever un tiempo que amplíe o disuelva el sentido asertivo a partir de una lengua que se salve de la coagulación. Por ejemplo, una zona de la poesía argentina escrita durante la dictadura rompió con la expresión asertiva y rotunda en un momento en que se conmovían los sistemas de representación homogéneos. En el proceso de reconstrucción de sus bases, la poesía prefiguró acaso una lengua imposible, ilegible incluso, pues el presente de horror sólo le devolvía signos de opacidad. La poesía neobarroca y concretista sostenida por la revista *Xul* apostó a la “ilegibilidad” como un reverso de la “legibilidad” que proponía el discurso monológico del Estado terrorista. En un editorial del número 4 se afirmaba:

Los medios masivos, bajo el dominio directo o indirecto del Estado y sirviendo a la perpetuación de la autocracia militar, produjeron, si vale la analogía, *su* traducción de la realidad, que sirvió para hacerla ilegible. Paralelamente, con el fin de asegurar que los mecanismos de esta ilegibilidad no quedaran al descubierto, se procedió a impedir que la traducción oficial pudiera ser confrontada con otras versiones. Se suprimieron todas las que fueron discordantes. # Pero la ilegibilidad de un texto, o su supresión, no son eternas. Últimamente, a medida que el discurso triunfalista de los medios se fue descomponiendo por las contradicciones entre los hechos y sus enunciados, la trampa de un encubrimiento intencional quedó al descubierto: el gran síntoma de la descomposición de un discurso, como lectura de la realidad, se produce cuando su mentira se vuelve legible.²⁵²

Analizaré este problema en la siguiente sección.

2.4. *Poesía y política durante la dictadura*

²⁵¹ C. M. Bowra, *Poesía y política*, Buenos Aires, Losada, 1969, p. 46.

²⁵² En “Editorial”, *Xul* N° 4, agosto de 1982, p. 3. La revista *Xul*, en ese mismo número, publica un artículo teórico de Denis Ferraris, “Acerca de la noción de legibilidad en literatura”, pp. 40-46; versión del francés de Susana Sirven.

Uno de los problemas que se presentan es analizar de qué modo la poesía pudo hablar de la represión política y del terrorismo de Estado, liquidando las formas de figuración mimética en el contexto sociocultural analizado anteriormente. Es decir, bajo qué nuevos presupuestos estéticos logró *nombrar* esa experiencia, sin volverse documental o testimonial. Las formas realistas fuertemente impregnadas por el “mensaje” en el campo de la poesía aparecen menguadas, dado que la censura como dispositivo panóptico solía ver en ese registro estético el previsible modo de reconocer el mundo de lo simbólico, como si éste se agotara en tal forma de representación. Así es que la literatura en general, y la poesía en particular, en muchos casos eludieron aquel universo lexical y referencial que habría sido evidente para los mecanismos de control del Estado, como un modo en que podía aludirse a la circunstancia histórica.

Otro problema es que la poesía elige nuevas formas de figuración cuando la experiencia fragmentaria de la historia promueve un criterio estético distinto en las formas de vincularse con lo real. En un artículo dedicado a la narrativa de esos años, Beatriz Sarlo señalaba que “la historia ha sacudido todas las certidumbres que iluminaron con su exaltación los años anteriores: es preciso, entonces, volver a buscar formas de representación de una sociedad que ha padecido un proceso de desagregación física y moral”.²⁵³ José Luis de Diego, en un trabajo sobre las formas narrativas del período, añade que

el creciente interés que prestan los escritores a un tipo de escritura que problematiza las formas de representación, y que se interroga sobre los límites y los alcances del lenguaje como instrumento de la representación no es sólo, como se ha querido ver, un efecto de la despolitización del campo intelectual, del “repliegue” de un espacio público de debate a la soledad del espacio privado, sino que es parte de un proceso mayor que comienza años antes de la irrupción de la dictadura.²⁵⁴

En el campo de la poesía, esta cuestión también asedia, aunque de un modo más complejo al que recorrió un lugar común de la crítica de poesía dedicada al período, que había acudido a una reflexión ligera sobre el modo en que los usos metafóricos del lenguaje, en realidad, aludían a un referente preciso. Señalaba dicha crítica que se evitaba decir las cosas de manera explícita, como si la referencia se tornara fija e inescrutable por condiciones históricas objetivas; entonces se la designaba de manera sesgada, como si se dijera: esta imagen poética equivale a esto; esta metáfora se traduce de esta manera; esta elisión se repone

²⁵³ Beatriz Sarlo, “Literatura y política”, *Punto de Vista* N° 19, op. cit.

²⁵⁴ José Luis de Diego, *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*, op. cit., p. 131.

con este contenido. Es decir, un simple procedimiento de sustitución.²⁵⁵ La literatura en sus procedimientos también es una reflexión sobre sus contenidos, tal como explicara Theodor Adorno, y en esa elección formal hay un modo “contenidista” de vincularse con lo real.²⁵⁶ En realidad, no sería justo afirmar que la poesía de esos años evitaba hablar explícitamente sólo para evitar la censura. Sino que, sobre todo, eligió enunciar a través de un modo distinto al del artificio realista, como si a través de una modalidad diferencial pudiera darse cuenta más plenamente de las cosas y buscar alternativas de conectarse con la lengua de una manera más dinámica. Precisamente por ello la poesía es, en algún sentido, inevitablemente realista. En palabras de Hermann Broch, todo arte auténtico “es, en definitiva, realista; presenta y representa la imagen real de su tiempo de la mano de su vocabulario peculiar y específico”, aunque no significa que adhiriera necesariamente a la escuela estética del realismo; son dos cosas bien distintas.²⁵⁷

La censura es un hecho objetivo de la dictadura; no obstante, ciertas formas poéticas elaboraron un discurso que no dejara de figurar lo real en tanto acontecimiento histórico que reconoce cuáles son los límites impuestos a su enunciación. Dicho discurso habla, entonces, imbuido de esa marca de la historia, bajo su condicionamiento físico, pero con el fin de objetarlo, con el fin de desmonopolizar la posesión de los discursos en manos de un solo sujeto enunciadore: el Estado. Se quiebra así una forma discursiva que pudiera explicitar “la desagregación física y moral” y que permite esbozar una cierta coherencia. El discurso político tiene numerosas variantes de oposición, contestación, resistencia o rebelión. En este caso, sin embargo, consideramos el discurso político estatal sujeto a las lógicas del poder dominante en un período concreto como el de la dictadura. Ciertamente, sus variantes y modulaciones no permanecen inalterables, sino que son relativas a las circunstancias históricas.

En principio, muchos de los textos escritos en la época de la dictadura atentán contra aquel recurso que liga al texto homogéneamente, pero aun así persiste una unidad globalizante o, mejor dicho, los enunciados contribuyen a un propósito comunicativo en el cual el lector repone cierta coherencia global en relación con la experiencia histórica. Lo que ocurre es que las huellas de la cohesión, es decir, lo que se definiría como la relación que se establece entre las partes de un texto fundada en la remisión de elementos de una oración a elementos de

²⁵⁵ Cfr., por ejemplo, Andrés Avellaneda, “Poesía argentina del setenta”, *La Danza del Ratón* N° 2, octubre de 1981; Jorge Fondebrider, “Juan Gelman y nuestra poesía”, *La Danza del Ratón* N° 2, op. cit.; Javier Cofreces, “10 años de poesía argentina”, *Mascaró* N° 4, 1985.

²⁵⁶ Theodor Adorno, *Teoría estética*, op. cit.

²⁵⁷ Hermann Broch, *Poesía e investigación*, op. cit., p. 70.

otras, se resuelve en un discurso que refiere los avatares de la historia de manera fragmentaria, vacilante e incierta, cuestionando de ese modo los órdenes hegemónicos de discurso. Los sentidos saturados que el discurso mimético parece armar, se resquebrajan y resultan lugares ciegos.

La actual poesía -decía Jorge Ricardo Aulicino en el año 1980- parece desconcertada, se mueve con energía y libertad sobre un pantano (...). De este modo se revela un momento especial de la vida nacional en el terreno del lenguaje, donde hay desconcierto o complejidad, pero no engaño. Lo que se pretende es ver, y desde luego no se espera “claridad”.²⁵⁸

El sentido se construye a partir de un nuevo estatuto enunciativo que modela textos cuya referencia nada explícita respecto del contexto histórico de la dictadura; o bien textos cuyos síntomas y efectos residuales aparecen referidos de manera dislocada, recurrente, enumerativa y también inconclusa. En el poema “Sus restos son velados”, Susana Cerdá, mediante un juego en el plano del significante, transforma el sentido del sintagma “velar los restos” en una constatación, la de una cerril veladura que el texto poético “devela”; un desciframiento del “resto / para el resto”; la revelación de un secreto, el descorrimiento de un velo que oculta la muerte y el horror:

“Sus restos son velados”/ Velados sean los restos / desvelados de / esa yaciente composición / rasgada / en el doble sentido / en el procaz sentir / re sentido escuchar / que abre y abriría / cuanto hay / si tanto hubo / y habrá / o abrirá / en un cerrar / de ojos / que pretenden / no parpadear / -Quiero decir: / “los hombres no lloran” / Salvo cuando / “velan los restos” / o cuando / se devela el resto / para el resto / pero éstos, éstos / ya saben / que no se trata / de las lágrimas.²⁵⁹

Néstor Perlongher escribe respecto de esa visión velada, donde el *ver* no se corresponde al *decir*:

(...) “No le digas que lo viste conmigo porque capaz que se dan cuenta” / O: “No le vayas a contar que lo vimos porque a ver si se lo toma a pecho” / Acaso: “No te conviene que lo sepa porque te amputan una teta” / Aún: “Hoy asaltaron a una vaca” / “Cuando lo veas hacé de cuenta que no te diste cuenta de nada...y listo”.

Su poema “Cadáveres” es un particular ejemplo de denuncia dado que aparecen escenas fragmentarias de ámbitos y circunstancias variadas en los que, como un latiguillo, se repite un

²⁵⁸ Jorge Ricardo [Aulicino], “Balance y perspectivas”, *Xul* N° 1, op.cit., p. 17 [pp. 11-17].

²⁵⁹ Susana Cerdá, “Sus restos son velados”, *Xul* N° 4, op. cit., p. 14.

enunciado que no cede a distraerse de la época: “Hay cadáveres”.²⁶⁰ Como explica George Steiner refiriéndose a la *Carta de Lord Chandos* de Hugo von Hofmannsthal (1902) -una suerte de manifiesto poético moderno en el que se postula, irreductiblemente, el fracaso de las palabras en el instante de la enunciación-, el discurso parece llegar a un límite pues no puede nombrar en los términos retóricos tradicionales aquello que se encuentra más allá. Ese *más allá*, aquello que resulta insondable, en este caso, refiere una forma del horror: “Toda declaración o juicio es literalmente impronunciable y se descompone en la boca de Chandos como ‘hongos podridos’. Incluso el simple hecho de oír los banales balbuceos de los demás se le hace insoportable”.²⁶¹ Esta declaración que se refiere a los límites del lenguaje puede utilizarse como indicio interpretativo para referir una enunciación poética donde dichos límites están dados por el contexto discursivo de una situación histórica particular -como antes referimos: las representaciones sociales del terrorismo de Estado en el campo simbólico.

En *La luz en la ventana*, de Irene Gruss, se proyecta la pesadilla de la época sin hacer uso de la acusación explícita, sino mediante una denuncia velada. Como escribió en un breve poema, el sujeto poético lanza un grito de horror, “un aullido / delicado” que aleja su voz de toda estridencia.²⁶² Sandro Barrella, al analizar el libro mencionado, señala que “no es posible soslayar lo ominoso del tiempo histórico en que fue escrito”, aun cuando los poemas discurren “acerca de avatares íntimos. O justamente por ello. La casa es a un tiempo refugio y lugar de encierro; el cuadrado de la ventana aparece como el límite que divide el mundo interior del exterior; la metáfora de la luz se extiende en claroscuro más allá del espacio de la claridad, como recordando el verso de Paul Celan al decir ‘verdad habla quien sombras

²⁶⁰ El poema “Cadáveres”, escrito en el contexto de la dictadura, se había publicado en *Revista de (poesía)* N° 0, abril de 1984, pp. 11-13. Se incluyó en el libro *Alambres*, op. cit. Sobre su fecha de escritura, véanse las referencias de María Alejandra Minelli, que señala que fue elaborado en 1981 (“Cortado al bies, un borde de brocado”, *Cuadernos del Sur* N° 34, Bahía Blanca, Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur, 2004, pp. 51-70), y de Fernando Molle, que señala que fue escrito en el año 1982 (“Néstor Perlongher, militante de la intensidad”, *Ñ* N° 68, Revista de Cultura de Clarín, 15/1/2005, pp. 18-19). En un reportaje a Perlongher, éste aclara, aunque de modo impreciso: “(...) en el caso de ‘Cadáveres’, yo estuve en Argentina en un momento en que estaban apareciendo los cadáveres y estaba horrible todo... creo que era a final del 82, una cosa así, que era un momento muy feo. Y yo me volví a Brasil en ómnibus, y durante el viaje empezó a aparecer ese poema, y después, una vez que llegué a Brasil, en mi casa, vi una especie de inspiración de la que surgió el poema completo. Tengo el original y hay pocos cambios. Entonces, yo diría que me dejé llevar, inclusive por un poema que es un poco diferente de otros que yo estaba escribiendo en ese momento”, en “Perlongher: el barroco cuerpo a tierra” (reportaje de Daniel Freidemberg y Daniel Samoilovich), *Diario de Poesía* N° 22, otoño de 1992, pp. 31-32.

²⁶¹ George Steiner, *Gramáticas de la creación*, Madrid, Siruela, 2001, p. 273. Cfr. cita de Hugo von Hofmannsthal: “sucedió que las palabras abstractas a las cuales, sin embargo, ha de recurrir la lengua a fin de poder formular el más intrascendente juicio valorativo, literalmente se me pulverizaban en la boca, como si fueran hongos podridos”, en *La carta de Lord Chandos*, op. cit., p. 14.

²⁶² Irene Gruss, “Anti arte poética”, en Suplemento Cultura y Nación, *Clarín*, 27/4/1989, p. 8.

habla””.²⁶³ Entre este libro publicado en 1982, el primero de la autora, y su segundo libro, *El mundo incompleto* (1987), se verifica una continuidad pero con algunas diferencias.²⁶⁴ En algunos textos se tiende “un puente entre la experiencia íntima y la escena pública”, pero en el poema “Mientras tanto” del segundo libro se percibe en el estallido de las burbujas aquello “que en el libro anterior había quedado enmudecido”.²⁶⁵ “Yo estuve lavando ropa / mientras mucha gente / desapareció / no porque sí / se escondió / sufrió / hubo golpes / y / ahora no están / no porque sí / y mientras pasaban / sirenas y disparos, ruido seco / yo estuve lavando ropa, / acunando, / cantaba, / y la persiana a oscuras”.²⁶⁶ En una escena comparable en la que el mundo interior y el mundo exterior aparecen escindidos, Juan Manuel Inchauspe hace una fantasmagórica alusión al temor percibido ahora desde la experiencia de la paternidad. En el poema “Época”, publicado en 1985 en el libro *Trabajo nocturno*, escribe: “Un prolongado ulular me despertó durante la noche. / Tuve una visión fugaz de luces rojas y amarillas, intermitentes. / Con los ojos recién abiertos en la oscuridad / escuché el sonido giratorio por las calles desiertas. / Instintivamente estiré mi mano por entre las varillas / y palpé el cuerpo de mi pequeño hijo: / suave, cálido, / pacificado como un animalito. // Él no sabe nada de estas cosas. / No sabe nada del sueño cortado / en la fría madrugada. / No tiene nunca tampoco porqué saber / cómo brotan del sueño estas visiones; / cómo giran, intermitentes, en la memoria, / y flotan con sus ojos de vidrio alrededor del corazón”.²⁶⁷

Por otro lado, si pensamos en aquella poesía comúnmente llamada “comprometida”, como la de parte de la producción de Francisco Urondo (autor que corresponde a otra generación y al que no se considera en general en la reflexión sobre el período al que nos referimos, pero al que mencionamos porque deja registrado discursivamente “las masacres” de la represión estatal), por ejemplo en *Poemas póstumos* (1970-72), o los escritos en plena etapa de represión, publicados en la revista *Crisis* y recogidos algunos de ellos en los textos poéticos denominados *Cuentos de batalla* (1973-1976), la poesía escrita posteriormente

²⁶³ Sandro Barrella, “Reflexión del mundo” (reseña bibliográfica sobre: Irene Gruss, *La mitad de la verdad*), *ADN Cultura, La Nación*, 12/7/2008, p. 16.

²⁶⁴ Irene Gruss, *El mundo incompleto*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1987.

²⁶⁵ Sandro Barrella, “Reflexión del mundo”, *ADN Cultura*, op. cit.

²⁶⁶ Irene Gruss, *El mundo incompleto*, op. cit., p. 17.

²⁶⁷ Juan Manuel Inchauspe, *Trabajo nocturno*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1985. Citamos el poema “Época” de Juan Manuel Inchauspe, *Poesía completa*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1994, p. 117. En el “Prólogo”, la poeta Estela Figueroa afirma que los poemas de Juan Manuel Inchauspe “no contienen referencias al tiempo en que le tocó vivir (excepto los poemas ‘Época’ y ‘Los tuyos’, donde hay una clara alusión a la dictadura y a nuestros desaparecidos)”.

durante la dictadura no volvió a referirse en esos términos.²⁶⁸ El caso de Urondo resulta interesante porque sugiere que la actividad de la escritura será trocada por la muerte y porque su poesía anuncia paulatinamente la muerte del sujeto lírico en el proceso histórico de esos años. A diferencia de Alejandra Pizarnik²⁶⁹ -compañera de generación-, fallecida en 1972, que va *escribiendo* su muerte de un modo íntimo, una muerte que le concierne a ella y se torna ajena a un proceso colectivo, la de Urondo apela al espacio público de una historia sangrienta donde inmolar su cuerpo (“Aquí habrá batalla como en los campos / de Córdoba”; “Estoy con pocos amigos y los que hay / suelen estar lejos y me ha quedado / un regusto que tengo al alcance de la mano / como un arma de fuego. La usaré para nobles / empresas: derrotar al enemigo -salud / y suerte-, hablar humildemente / de estas posibilidades amenazantes”). Como el caso paradigmático de José Martí en el ámbito de la literatura latinoamericana, donde profetizaba su propia inmolación en favor de su patria,²⁷⁰ Francisco Urondo hace pública esa profecía y vincula su historia personal con la historia colectiva: “Ya no soy / de aquí; apenas me siento una memoria / de paso. Mi confianza se apoya en el profundo desprecio / por este mundo desgraciado. Le daré / la vida para que nada siga como está.” Esta figuración poética de un sujeto partícipe de la historia, representándose actor de su desenvolvimiento central, que *narra* de modo homogéneo y coherente su lugar en ella, no se repetirá en la poesía argentina inmediatamente posterior, y puede leerse como un programa estético trunco dejado por Urondo que la crítica ulterior, en alguna medida, reivindicará y, en consecuencia, objetará a la poesía escrita en los años de la dictadura no haberlo llevado a cabo. Sin embargo, la poesía escrita durante ese período forjará otras estrategias discursivas. Por ejemplo, en el poema “Muda desaparición”, de Víctor Redondo, a pesar de que no aparecen sustituciones ni eufemismos, y hay referencias claras a la desaparición de personas cometidas por los militares, la estrategia de discurso no confía en plenitud de la capacidad referencial del lenguaje. El objeto al que una expresión se refiere (o designa) es su referencia;

²⁶⁸ Algunos poemas de *Poemas póstumos* y *Cuentos de batalla* fueron publicados en Francisco Urondo, *Poemas de batalla (Antología poética)*, Buenos Aires, Seix Barral, 1998, pp. 141-167. También se puede consultar este grupo de poemas en una edición más reciente: Francisco Urondo, *Obra poética*, op. cit. (cuidado de la edición y prólogo: Susana Cella).

²⁶⁹ Véase Delfina Muschietti, “Alejandra Pizarnik: la niña asesinada”, en *Filología*, año XXIV, 1-2, 1989, pp. 231-241.

²⁷⁰ Cfr. además de poemas, crónicas y cartas de Martí que aluden a este tema, el “Diario de Cabo Haitiano a Dos Ríos”, que parece profetizar su propio epitafio, en José Martí, *El presidio político en Cuba. Último diario y otros textos* (Edición y estudio preliminar de Celina Manzoni), Buenos Aires, Biblos, 1995, pp. 103-136. Afirma Octavio Paz, aludiendo al poema “Dos patrias”, que la muerte del yo lírico en la obra poética de José Martí aparece como “un necesario y, en cierto modo, deseado sacrificio.” (*Los hijos del limo*, op. cit., p. 141).

la peculiar manera de referirse a él es su sentido, según Gottlob Frege.²⁷¹ De hecho, el lenguaje ha sido afectado de un modo rotundo, lo que lo torna menos asertivo, y, en cambio, lo vuelve aproximativo e interrogativo sobre su propia función en ese contexto y sobre su capacidad comunicativa:

Hoy estamos de luto por cien muertos sin cadáveres.

Hoy estamos velando algo similar a una foto, al menos tan rectangular como una foto, al menos de un papel muy parecido al papel de una foto, conociendo un rostro -al menos bastante parecido a un rostro. Estamos velando un rostro que partió de una foto al encuentro de su cadáver. Algo similar a una foto de algo que se supone a esta altura ha de formar parte de la tierra, o de la arena, o del Río de la Plata, o del Salado, o de la laguna de Chascomús, o del cemento, o de la cal viva: sin embargo sigue siendo (o comenzó siendo) una foto que de alguna manera nos está llamando (nos llama con una voz muy parecida al sonido de un fósforo al prenderse en la oscuridad de la memoria de un rostro que nunca conocimos sino como ausencia de cadáver).

¿Es una subversión planteado al margen de su necesidad?

Se vieron muertos volando sobre el río.

Este poema propone una lectura del entorno en la que todo se *vela* y desaparece, y se pregunta sobre la situación de enunciación en el contexto de la censura de un modo muy preciso:

El lenguaje no se alimenta de sí mismo pero, sobre todo, no se alimenta de lo que no puede ser dicho. ¿O sí? Sí, se alimenta de lo que no puede ser dicho. Y de lo que desconoce (lo que resiste al lenguaje). (...) Hay que hablar para saber de qué se quiere hablar. (...) Si reposa sobre la memoria, o sobre los deseos no cumplidos, el lenguaje es, o debería ser (o lo será de todos modos, incluso imperfectamente) la culminación de un imposible.²⁷²

El lenguaje poético construye un imaginario referencial y le otorga significación al contexto histórico, incluso en aquellas zonas veladas, sobre las que suspende el sentido del poder oficial, promoviendo un discurso que permite hablar de *lo que no puede ser dicho* y de lo que *desconoce*. Cierta poesía escrita durante la dictadura no designó las cosas bajo una prescripción previa; se retrajo de mandatos discursivos respecto de cómo mencionar lo real y convirtió la lengua en un lugar de incesante reformulación.

2.5. Las revistas de poesía y la formación del discurso crítico

²⁷¹ Gottlob Frege, *Estudios sobre semántica*, Barcelona, Folio, 1999.

²⁷² Víctor Redondo, "Muda desaparición", *Último Reino* N° 8/9, abril/septiembre de 1982, pp. 3-5. Se publicó en el libro *Circe, cuaderno de trabajo 1979-1984*, Buenos Aires, Último Reino, 1985.

Si las referencias a la censura y al campo retórico del discurso estatal posibilitan una reflexión política sobre la lengua poética en la esfera pública, elaborar un mapa que resuma un conjunto de líneas poéticas en los ochenta, en el que se integran también un grupo de revistas y de editoriales que comenzaron a configurarse durante la dictadura, permitirá analizar de qué modo circuló el discurso crítico en ese contexto. Para referirse a la elaboración de un discurso crítico sobre la poesía que haya sido enunciado desde las revistas, es necesario describir primeramente la formación de un campo poético específico. *Último Reino*, *Xul* y *La Danza del Ratón* son las publicaciones de poesía de circulación más intensa hacia fines de la dictadura. Durante ese período, se fueron configurando al movimiento neorromántico, cuya expresión editorial fue *Último Reino*, las tendencias concretista y neobarroca, que tuvieron cabida en la revista *Xul*, y una línea referencial que presupone, en alguna medida, la objetivista de los años ochenta, cuyas primeras expresiones se pueden verificar en algunos textos de la antología *Lugar común* (1981) y en la revista *La Danza del Ratón* en tanto los intereses de esta publicación estuvieron ligados, en parte, a una poesía exteriorista, coloquialista, narrativizada, más ligada a los datos inmediatos de la conciencia, a lo objetivo y lo palpable.²⁷³ En otro clima político y social, hacia 1986 aparece en el campo intelectual una revista decisiva desde el punto de vista estético y crítico en el ámbito de la poesía argentina, cuya poética es de corte objetivista: *Diario de Poesía*.

La conformación de las tendencias neorromántica, concretista y neobarroca durante la dictadura se apartaron claramente de una zona importante de la producción sesentista y de los primeros setenta, que privilegiaba ante todo un lenguaje coloquialista, una fuerte impronta del discurso del tango y una apertura hacia lo social y la experiencia de lo cotidiano. Si bien no es posible hablar de continuidad, se puede afirmar que aquellos que se hacen cargo de esta herencia, que podemos calificar, en términos amplios, como realista, para reformularla bajo distintas inflexiones, son algunos de los autores que se agruparon en torno a la antología *Lugar común*, la revista *La Danza del Ratón* y, posteriormente, la revista *Diario de Poesía*.²⁷⁴

²⁷³ Cfr. Jorge Monteleone, “Poesía argentina: del horror mudo al relato social”, *La Estafeta del Viento* N° 2, Madrid, otoño/invierno, 2002.

²⁷⁴ Se pueden consultar algunos estudios panorámicos del período: Raúl Antelo y Delfina Muschietti, “Poesía argentina del siglo XX”, en Trinidad Barreras (ed.), *Historia de la literatura argentina*, Madrid, Cátedra, 2008; Edgardo Dobry, “Del objetivismo al neobarroco”, *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 588, op. cit., pp. 45-58; ampliado con el título “Poesía argentina actual: del neo-barroco al objetivismo (y más allá)”, en página *web.bazaramericano.com*, op. cit., y en Jorge Fondebrider (ed.), *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*, op. cit.; Daniel Link, “La noche postmoderna. Aproximación a la poesía de los años ochenta”, *Filología*, Año XXIII, 1, 1988, pp. 195-208; Daniel Freidemberg, “Poesía argentina de los años 70 y 80. La palabra a prueba”, *Cuadernos*

Raúl Antelo y Delfina Muschietti explican que desde la tensión “entre experimentación y realismo (...) puede pensarse uno de los puntos de partida de los llamados ‘poetas objetivos’ de los 80, y su descendencia, la poesía *chabona*, ya en el período de entresiglos”.²⁷⁵

La necesidad en el ámbito crítico de repensar la poesía en la época de la dictadura conformó una considerable producción que articuló su reflexión sobre la manera en que el régimen como sistema represivo impregnó a la lengua argentina, y sobre la manera en que la poesía reaccionó o resistió ese embate. Con las palabras que esterilizó la voz del Estado terrorista como voz central a partir de la implantación de la censura, la poesía se formalizó como una *voz otra*, que tuvo diversos caminos. Las palabras, los sintagmas y los enunciados cercenados por la vigilancia se concibieron como “restos” con los que, finalmente, se podía organizar discursivamente un sentido. Ese conjunto heterogéneo de palabras, sintagmas y enunciados quedó como el rumor de una época que calcificó el lenguaje de intercambio e instaló una cultura del miedo. El conjunto de enunciados que reproduce el historiador Luis Alberto Romero, en el capítulo “El Proceso, 1976-1983”, de *Breve historia contemporánea de la Argentina*, incorpora en su exposición un conjunto de palabras que indicaliza una época de la Argentina. La nomenclatura utilizada da cuenta en términos críticos, simultáneamente, del clima represivo y del caos económico. Reproducir algunas palabras, sintagmas y enunciados allí mencionados, como “desaparecido”, “chupadero”, “subversión apátrida”, “picana”, “submarino”, por un lado, y “tablita”, “plata dulce”, “bicicleta financiera”, por el otro, es dar cuenta de la circunstancia histórica y de la atmósfera discursiva como un *continuum* que figura un momento opresivo y descubre un sistema léxico degradado a partir de su carácter eufemístico.²⁷⁶ Un episodio concreto obra como figura metonímica del paisaje político y cultural de la época. Ricardo Piglia cuenta que luego de un viaje al exterior, al regresar a Buenos Aires, encuentra que en el sistema de señalización de la ciudad los militares habían puesto en las paradas de colectivos unos carteles que decían “Zona de detención”. En dicho enunciado se condensa un uso estatal de la lengua que revela de modo literal que Buenos Aires era una ciudad ocupada.²⁷⁷ En ese escenario intelectual, se fundaron las revistas

Hispanoamericanos N° 517-519, julio-septiembre de 1993; Juano Villafañe, “Prólogo” a *Poetas. Autores argentinos de fin de siglo*, op. cit; Susana Zanetti, “‘Brechas en el muro’. Exilio interior y censura. La poesía en Buenos Aires de la dictadura a la democracia”, en Karl Kohut y Andrea Pagni (eds.), *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, op. cit., pp. 275-286; Jorge Monteleone, “Poesía argentina: del horror mudo al relato social”, *La Estafeta del Viento* N° 2, op. cit..

²⁷⁵ Raúl Antelo y Delfina Muschietti, “Poesía argentina del siglo XX”, en Trinidad Barreras (ed.), *Historia de la literatura argentina*, op. cit.

²⁷⁶ Luis Alberto Romero, *Breve historia contemporánea de la Argentina*, op. cit.

²⁷⁷ Véase Ricardo Piglia, “Ficción y política en la literatura argentina”, en Karl Kohut y Andrea Pagni (eds.), *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, op. cit., pp. 97-103.

Último Reino, en 1979, *Xul*, en 1980 y *La Danza del Ratón*, en 1981, y se conformó trabajosamente lo que podemos llamar el campo poético, diverso en sus propuestas estéticas.

Durante la dictadura, en el ámbito de la poesía, se construye un espacio que inaugura nuevas líneas estéticas, que ya se estaban delineando en los inicios de los años setenta, y que se cristalizan, efectivamente, en este período. La formación de un ámbito poético no implica necesariamente una disidencia explícita en términos orgánicos (aunque se observan discursos disidentes explícitos en este sentido en la revista *La Danza del Ratón*, cuyo nombre alude al juego de los pequeños delante de los poderosos).²⁷⁸ Pero las revistas, sin duda, tampoco participaron de las proyecciones deseadas del poder político y, en este sentido, construyeron un discurso de alteridad. Los discursos de las revistas de poesía (como discursos marginales y de circulación restringida), al no estar previstos por los mecanismos represivos del Estado, se situaban en el ámbito de lo “difuso”, y por eso mismo de la “sospecha”, que los tornaban indómitos, difíciles de aprehender y ubicar en las categorías previas de la censura.²⁷⁹ En verdad, no eran discursos que explicitaban una militancia contestataria, pero tampoco se inscribían en una retórica de la reverencia y la docilidad, si se entiende por esto discursos funcionales al Estado represivo. En todo caso, construían un espacio desligado de los discursos culturales del poder, un programa alternativo a los discursos de servidumbre. En ese contexto, el espacio de la poesía se volvió un ámbito resistente a pesar de la divergencia en el interior de ese campo. El poeta Fernando Kofman definió las revistas de poesía que se crearon durante la dictadura como “breves ilusiones en un paisaje en ruinas”.²⁸⁰ Acaso más que hablar de “ilusiones”, podríamos hablar de una lógica sesgada, pero real, que se proponía como un discurso a contracorriente del “paisaje” de la época. Para los escritores, los intelectuales y los jóvenes artistas, las revistas eran la posibilidad de recrear un campo colectivo de discusión, de enfrentar las inquietudes intelectuales de la época, y de señalar que una tradición cultural no estaba muerta. Carlos Brocato, cofundador y codirector de las Ediciones La Rosa Blindada, denominó este género de revistas “la resistencia molecular”, y habló de un intento de

²⁷⁸ Cfr. José M. Otero, *30 años de revistas literarias argentinas (1960-1989). Introducción a su estudio*, op. cit., p. 157.

²⁷⁹ Afirma Víctor Redondo: “(...) la revista [*Último Reino*] no tenía la propuesta de ser masiva. Era poco probable que pudiera llegar a tener problemas con la censura, ya que era una revista de circulación semiclandestina, en tres o cuatro librerías y entre los poetas”, en “Víctor Redondo, el último rey de la poesía argentina”, entrevista en *El Perseguidor* N° 7, primavera/verano 1999/2000, p. 65 [pp. 60-65] (Entrevista de Marcelo Colombini, Sergio Mercado y Diego Viniarsky).

²⁸⁰ Fernando Kofman, “La poesía en nuestro período de terror”, en *Satura* N° 6, julio de 1984, p. 2 [pp. 1-3].

reconstituir espacios del tejido cultural fragmentado.²⁸¹ La experiencia de la dictadura resultó una contraseña en la configuración de sus poéticas. Cada una de ellas fue, a su modo, una respuesta a la circunstancia histórica. Como observó Monteleone, el neorromanticismo respondió con la exaltación del “último confín de la Belleza”, y si hablamos de resistencia, ésta pareció instalarse en la experiencia poética entendida en términos de experiencia epifánica como espacio preservado frente a la experiencia de la disgregación. El neobarroco y el concretismo convirtieron la “ilegibilidad” en una forma de reorganizar el sentido de una lengua estatal clausurada. El testimonio vital de *La Danza del Ratón* propuso desde la vindicación de la poesía narrativa y del coloquialismo cierta apuesta a la referencia contextual y a la necesidad de salir dialógicamente de un universo claustrofóbico.²⁸² La articulación de un discurso de crítica de poesía en esa atmósfera cultural se volvió prácticamente imposible, salvo las eventuales reseñas de los suplementos literarios de los diarios tradicionales. Sin embargo, la aparición de estas revistas va configurando, con diferentes extensiones y modulaciones, discursos críticos para la poesía desde otro ámbito. Este dato es relevante porque permitió, por primera vez en esos años, dotar, en forma de argumentación, de cierta coherencia discursiva a las múltiples sensibilidades estéticas y las diversas preocupaciones poéticas en términos programáticos, críticos y teóricos, y es, además, la condición de posibilidad de la producción de un discurso crítico que emerge de los propios poetas, apartándose de este modo del discurso del periodismo cultural tradicional y masivo. Ya en el “Editorial” del número 2 de la revista *Xul* se indicaba que “en poesía la crítica argentina está en manos de los poetas”.²⁸³ Sordamente, en esos años, como hemos señalado anteriormente, se va configurando también una zona que se niega a encasillarse, la poesía escrita por mujeres, que no constituye estrictamente una poética, al menos no en forma paralela y simétrica a las otras. Diseminada en ubicaciones sesgadas, la producción de las poetas más bien presiona “desde fuera de las estéticas” señaladas, o en el interior de ellas “sin un lugar central o privilegiado”, con una especificidad que puede nutrirse de esas estéticas pero que, a la vez, las trasciende, pues preservaron una suerte de resto enunciativo que es reactivo a una dócil asimilación. Esa ubicación “oscilante”, dentro y fuera de ese sistema de poéticas mencionadas, les da a las autoras una identidad extraña, como si fueran “extranjeras” dentro de una cultura literaria empeñada en trazar un sistema de poéticas debidamente clasificadas

²⁸¹ Marcos Mayer, “La cultura que resistía a la dictadura”, en *Ñ* N° 38, 19/6/04, p. 19. Entrevista a Carlos Brocato).

²⁸² Jorge Monteleone, “Poesía argentina: del horror mudo al relato social”, *La Estafeta del Viento* N° 2, op. cit.

²⁸³ “Editorial”, *Xul* N° 2, op. cit., p. 4.

(por ejemplo las obras de Diana Bellessi (1946), Tamara Kamenszain (1947), Susana Cerdá (1948), María del Carmen Colombo (1950), Irene Gruss (1950), Liliana Ponce (1950), Mirta Rosenberg (1951), Liliana Lukin (1951), María Negroni (1951), Alicia Genovese (1953), Susana Villalba (1956), entre otras.)²⁸⁴

La recreación de lazos, de vasos comunicantes en el campo intelectual, se va elaborando de modo tenue a través de progresivas intervenciones en el ámbito de la poesía. Los diferentes grupos presentan rasgos en común a pesar de sus diferencias claras en el plano estético. En principio, crearon sus propios órganos de expresión y de difusión, y se diferenciaron de los medios de comunicación tradicionales. Esta empresa fue, en general, exitosa, “si se tiene en cuenta que a las dificultades de mercado propias de la poesía, se añadían las específicas de la industria editorial argentina, en franca decadencia, que debió encarar su pervivencia en medio de la censura” y de un “público lector empobrecido en número y en poder adquisitivo.”²⁸⁵ Dos rasgos más vinculan en ese contexto a las revistas *Último Reino*, *Xul* y *La Danza del Ratón*: la difusión de poetas latinoamericanos y la independencia de los poetas de estas revistas de otras actividades y géneros literarios que no hubieran sido estrictamente los de la poesía.²⁸⁶ Esta última perspectiva, de carácter sociológica, que unifica, en algún punto, las revistas de poesía, permite verificar otras expresiones poéticas y otras manifestaciones en el terreno editorial que configuraron un espacio para la poesía.

En el particular contexto de la dictadura, las revistas culturales conformaron, como señaló Roxana Patiño, una expresión de *resistencia*. Se trata de

un conjunto de publicaciones que podríamos sumariamente llamar de “resistencia” o disidencia a la dictadura. Las vincula esta común postura frente al contexto de censura y opresión cultural: *Punto de Vista*, *Nova Arte* (1978-1980), *Ulises* (1978), *Brecha* (s/f), *Crear* (1980-1984), *El Ornitorrinco* (1977-1987) -la revista que completa la zaga

²⁸⁴ Alicia Genovese, “Aspiraciones y suspiros”, *El Cronista Cultural*, *El Cronista*, 12/4/1993, pp. 1-2.

²⁸⁵ Susana Zanetti, “‘Brechas del muro’. Exilio interior y censura. La poesía en Buenos Aires de la dictadura a la democracia”, en Karl Kohut/Andrea Pagni (eds.), *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, op. cit., p. 277. Sobre el tema de la edición durante la dictadura, véase: José Luis de Diego, “1976-1989. Dictadura y democracia: la crisis de la industria editorial”, en José Luis de Diego (dir.), *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*, op. cit.

²⁸⁶ Las revistas muestran un especial interés por la difusión de la poesía argentina y latinoamericana. *Último Reino* dedica secciones especiales a Jaime Sáenz, Rosamel del Valle, Álvaro Mutis, Pablo de Rokha, Rosario Castellanos, Jorge Carlos Becerra, Jacobo Fijman, Vicente Huidobro, entre otros. *La Danza del Ratón* difunde la obra de Gonzalo Rojas, Martín Adán, José Emilio Pacheco, Juan Gelman, César Fernández Moreno, José Antonio Vasco, entre otros. La revista *Xul* promovió, además de poesía argentina contemporánea, la obra de Oliverio Girondo, y difundió notoriamente la poesía concreta brasileña.

de publicaciones dirigidas desde la estética del compromiso por el escritor Abelardo Castillo-, y dos revistas de poesía: *Xul* y *Último Reino*. Muchas de estas publicaciones cumplieron con su rol de generar un entramado alternativo de la cultura censurada por el régimen, pero no sobrevivieron a este gesto.²⁸⁷

A las denominadas revistas subterráneas (*undergrounds*), revistas de poesía y de literatura, dispersas, editadas de modo casi artesanal, de escasa tirada, promovidas por autores muy jóvenes, y que tuvieron relevancia en el sentido de que canalizaron expresiones obturadas en los medios oficiales, se sumaron expresiones de mayor presencia visible. Algunos de los poetas más importantes de los sesenta, como Juan Gelman y Juana Bignozzi, se habían exiliado, y parte de las producciones de los poetas que empiezan a escribir en los setenta tienen aquella impronta. A su vez, en los comienzos de los años setenta aparecen algunos talleres de poesía, como “El Sonido y la Furia”, coordinado por el poeta Mario Morales, que dará origen a una tendencia lírica muy definida. Hacia 1972 se había conformado el grupo “Nosferatu”, que se expresa en la revista del mismo nombre, y que continuará, luego, durante los años de la dictadura, con la revista *Último Reino*. Esta publicación conformará una editorial de poesía de relevancia, con ediciones cuidadas, que promovieron un espacio de intercambio poético. En los ochenta, José Luis Mangieri, el editor de la revista y la editorial *La Rosa Blindada* en la década del sesenta, reaparece con Libros de Tierra Firme, una editorial en la que se publicaron gran parte de los mejores libros de poesía del período.²⁸⁸ También es significativo el aporte de *El Lagrimal Trifurca* (1968-1976), cuyas ediciones de libros de poesía a través de la colección El Búho Encantado son promovidas desde la provincia de Santa Fe por el poeta Francisco Gandolfo luego del golpe militar.²⁸⁹ Otra actividad de promoción poética se da a través de las lecturas públicas (los “recitales”), que fueron conformando una zona de reunión y de intercambio entre los poetas. En este sentido, entre 1978 y 1979, el grupo “Onofrio de Poesía Descarnada” dio recitales y fue el puntapié de otros ciclos de poesía, como los de “La Peluquería”, “Los Altos de San Telmo” y “Arte Plural”, organizado este último, ya en 1983, por CECI (Centro de Cultura Independiente), y que restablecida la democracia tiene una vitalidad notoria, por ejemplo en el

²⁸⁷ Roxana Patiño, “Revistas literarias y culturales argentinas de los 80: usinas para pensar una época”, *Insula* N° 715-716, julio-septiembre de 2006.

²⁸⁸ Véase, sobre la revista y la editorial de los sesenta, Néstor Kohan (compilación y estudio introductorio), *La Rosa Blindada. Una pasión de los '60*, Buenos Aires, Ediciones La Rosa Blindada, 1999.

²⁸⁹ La revista *El Lagrimal Trifurca* apareció catorce veces entre 1968 y 1976. Tuvo un lapso entre fines de 1970 y 1973 en que no se publicó. La editorial comenzó en el año 1968 y se extendió varios años, incluso avanzada la democracia, cuando publicó, por ejemplo, los libros de un poeta relevante para el objetivismo en la Argentina, como es Rafael Bielsa, en los albores de los años noventa.

ciclo de poesía promovido por Diana Bellessi en el Centro Cultural San Martín de la ciudad de Buenos Aires entre los años 1984 y 1986, en el que participaron las más diversas tendencias y promociones de Buenos Aires y del resto del país.²⁹⁰ *Podemmo* (Nº 1, 1979) y *Signo Ascendente*, cuyo último número 2-3 es del año 1982, fueron revistas de orientación surrealista. *Oliverio*, que fue una publicación que no se postuló como revista según sus directores, estuvo un año en circulación desde diciembre de 1979 y estaba conformada por unas páginas fotocopiadas y unas pocas decenas de ejemplares; su poética era cercana a cierto realismo sesentista, tenía cierta “coloración porteña” y un “cierto parentesco con el tango”.²⁹¹ El grupo “Onofrio”, que edita un libro colectivo con ese nombre (*Onofrio*, Buenos Aires, edición de los autores, 1979), será un antecedente de la revista *La Danza del Ratón*.²⁹² La revista *Arte Nova*, con una trayectoria de seis números desde 1978 hasta 1981, dirigida por Enrique Záttara, se interrogaba sobre el vínculo de la poesía con la realidad. En el primer número, su director explicaba la preocupación de la publicación centrada en “la relación del arte con la vida”. Y agregaba: “Descartamos el hecho estético como una realidad en sí misma (...). Partimos de concebir a la estética como integrante de un sistema de estructuras de diferente valor en su relación última, que abarca toda la realidad.” Más adelante afirmaba: “no aceptamos ni una concepción metafísica ni una concepción sociologista del arte (...). En este sentido reconocemos la expresión de un lúcido pensador italiano de este siglo: ‘(...) Lo que se excluye es que una obra sea bella por su contenido, y no por la forma en que se funde e identifica el contenido.’ Se trata, en definitiva, de partir de una actitud totalizadora”. La revista *Ulises* (cuyo nombre homenajeaba a la vanguardia, tanto por la novela de Joyce como por el de la famosa revista mexicana de Novo y Villaurrutia) fue dirigida por Horacio Tarcus y Gabriel Martín Vega. Se ocupó reiteradamente de problemas estéticos, con argumentos vinculados a pensadores de izquierda, como Galvano della Volpe, y una continua reflexión sobre las vanguardias históricas, como el surrealismo, o traducciones de obras de poetas europeos, como Celan, Yeats, Pessoa y Cardarelli. Además incluía artículos sobre algunas figuras como Manuel Mujica Lainez, que entonces eran complacientes con el régimen, otros laudatorios de escritores como Julio Cortázar, cuyos libros recientes no podían circular, u otros como el polémico texto de Tarcus sobre el best-seller de Jorge Asís, *Flores robadas en los jardines de Quilmes* (1980). Fruto de acuerdos culturales básicos y con una intención de

²⁹⁰ Véase “Ciclo de poesía en el Centro Cultural San Martín. (1984-1985)”, entrevista a Diana Bellessi, *Confabulario* Nº 1, julio-septiembre de 1986, pp. 17-19.

²⁹¹ Jorge Santiago Perednik, “Prólogo” a *Nueva poesía argentina durante la dictadura (1976-1983)*, op. cit., p. XI.

²⁹² *La Danza del Ratón* dedicó una nota al Grupo Onofrio en el Nº 8, agosto de 1987.

ampliar estratégicamente el consenso en un ámbito atomizado, *Ulises y Arte Nova* se unieron en sus dos últimos números como una sola revista: *Nova Arte/Ulises. Zum Zum* fue una publicación en forma de plaquetas bilingües que comenzó a editarse en septiembre de 1979, y que tuvo una larga continuidad; su director era el poeta Antonio Aliberti, que prestaba especial atención a la poesía italiana. La revista *Sátura* publicó seis números, y la dirigieron Fernando Kofman y Mario Aufgang (desde el cuarto número figuró sólo el primero de los nombrados), y Esteban Moore como asesor principal.²⁹³ *Sátura* tuvo especial interés por la poesía anglosajona, pero también por la poesía menos conocida de países como Polonia, Rumania y Checoslovaquia. Entre enero-febrero de 1981 y agosto de 1983, aparecieron los cuatro números de la revista *Caballo de Lata*, dirigida por Pablo Narral, con colaboraciones de Víctor Redondo, Walter Adet, Jacobo Regen, Luisa Futoransky, Santiago Sylvester, entre otros. Otras expresiones que configuraron un espacio poético significativo fue la concreción de la *Antología de la nueva poesía argentina* compilada por Daniel Chirom, en 1980, y la ya mencionada antología *Lugar común*, editada en el año 1981 y coordinada por Santiago Kovadloff, con un prólogo de éste, en la que se incluyeron poemas del propio Kovadloff, Guillermo Boido, Daniel Freidemberg, Irene Gruss, Tamara Kamenszain, Marcelo Pichon Riviere, Francisco Muñoz y Jorge Ricardo [Aulicino], autores que, en su mayoría, tendrán una significativa resonancia en los años ochenta.²⁹⁴

El espacio que conformó la poesía, a través de libros, antologías, revistas, editoriales y recitales, fue una trama que se consolidó y diversificó en el período democrático, pero que durante la dictadura encontró sus raíces. No fue por generación espontánea como surgió ese espacio. Si bien el nuevo contexto político durante la democracia habilitó una mayor diversidad, fue en un momento de clausura cuando se tejió paulatinamente una red de discursos y actividades que permitieron reconocer un lugar para la poesía. El discurso de la crítica de poesía se irá desarrollando en el interior de las revistas, con modalidades diversas.

2.6. Líneas de fuerza

²⁹³ Véase, sobre estas revistas de menor repercusión, Fernando Kofman, “Mirando atrás y sospechando el presente”, *La Isla de Barataria* N° 1, diciembre de 1992, pp. 59-61.

²⁹⁴ Daniel Chirom (comp.), *Antología de la nueva poesía argentina*, Buenos Aires, Editores Cuatro, 1980, y *Lugar Común*, Buenos Aires, El Escarabajo de Oro, 1981. Sobre esta antología, véase Daniel Freidemberg, “Poesía argentina de los años 70 y 80. La palabra a prueba”, *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 517-519, op. cit., p. 147 [pp. 139-160].

Dos líneas de fuerza que se podrían definir dialécticamente entre una poesía exteriorista, de corte social, y otra interna, replegada sobre sí misma, caracterizan la poesía de las décadas del cincuenta, sesenta y setenta. Las revistas de poesía del período se suscribieron a estas líneas de fuerza. Pero también los acontecimientos externos contribuyeron a generar un clima poético determinado, como es, en nuestro caso específico, el corte radical que significó la dictadura, promoviendo cambios en uno u otro sentido. Como dice Jorge Fondebrider, “las correspondencias entre la historia argentina y el cambio en las formas de la poesía nacional resulta de extrema pertinencia”. Así es que “las formas externas de lo que se considera la poesía sesentista no declinaron *per se*, sino que, en macabro correlato con lo ocurrido, ‘desaparecieron’ con el golpe de estado de marzo de 1976”.²⁹⁵ Sin embargo, Santiago Kovadloff acota que, si se ensayara una síntesis de los principales factores externos que incidieron en la conformación de la poesía que empieza a escribirse en los años setenta, “no debiera dejar de tomarse en cuenta el resquebrajamiento del proyecto continentalista esbozado en la década anterior” junto al “derrumbe de los mitos políticos de corte redencional”; entre “los factores de orden interno, vale decir estrictamente literarios, pareciera haberse verificado el agotamiento de los recursos provenientes del coloquialismo extremo (...) y como resultante del mismo, el repliegue auto-crítico de la poesía”.²⁹⁶ Es decir, no podemos afirmar que por generación espontánea surgieron las revistas de poesía que nos ocupan, con sus respectivas poéticas, sino que, en verdad, continuaban un desarrollo subterráneo, relativamente interno, de la poesía argentina que las precedía, donde la propuesta denominada “sesentista” comenzaba a menguar por razones exclusivamente estéticas. En el esquema que hemos indicado, las líneas de fuerza, que actúan dialécticamente, parecen ejemplificarse en términos paradigmáticos, entonces, en una poesía “interna”, cuya tradición recoge *Último Reino*, y otra comunicativa, atenta a las circunstancias, cuya tradición recoge *La Danza del Ratón*.

Estas líneas de fuerza atraviesan diacrónicamente la poesía argentina de esas décadas, y hasta si nos remontáramos a los grupos de Florida y Boedo en los años veinte y treinta, en mayor o menor medida estos dos vectores puede funcionar. Se puede ensayar un itinerario, entonces, que no es más que un esquema operativo (sin la pretensión de agotar las revistas publicadas), dado que los poetas de la línea exteriorista, a través de múltiples ejemplos, pensaron el lenguaje como un problema retórico complejo en su vinculación con el referente.

²⁹⁵ Jorge Fondebrider, “Treinta años de poesía argentina”, en Jorge Fondebrider (ed.), *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*, op. cit., p. 10.

²⁹⁶ Santiago Kovadloff, “La palabra nómada”, en *Lugar común*, op. cit.

En los cincuenta, la revista *Poesía Buenos Aires* (1950-1960), dirigida por Raúl Gustavo Aguirre, ocupa el centro de la escena durante exactamente doce años en los que logró desprenderse de la tendencia neo-romántica, de los temas elegíacos y de las formas métricas regulares de los cuarenta, a la vez que reinstauró los modos de la vanguardia en la Argentina.²⁹⁷ La revista articula en sus páginas propuestas de carácter surrealista e invencionista. La relación con el referente, que es un eje básico sobre el que se desenvuelve nuestro esquema, parece focalizarse en el propio discurso, en tanto “reivindica la autonomía de la escritura poética” liberándola de “la subordinación a cualquier otro fin (moral, político, religioso, didáctico, pero también rechazando la concepción romántica del poema como mera expresión del autor)”.²⁹⁸ La escritura de la poesía se reivindica como “sagrada”, y su lenguaje tiene un carácter “eterno”.²⁹⁹ Al mismo tiempo, el propósito de la revista será mantener en sus páginas “la intemporalidad del poema”, esa condición que le permitirá atravesar su contorno histórico manteniendo su “universal significación como texto autosuficiente”.³⁰⁰ Si bien la revista predicó un afán comunicativo de carácter más o menos humanista, la concepción de poesía que se desprende remite a la reflexión sobre su naturaleza trascendente. Otras revistas de poesía como *A Partir de Cero* (1952-1953 y 1956), dirigida por Enrique Molina, y *Letra y Línea* (1953-1954), dirigida por Aldo Pellegrini, ambas de tendencia surrealista, aparecieron en esa década, pero no saltaron el cerco de la experiencia vanguardista, fascinada en la propia palabra.³⁰¹

En los sesenta, aparecen revistas de poesía como *Agua Viva* (1960), dirigida por Eduardo Romano, Juan Carlos Martelli, Susana Thénon y Alejandro Vignatti, *El Fantasma Flaco* (1963-1964), dirigida por Alfredo Andrés y Baniel Barros, y *El Barrilete* (1963-1967), dirigida por Roberto Santoro, y revistas literarias y culturales que incluyen fuertemente lo poético, como *La Rosa Blindada* (1964-1966), dirigida por Carlos A. Brocato y José Luis Mangieri, que enfatizan preocupaciones socio-políticas y ensanchan el discurso poético hacia otros ámbitos, algunos poco prestigiosos, de la cultura, como el lenguaje de la historieta, la

²⁹⁷ Véase *dossier* sobre *Poesía Buenos Aires*, *Diario de Poesía* N° 11, verano de 1988; también véase *El movimiento Poesía Buenos Aires*, Buenos Aires, Fraternal, 1979 (selección, prólogo y notas Raúl Gustavo Aguirre).

²⁹⁸ Daniel Freidemberg, “Prólogo”, a *La poesía del cincuenta*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981, p. III.

²⁹⁹ Raúl Gustavo Aguirre, “Poesía, escritura sagrada”, en *El movimiento Poesía Buenos Aires (1950-1960)*, op. cit., p. 45.

³⁰⁰ Raúl Gustavo Aguirre, en *El movimiento Poesía Buenos Aires (1950-1960)*, op. cit, p. 191.

³⁰¹ Salvo *Poesía Buenos Aires*, la mayoría de las revistas tuvieron existencia efímera. Para un rastreo de las revistas de poesía aparecidas en la década del cincuenta, véase Francisco Urondo, *Veinte años de poesía argentina. 1940-1960*, Buenos Aires, Galerna, 1968.

utilización de *slogans* publicitarios, el uso de discursos periodísticos y el usufructo de la lírica del tango en su dimensión coloquial con el fin de reciclarla, muchas veces en forma irónica, en el espacio del poema. Sería maniqueo reducirlas y homogeneizarlas, viendo las particularidades y los problemas teóricos que traería aparejado estudiar, por ejemplo, otra revista aparecida durante esos años, como *Zona de la Poesía Americana* (1963-1964), de la que participaron como editores responsables Noé Jitrik, César Fernández Moreno, Francisco Urondo y Alberto Vanasco. A los efectos de este esquema, ponderamos en estas publicaciones un eje fundamental que atravesó el período, como es la vocación comunicativa y la indagación y la reflexión crítica acerca del enlace del discurso poético con el contexto social, con respuestas teóricas que tuvieron niveles de desarrollo distintos, si bien no podemos soslayar una publicación como *Poesía=Poesía* (1958-1965), dirigida por Roberto Juárez, Mario Morales y Diester Kasperek, de la que se publicaron veinte números y que persiste en una perspectiva poética autonómica, la cual deriva de la década anterior.³⁰²

A caballo entre las dos décadas, una revista rosarina, como *El Lagrimal Trifurca*, dirigida por Francisco Gandolfo y Elvio Gandolfo, que se publica entre 1968 y 1976, hasta poco después del golpe, fue un espacio renovador, de carácter más heterogéneo en la poesía argentina, reconociendo en su propuesta estética el espacio real como referente poético, pero acaso sin los mismos presupuestos de la poesía que la precedía. Esta publicación hacía de la mirada un instrumento poético y gnoseológico fundamental, que le permitía reflexionar precursoramente sobre su entorno en otros términos, pues el discurso, en su vínculo, precisamente, con lo real, también se incluía en él (“la palabra como conocimiento totalizador y elemento renovador y dinámico”, propugnaba una “nota de la dirección” de su primer número de abril de 1968).³⁰³ “Coloquial, antipoética, narrativa, irónica o decididamente humorística: estas notas, propias de parte de la poesía argentina de los años 70, encuentran en la primera obra de Francisco Gandolfo, publicada entre 1968 y 1977, no sólo su avanzada sino, simultáneamente, su puesta en página más radical”, dice Daniel García Helder acerca de la poesía del director de la publicación rosarina.³⁰⁴ La poesía promovida por la revista tiene algunos de los atributos mencionados, aunque es heterogénea pues convergen, entre otros,

³⁰² Para un listado completo de las revistas de poesía de la década del sesenta, véase Miguel Ángel Bustos, Luisa Futoransky, Juan Gelman y otros, *El '60. Poesía blindada*, Buenos Aires, Ediciones Gente Sur, 1990, pp. 21-26 (Selección de Rubén Chihade. Prólogo de Ramón Plaza).

³⁰³ Véase, sobre *El Lagrimal Trifurca*, el *dossier* dedicado en *Diario de Poesía* N° 2, primavera de 1986, y Osvaldo Aguirre, “Poesía viva de Rosario”, *Ñ* N° 241, 10/5/2008, p. 22.

³⁰⁴ Daniel García Helder, contratapa de Francisco Gandolfo, *Versos para despejar la mente*, Rosario, Editorial Municipal de Rosario, 2006. En alguna medida, esos rasgos corresponden al espíritu de la revista.

poetas como Alfredo Veiravé, Luis Luchi, Tilo Wenner, Raúl Gustavo Aguirre, Daniel Giribaldi, Alejandra Pizarnik y Edgar Bayley, y baja el tono estereotipado de parte de la llamada poesía sesentista a través de la irreverencia, el humor y de un más complejo modo discursivo.

En los setenta, la revista *Nosferatu* (1972-1978), dirigida por Enrique Ivaldi y, desde el número tres, por Mario Morales, restablece, mediante la reivindicación romántica, una reflexión de la experiencia poética en su carácter autárquico, donde la palabra parece regirse por su propia lógica en detrimento de una realidad circundante y donde la figura del poeta adquiere un carácter grave, profético y excepcional, en desmedro de esa representación de la figura del poeta que una gran parte de la poesía publicada en los sesenta se empeñó en caracterizar como la de un sujeto “común” o, para usar palabras de Joaquín Giannuzzi, un sujeto “standard”.³⁰⁵ Afirma Ricardo Ibarlucía que

a principios de los setenta, en el vacío producido por el agotamiento del modelo precedente, empezó a configurarse una generación de nuevos creadores que fueron asumiendo una postura crítica frente al discurso poético. A partir de un tímido cuestionamiento del sesentismo, estos poetas parecían estar preocupados por restituir a la palabra su autonomía estética separada de la cognición rutinaria y la acción cotidiana.³⁰⁶

Sin embargo, aún subsistirá en el panorama poético de entonces la tendencia exteriorista, que tendrá su manifestación más elocuente con el grupo El ladrillo, integrado, entre otros, por Nuria Pérez Jacky, Jorge Boccanera, Juan Carlos Giménez, Nora Cao, Carlos Piñero y Vicente Muleiro, y con una revista cercana a este grupo, que primeramente se llamó *Vivir sin Comas* y, luego, a partir del número tres, adoptó el nombre del grupo (1973-1974). Hacia 1975, un cisma de sus miembros dio comienzo a *Amaru*, un emprendimiento de larga existencia que atravesó lo que quedaba de la década del setenta y casi toda la década del ochenta, cuyo lema será “Una literatura para servir al hombre”. Sin embargo, su repercusión en el ámbito poético fue menor, a pesar de los numerosos poemas que allí se publicaron, pues la revista tuvo, sobre todo, un cariz cultural más amplio. El afán comunicativo queda de manifiesto en el editorial del número 7, de septiembre de 1977, al señalar que “La literatura

³⁰⁵ Véase Javier Adúriz, “Posclásico, una aproximación”, en Jorge Fondebrider (ed.), *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*, op. cit., p. 84.

³⁰⁶ Ricardo Ibarlucía, “Crónica de una dispersión”, *Diario de Poesía* N° 2, op. cit.

posee (...) la cualidad intrínseca de comunicar, de identificar, de acercar a los actuantes en este proceso de la obra literaria, que sólo y únicamente culmina en el lector”.³⁰⁷

En una zona equidistante entre las dos posturas o líneas de fuerza mencionadas al principio, Santiago Kovadloff, en el prólogo a la antología *Lugar común*, que incluía a algunos miembros de lo que posteriormente sería la revista *Diario de Poesía*, reconocía el decrecimiento de una poesía “testimonial”, el progresivo desinterés “por la poesía de personajes o tipos locales” y “la preeminencia de una sintaxis que tiende a la desarticulación constante de sus elementos y a la ruptura del enunciado entendido como ‘mensaje’, mediante la disolución de los nexos gramaticales tradicionalmente reconocidos y acatados por la comunicación oral y escrita”.³⁰⁸ En los comienzos de los años setenta, había comenzado un replanteo del coloquialismo apelando, a través de la vía realista, a un tono más bajo.³⁰⁹ Como años después afirmará taxativamente Daniel Freidemberg, “la poesía que podemos llamar objetivista (...) es la que, sin desconocer la resistencia que presentan las palabras (...), supone que las palabras pueden disponerse de modo que el resultado no sea demasiado infiel al objeto o al hecho que se procura registrar; la que permite a las palabras, a la autoridad del poeta y a su voz ceder protagonismo.” Al “negarse a aceptar como un dogma que la única manera de escribir poéticamente es violentar el lenguaje, hacer decir a las palabras algo que habitualmente no saben decir”, se consolidan ya las bases de un programa.³¹⁰ Es decir, en los años de transición, sin distanciarse del mundo circundante, éste comienza a ser problematizado a partir del propio lenguaje. En una suerte de síntesis de ambas tendencias, el “paisaje” en tanto contexto y circunstancia temporalmente definida, comenzará a ser “una tentación” para la poesía como fuente de problemas teóricos y gnoseológicos, antes que como recta y clara comprensión.³¹¹ Las revistas y los grupos de poesía van perfilando, a partir de sus propios poemas y sus propias “poéticas” entendidas como material crítico o, mejor, como una producción significativa que configura la esfera crítica de las publicaciones, un espacio en el que el discurso de la poesía y el discurso de la crítica se articulan como un punto de

³⁰⁷ José M. Otero, *30 años de revistas literarias argentinas (1960-1989)*, op. cit., p. 96. Sobre la revista *Amaru*, véanse pp. 95-96.

³⁰⁸ Santiago Kovadloff, “La palabra nómada”, prólogo a *Lugar común*, op. cit.

³⁰⁹ Cfr. texto de Jorge Ricardo Aulicino, *Oliverio* N° 13, op. cit., p. 20. (*Dossier* del número: “El grito templado. 25 años de poesía argentina”).

³¹⁰ Daniel Freidemberg, “El modo en las cosas”, en su columna “Todos bailan”, *Diario de Poesía* N° 21, verano de 1991/2, p. 23.

³¹¹ Daniel Samoilovich, “El paisaje como tentación”, *Diario de Poesía* N° 19, invierno de 1991, pp. 23-24.

intercambio y retroalimentación. El carácter pendular de estas tendencias se vuelve a verificar en aquellas revistas, coetáneas entre sí, que pasaremos a analizar en la siguiente sección.

3. *Último Reino: una poética del repliegue*

3.1. *Historia, recorrido y programa*

La revista *Último Reino* presenta en el campo intelectual de los años ochenta, por lo menos, dos aspectos diferentes. En primer lugar, desde el punto de vista de su intervención en dicho escenario, se trata de una revista que ocupa un espacio gravitante en el ámbito poético argentino desde su fundación en el año 1979 hasta mediados de la década del ochenta. En segundo lugar, desde el punto de vista de sus efectos, la revista es objeto de diversos análisis y polémicas elaboradas desde otras revistas, lo que la hace acreedora de una trama crítica considerable y, en este aspecto, su incidencia recorre un ámbito de lucha y de disputas por la imposición de una estética.

Antes de analizar estos aspectos, se hace necesario establecer sus antecedentes. Desde el año 1970, alrededor del grupo y de la revista *Nosferatu* (que había editado diez números hasta el año 1978) se agruparon los poetas Mario Morales (1936-1987), Jorge Zunino (1948-2000), María Julia De Ruschi Crespo (1952) y Enrique Ivaldi (1949). En 1975 comenzó a trabajar un grupo coordinado por Mario Morales, que luego se llamaría “El Sonido y la Furia”, integrado por Susana Villalba (1956), Guillermo Roig (1955), Roberto Scrugli (1956), Horacio Zabaljáuregui (1955), Mónica Tracey (1953) y Víctor Redondo (1953). Más tarde se agregarían María del Rosario Sola (1954) y Pablo Narral (1957). De la fusión de estos dos grupos surgió una revista que condensaba las inquietudes poéticas del conjunto.³¹² Así nació la revista de poesía (y también editorial) *Último Reino*. El músico Gustavo Mario Margulies (1960), uno de los directores de la publicación, organizó y diseñó todas las ediciones; el artista plástico Pablo Enrique Schugurensky (1954) se encargó de las ilustraciones de los números, mientras que Víctor Redondo (bajo la decisiva impronta en su formación poética de Mario Morales, verdadero mentor del movimiento) es la cabeza visible de un grupo que promueve en los primeros números la estética romántica.³¹³ La revista salió desde su primer

³¹² Véase Víctor F. A. Redondo, “20 años de *Último Reino*”, *Barbaria* (Revista de Creación e Información del ICI) N° 10, mayo de 1999, p. 10.

³¹³ Cfr. “Víctor Redondo: ‘El poeta sube a lo alto’” (entrevista de Osvaldo Aguirre y Fabián Casas), *Diario de Poesía* N° 28, primavera de 1993, pp. 3-4. (Redondo afirma explícitamente: “Era un grupo

número (octubre/diciembre de 1979) hasta el 15 (enero/junio de 1986) regularmente, con una frecuencia de tres números en los años 1980 y 1981, dos números en los años 1982 y 1985, y un número en los años 1979, 1983, 1984, 1985 y 1986. La revista estaba instalada como faro en la escena poética argentina en esos años; luego de 1986, su periodicidad fue errática, y su lento languidecimiento coincide, por lo menos, con dos cuestiones de distinta índole: una de carácter histórico, el retorno de la democracia hacia fines de 1983, y otra de carácter editorial, la aparición de *Diario de Poesía*, que transformará los pactos de lectura en el campo poético. El último número fue doble, el 24/25, en julio de 1998.

Último Reino adscribió a determinados lineamientos poéticos que se modificarían paulatinamente. Víctor Redondo evocó su programa en estos términos:

Una vez que prestamos atención [a la poesía argentina] nos identificamos con los poetas de la generación del '40: Enrique Molina, Olga Orozco, Alfonso Sola González. Y jamás nos gustaron los poetas del '60 (a excepción de Gelman, Bignozzi, la Pizarnik y Miguel Ángel Bustos) (...) No nos interesaba ese tipo de poesía coloquial, urbana, tanguera. Preferíamos lo himnico, lo elegíaco. (...) Da la casualidad que son los autores nombrados como antecedentes de la generación del '40: Rilke, Novalis, Hölderlin, Eliot, el Neruda de *Residencia en la tierra*, Cernuda, Milosz. Después ampliamos esa lista. Tuvimos devoción por la generación beat. Lo beat es una manera romántica de manejar lo coloquial. Es difícil asociarlo cuando se tiene del romanticismo una idea del siglo XIX.³¹⁴

En este fragmento el romanticismo opera como estímulo y como posibilidad de reescritura del grupo: se recupera una estética del pasado con el fin de resignificarla o, por lo menos, la intención de ampliar su sentido al verificar un gesto romántico no sólo en los llamados poetas de ese movimiento, sino también en el de otras estéticas. El neorromanticismo de este grupo no sólo corresponde al romanticismo como ideal estético, sino al llamado grupo neorromántico argentino histórico como herencia literaria asumida, que no sólo tenía influencias del romanticismo europeo. Entonces ese gesto es a la vez romántico y neorromántico, alude tanto al romanticismo en tanto movimiento modélico, como a la afiliación respecto de una escuela estética argentina, donde estaban Olga Orozco, Vicente

que se formó a partir de los talleres de Morales y que se unió con algunos poetas que habían editado la revista *Nosferatu* (...) [Mario Morales] era nuestro maestro, el que nos guíaba en el terreno de las lecturas", p. 3). Cfr. también: "Víctor Redondo, el último rey de la poesía argentina", entrevista de Marcelo Colombini, Sergio Mercado y Diego Viniarsky, *El Perseguidor* N° 7, primavera/verano 1999-2000, pp. 60-65. Allí afirma Redondo: "La influencia de Mario Morales era fundamental (...). Y ahí es cuando comenzamos a estudiar y a amar a los románticos: Novalis, Rilke...", p. 63.

³¹⁴ Cfr. "Víctor Redondo: 'El poeta sube a lo alto'", op. cit., p. 3.

Barbieri y Enrique Molina como referentes y sus lecturas, que no sólo son románticas sino también surrealistas.

El nombre de la revista provenía del título de un poema del peruano Jorge Eduardo Eielson, perteneciente a su libro *Reinos* (1944), título que algunos críticos interpretaron como un gesto altivo de defensa del último confín de la belleza en un contexto político y cultural de disgregación del sentido.³¹⁵ En los primeros quince números, la revista promueve una profusa actividad editorial, además de editar “separatas” en las que se incluyeron reediciones de libros de poesía completos, o parte de ellos, lo que permitió convertirla en protagonista de la escena poética. Estos textos también significan una elección estética ya que eran presentados a la vez como rescates y como modelos. Los textos y autores elegidos fueron: *Cantos a la noche* de Alfonso Sola González, *Muerte por el tacto* del boliviano Jaime Sáenz, *El blasfemo coronado* del chileno Humberto Díaz Casanueva, *Molino rojo* de Jacobo Fijman, *Canto del macho anciano* del chileno Pablo de Rokha, *Piedra infinita* de Jorge Enrique Ramponi, *Puerta de arena* de Carlos Latorre, *Muerte sin fin* del mexicano José Gorostiza; selecciones de textos de Vicente Huidobro, Ricardo Molinari, José Carlos Becerra, Blanca Varela, Rosario Castellanos, Rosamel del Valle, José Lezama Lima, Marosa di Giorgio, Mario Morales y Olga Orozco, y la sección permanente “La Puerta”, donde se recogía la producción poética de ese momento en forma mínimamente antológica a partir de los libros recibidos. El nombre de la sección pasó a ser una contraseña de apertura. Además de la atención puesta en la poesía argentina, la mirada se enfocaba en la poesía latinoamericana, lo que revela una nueva zona de interés y de recepción. El artículo de J. G. Cobo Borda “Voces nuevas en la poesía latinoamericana”, aparecido en el número 15, y la antología de poetas peruanos contemporáneos preparada por Reynaldo Jiménez para Ediciones Último Reino, va en esa dirección.³¹⁶

La indagación teórica acerca de la poesía se estructura en *Último Reino* a partir de la inserción de textos de autores distintos de los que integran el consejo de redacción; al mismo tiempo, se prefiere incluir textos de autores consagrados.³¹⁷ El discurso crítico de *Último Reino* se construye a través de la selección de textos de autores heterogéneos de la historia de

³¹⁵ Cfr. Daniel Freidemberg, “El empecinado rastreo de la fe”, suplemento *Cultura y Nación*, *Clarín*, 3/11/1988, p. 8; Jorge Monteleone, “Conjura contra la lengua culpable: relato y poesía”, *milpalabras* N° 5, otoño de 2003, pp. 27-32.

³¹⁶ J. G. Cobo Borda, “Voces nuevas en la poesía latinoamericana”, *Último Reino* N° 15, enero-junio de 1986, pp. 48-55. Reynaldo Jiménez (selección), *El libro de unos sonidos. Catorce poetas del Perú*, Buenos Aires, Ediciones Último Reino, 1988.

³¹⁷ Como, por ejemplo, Maurice Blanchot, Georges Bataille, Olga Orozco, Roberto Juárez, Gaetan Picon, Raúl Gustavo Aguirre, Mario Morales, Vicente Huidobro y Percy B. Shelley, entre otros.

la literatura y este gesto contrasta con la escasez de reseñas bibliográficas. En la contratapa de la revista se publicaban fragmentos teóricos y críticos de diversos autores que, según Víctor Redondo, “funcionaban a manera de editoriales.”³¹⁸ También se publicaron, antes del índice, breves fragmentos de textos correspondientes a escritores consagrados de la literatura universal cuyo tema estaba referido al acto artístico. Estos fragmentos pueden ser considerados los epígrafes de la publicación. El gesto de *hablar* o de intervenir en el campo intelectual a través de textos de otros es uno de los modos fundamentales de ejercer la crítica en *Último Reino*. Tal como ocurría con las separatas, la selección de textos teóricos y críticos de otros autores no sólo es una forma tímida y discreta de ejercer la crítica por medio de las voces *autorizadas* de la literatura universal, sino que, en el caso de una revista, resulta un modo de legitimar determinados criterios estéticos en el campo intelectual donde se interviene a través de un movimiento en el que lo ajeno se torna un discurso propio.

La revista que en sus comienzos intentó construir una imagen romántica, aspecto que analizaremos más adelante, luego se abrió a nuevas perspectivas. Su director, en el “Encuentro de Poesía” realizado en septiembre de 1989 en la ciudad de Buenos Aires, afirmaba sobre este punto:

Cuando empezamos preferimos fijar una imagen dura antes que dar una imagen blanda, preferimos decir “somos románticos”. Elegimos tener una imagen fuerte y, a partir de ahí, después de seis años de trabajo *Último Reino* empezó a publicar a poetas como Emeterio Cerro, Néstor Perlongher o Arturo Carrera, que no se corresponden con lo que primitivamente hacíamos nosotros. Eso, me parece, es una manifestación de fortaleza más que de debilidad. Los años de trabajo nos permitieron incorporar aspectos de la poesía que, cuando empezamos, parecían estar en la vereda de enfrente. Ahora podemos prescindir de una línea editorial única y abrirnos. Ya hay muy poca gente que nos llame románticos. Los que lo hacen se refieren a lo que pasó. No veo por qué una cosa tiene que ser blanca o negra desde el principio y por todo el resto de la vida. En nosotros se dio una transformación. Hemos democratizado la palabra escrita.³¹⁹

En esta confesión del director se pueden observar el punto de partida y el desarrollo paulatino de la revista, y al mismo tiempo, se puede verificar la operación consciente de *intervención* en el medio cultural a través de lo que Redondo denomina una “imagen fuerte”, que permite fundar un espacio y fijar principios artísticos determinados. La instauración de esta “imagen fuerte” se da en el conjunto de los textos poéticos que publica la revista,

³¹⁸ “Víctor Redondo: ‘El poeta sube a lo alto’ ”, op. cit., p. 3.

³¹⁹ En la mesa redonda “Política editorial de las ediciones de poesía”, desarrollada en el Centro Cultural General San Martín, 5-9-1989. Palabras reproducidas en *Diario de Poesía* N° 14, verano de 1990, p. 14.

homogéneos entre sí -notable en los primeros números-, pero no en el criterio de selección de los textos críticos y teóricos, que resultan variados, heterogéneos y, en apariencia, dispares. En este sentido, la marca más visible de *Último Reino* es el eclecticismo.

Numerosos debates en torno al “neorromanticismo” se desarrollaron en las principales publicaciones de la época a través de artículos de críticos y de poetas, con fuertes divergencias y un ambiente muchas veces hostil.³²⁰ La tradición romántica es reivindicada como ideal estético desde el principio por *Último Reino*.³²¹ El romanticismo, que era interpretado como el espacio estético que postulaba otra realidad más vasta, anterior y superior a la vida individual, a la que se podía acceder a través de la poesía y de la imaginación, fue su base poética de sustentación. El ansia (*sehnsucht*) por alcanzar un estado de armonía y conocimiento absolutos como sentimiento dominante del romanticismo, parece impregnar la retórica de los poemas. Los tópicos de la noche y el sueño, que permitían al romanticismo vislumbrar un mundo y una existencia más auténticas, son retomados en los poemas de los números iniciales de la revista y de los primeros libros del grupo. Luego todos cambiaron o ampliaron esa tendencia romántica inicial. Por ejemplo, Horacio Zabaljáurgeui pasa de un libro cuyo título es *Fragmentos órficos* (1981) a otro de características diferentes denominado *Fondo blanco* (1989), y Susana Villalba, después de publicar *Oficiante de sombras* (1982), escribe libros llamados *Clínica de muñecas* (1986) y *Susy, secretos del corazón* (1989). La magnitud de esa apertura estética se manifiesta también en un gesto de la editorial *Último Reino* que publica a fines de la década del ochenta y principios de la del noventa textos de autores neobarrocos como *Alambres* (1987), *Hule* (1989) y *Aguas aéreas* (1991), de Néstor Perlongher, y *Children's corner* (1989), de Arturo Carrera, entre otros.

Desde la perspectiva nocturna mencionada, la poesía romántica alemana tenía como meta lo absoluto; desde una instancia material, como es la escritura, paradójicamente, se aspiraba a lo suprasensible. Tal como postulaba Novalis, “lo que es visible puede contener lo invisible; lo audible, lo inaudible; lo palpable, lo impalpable. Quizá también lo pensable

³²⁰ Véanse, entre otros, los artículos críticos de Laura Klein, “Poesía durante la dictadura (entre el anacronismo y la resignación)”, *Mascaró* N° 4, diciembre de 1985, pp. 27-28. Ricardo Ibarlucía, “Un romanticismo sin sujeto”, *Diario de Poesía* N° 9, op. cit., p. 29. También véase el furibundo ataque de Jorge Santiago Perednik, “Prólogo” a *Nueva poesía argentina durante la dictadura (1976-1983)*, op. cit. En una posición distinta, véanse: Ricardo H. Herrera, “Romanticismo, neorromanticismo” y “Del maximalismo al minimalismo” en *La hora epigonal*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1991, pp. 97-99 y 101-118, respectivamente.

³²¹ Sobre el romanticismo alemán véanse Antoni Marí (ed.), *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán*, op. cit., y Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*, op. cit.

puede contener lo impensable”.³²² Pero también en el interior del romanticismo alemán se elaboró un principio que caracteriza al arte moderno: se concebía, por primera vez, que la obra de arte debía contener su propia crítica. La crítica como ejercicio de escritura sería la consumación de la obra; esta actividad consiste en desarrollar el *germen crítico* que le es inmanente a la obra misma y desplegar la potencialidad artística que se vislumbra en el texto poético. Además, aparece de modo decisivo un punto de vista sobre el mundo que la poesía moderna hará suya, aunque con otra inflexión, sobre todo a partir de Baudelaire: la ironía.

Esta aspiración de absoluto del romanticismo encontrará modulaciones en la poesía argentina del siglo XX en dos momentos. El primero fue denominado por la crítica “generación del 40”. El segundo momento es el que nos ocupa.

Si bien *Último Reino* reivindica en el número inicial la tradición romántica alemana, su práctica amplió ese proyecto, sobre todo a partir del número 15, en el que la revista empieza a diversificarse notablemente (es el mismo año en que hace su aparición *Diario de Poesía*).³²³ Sin embargo, en un eje programático que une casi como un círculo el primer número con el 15, es necesario decir que en ambos se realiza un homenaje al poeta Alfonso Sola González (“uno de los más grandes y menos leídos poetas argentinos”)³²⁴, un autor inscripto en la corriente neorromántica de los cuarenta que la revista reivindica y de cuya poética abrevia.³²⁵ Cuando se publica este número (julio/diciembre de 1985), “después de seis años de trabajo”, se interrumpe la publicación. En noviembre de 1987 se edita una antología con poemas de los integrantes de la revista, junto a un índice de todos los números, de las ediciones, de las antologías y de los *cassettes* de la editorial, como si se tratara de un balance y una retrospectiva de la labor realizada: una tarea muy amplia que incluyó fundamentalmente libros de poesía, pero también ficción, ensayos, teatro y antologías poéticas de diversa índole.

326

³²² Citado por Antoni Marí, en “Prólogo” a *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán*, op. cit., p. 11.

³²³ El número 15 de la revista *Último Reino* tiene la fecha enero-junio de 1986. El número 1 de *Diario de Poesía* corresponde a otoño de 1986. Es decir, en el mismo momento en que una publicación comenzaba a languidecer en cuanto a frecuencia de aparición y gravitación en el ámbito poético argentino, otra revista, acaso la de mayor importancia en la historia de las revistas de poesía de nuestro país, hacía su aparición. Resulta de interés señalar que en el número mencionado de *Último Reino* aparecía una publicidad de *Diario de Poesía* anunciando su lanzamiento. Véase *Último Reino* N° 15, op. cit., p. 64.

³²⁴ *Último Reino* N° 15, op. cit., p. 36.

³²⁵ También, en el número doble 24/25, año 1998, con motivo de un homenaje que *Último Reino* le había realizado junto a otros poetas y críticos, se publica un poema inédito del autor.

³²⁶ La antología sobre los poetas de *Último Reino* se publica, paradójicamente, en la editorial Libros de Tierra Firme, una suerte de editorial opuesta en más de un sentido por su concepción poética. Puede

En torno a las elecciones poéticas de *Último Reino*, hubo discusiones y polémicas diversas. El debate sobre el “neorromanticismo” se centró en problemas de orden estético y, si bien se cruza con otro debate de orden estrictamente político (que se vincula con una imputación que la revista soportó respecto de su desentendimiento de los acontecimientos históricos), tiene la suficiente autonomía como para ser considerado en forma particular.

3. 2. Neorromanticismo argentino: hostilidades

Hacia 1972, el neorromanticismo retorna a la poesía argentina en forma *oficial* a través de la revista *Nosferatu* que, como dijimos, había publicado diez números en total. Esta tendencia estética no sólo tiene antecedentes en la denominada generación del cuarenta. También, de un modo más laxo, se pueden rastrear antecedentes en una zona de la poesía argentina escrita en los sesenta (al margen del modelo sesentista con que la crítica, muchas veces, cristalizó la poesía del período, calificándola, por ejemplo, simplemente como coloquialista). La perspectiva infernal y mortuoria de Alejandra Pizarnik, la poesía “visionaria” y lírica de Miguel Ángel Bustos, el violento erotismo de raigambre surrealista de Juan José Ceselli, entre otras voces importantes, son “sucesivos peldaños de la escala que conduce a *Nosferatu*”, grupo literario que se continúa en *Último Reino*, a partir del año 1979.³²⁷ Es decir que no hay una línea interrumpida, sino que aún en los sesenta hay proyecciones del lirismo que articulan una relación.

Si queremos pensar en un sistema poético de la revista *Último Reino*, podríamos comenzar con la evocación de un antiguo mito que ejemplifica sus aspiraciones y se halla inscripto en su ideario artístico. Es el mito de Orfeo, que narra la historia del canto de un poeta: un canto muy bello, irresistible para los oídos humanos y divinos. Aun en las sombras del infierno, Orfeo ha entonado su canción más bella y no cesa de cantar acompañado de su lira; ni aun la desaparición de Eurídice, la bella ninfa que fue su esposa y que ahora se halla en las sombras del Hades, ha podido apagar su voz. Vencido por el mismo Hades, a su regreso al mundo de los vivos, Orfeo no se ha privado de su necesidad de cantar. ¿Qué canta? ¿Qué dice? Comunica a todos su dolor infinito por la pérdida de su amada. Es un canto que ha triunfado sobre el tiempo y la destrucción, pues después de la muerte de Orfeo en poder de las bacantes, cuando su cuerpo ha sido desgarrado y su cabeza cortada y arrojada al río, un canto

verse el catálogo completo de Ediciones Último Reino en el número 24/25 de la publicación, 1998, pp. 107-111.

³²⁷ Ricardo H. Herrera, “Del maximalismo al minimalismo”, en *La hora epigonal. Ensayos sobre poesía argentina contemporánea*, op. cit., p. 109.

de asombrosa belleza se escucha durante la noche. Orfeo aún canta: es la triste queja que llama a Eurídice.³²⁸

El canto como el confín donde se refugia la belleza es un antídoto contra la destrucción y la muerte. Un canto articulado que teje su vínculo con la tradición lírica. Ése parece ser el destino poético perseguido por la revista *Último Reino* (“un canto de sirenas, / para esa morada, / donde sólo la belleza / puede reinar”, como escribió Horacio Zabaljáuregui en su primer libro, de título sintomático: *Fragmentos órficos*).³²⁹ La poesía publicada por los poetas que integran *Último Reino* se halla atravesada por algunos tópicos que se reiteran en sus páginas, de libro en libro, de autor en autor: la noche, el canto, las visiones, el éxtasis. Son tópicos que, mediante un discurso lírico enfático, atravesado de figuras e historias mitológicas, reivindican la necesidad del canto, aun cuando la muerte sea el ámbito desde el cual se enuncia: “Cómo cantar / entre estos despojos”, se pregunta Zabaljáuregui.³³⁰ La referencia del canto es la referencia a un lenguaje lírico que se protege de la rotura e, incluso, de los avatares de un discurso que se puede denominar contracanto. “De repente la comprensión calla. / Ya todas las palabras significan lo mismo. / Creo perder la voz, el corazón, la armonía, // creo perderlo todo / y me aferro al poema / me aferro a la palabra desnuda, desgarrada, / la esperanza (...) / en esa música que resume el primer destello”, escribe Víctor Redondo.³³¹ El último bastión de la belleza en el contexto en que se enuncia es la preservación de un “canto” lírico. Ese canto se propone la articulación de un discurso que todavía pueda *significar* y apela a patrones tradicionales que conciben un texto como artístico. El canto resulta, entonces, un espacio de discurso inmune al avatar y la destrucción, y su forma fragmentaria³³² es el indicio último del “fuego sagrado” que lo hace existir, “el sagrado hálito” donde se halla la ansiada Palabra del origen: “la palabra que no se dirá jamás / ni aún en las fronteras del sueño”.³³³ El lenguaje romántico apuesta a una palabra insondable, origen perfecto y verdadero de todos los demás vocablos. Por ese motivo, el texto literario es simultáneamente registro y sortilegio: “cuando en poema o cuento se registre / el verdadero

³²⁸ Cfr. Robert Graves, *Los mitos griegos*, Buenos Aires, Alianza, 1993.

³²⁹ Horacio Zabaljáuregui, *Fragmentos órficos*, Buenos Aires, Ediciones Último Reino, 1980, p. 48.

³³⁰ Horacio Zabaljáuregui, *Fragmentos órficos*, op. cit., p. 49.

³³¹ Víctor Redondo, *Homenajes*, Buenos Aires, Ediciones Último Reino, 1980, p. 12.

³³² “Aquí, el canto (...) / Sólo fragmentos, / constelaciones de fuego sagrado”, escribe Zabaljáuregui, en *Fragmentos órficos*, op. cit.

³³³ Horacio Zabaljáuregui, *Fragmentos órficos*, op. cit.

acontecer del mundo / ante una sola y mágica palabra / todo lo absurdo y falso desaparecerá”, escribió Novalis.³³⁴

Conviene aquí reflexionar sobre uno de los tópicos más reiterados de la poesía de *Último Reino*: el de *la noche*, que lo enlaza de modo directo con la tradición romántica, pero que, lejos de ser pensado como un anacronismo más o menos decorativo, abrió un campo semántico provocador de una áspera polémica en el contexto histórico en el cual se manifestó. En su número 1, a manera de manifiesto, leemos un texto que no deja de tener un carácter programático: “Y nosotros / ardientes de espejismos no saciados / alzamos nuestro corazón y nuestra palabra / como una reliquia / y nos hundimos / en la Gran Noche.” El pronombre, que tiene la característica de ser una primera persona del plural, opera como una figura colectiva que proyecta una declaración grupal. Muchos de los poetas que integraron la revista tuvieron el tópico mencionado como decisivo de sus textos e hicieron de él un tema que se vincula con el universo mismo de la poesía. Pero además, si la palabra es una “reliquia” -es decir, lo que se considera digno de veneración; vestigio de cosas pasadas-, la poesía se inscribe en una tradición a la que se debe respeto y hasta reverencia.

La noche es “el tesoro infinito” en el cual el poeta explora un mundo de imágenes desconocidas mediante la intuición y descubre “la vida más secreta”.³³⁵ En un poema de Roberto Scrugli, publicado en el número uno, se afirma:

Oh poeta, (...) cuando mueras y veas que nada es y no es, / cuando mueras gime por las noches / y despierta a los poetas que aún viven, / muéstrales lo que es la locura del hombre, / muéstrales de este mundo las cosas que pueden poseer / y entonces, / cuando ellos vean y acepten / haz la noche bajo el sol, / muestra el otro lado (...).³³⁶

La figura del poeta se asocia a la del sujeto capaz de revelar lo que se halla oculto (“el otro lado”), la de revelar la verdad del mundo, que en la visión romántica es la unidad de la naturaleza descifrada mediante el lenguaje. En otro poema, Horacio Zabaljáuregui escribe: “Qué camino seguir / en las puertas de la noche, / a qué sombra preguntar / por la palabra no dicha... (...) / Oh, solitario, / estás condenado a esa sombra, / a despertar entre los sueños de los muertos.”³³⁷ El poeta se interroga por “la palabra no dicha”, la palabra indecible, ésa que

³³⁴ Novalis, “Cuando figura y número no sean”, en *Escritos escogidos* (Edición preparada por Ernst-Edmundo Keil y Jenaro Talens), Madrid, Visor, 1984, p. 99.

³³⁵ Cfr. Albert Beguin, *El alma romántica y el sueño*, op. cit., p. 265.

³³⁶ Roberto G. Scrugli, “La mirada de la tierra”, *Último Reino* N° 1, octubre/diciembre de 1979, pp. 6-10. Véanse también los poemas de Mario Morales, María Julia De Ruschi Crespo, Horacio Zabaljáuregui, Roberto Scrugli publicados en los números iniciales de la revista.

³³⁷ Horacio Zabaljáuregui, *Fragmentos órficos*, op. cit., p. 15.

intenta alcanzar perpetuamente. Y, al mismo tiempo, aparece el tópico del sueño en términos de revelación (“despertar”). Es decir, “despertarse” en la zona sombría, hermética y misteriosa donde habita la muerte consiste en reconocer la clave auténtica de la vida y en descifrar el misterio de todo. El sueño, entonces, es la manifestación de una “realidad invisible” y la expresión de una “consciencia superior”, accesible por medio de la poesía y destinada a resolver “las contradicciones fundamentales de la vida”. Sueño y consciencia dejan de oponerse, pues lo que todavía resulta onírico “será un día consciencia total”.³³⁸ El sueño nocturno, según el romanticismo, promueve la visión de lo verdadero y la conciencia del yo.

Ahora bien, esta imagen característicamente romántica tuvo una interpretación histórica particular en el contexto de la poesía argentina del período que nos ocupa. Las críticas más duras que recibió *Último Reino* son las de haber coincidido con la época por “su tendencia a leer la cultura como reflejo”.³³⁹ Es decir, la poesía escrita por los poetas del grupo fue considerada como un lenguaje especular del mundo circundante. Las críticas mencionadas comenzaron en el primer número de *Xul* (octubre de 1980) y tuvieron diversos desarrollos.³⁴⁰ Sin mayores mediaciones, la imagen de *la noche* fue leída por una zona de la crítica proveniente de *Xul* y otros sectores, como veremos más adelante, como expresión y metáfora de la política de desapariciones y secuestros implementada por la dictadura militar, pero no en términos de denuncia, sino en términos de complicidad con el régimen. Se procuraba vincular el tópico de la noche con el clima de la época y, para ello, se apelaba a la explicación de la equivalencia de la política “nocturna” de desapariciones con la exaltación de la Noche por parte de los poetas neorrománticos. Más que una descripción, esa homologación simplista es un síntoma. Esa lectura acaso banaliza un tópico romántico clásico que tiene en los *Himnos a la Noche*, de Novalis, su máxima expresión, y además mecaniza relaciones entre literatura y cultura de un modo unilateral. Para Novalis, aquellos que se “consagran” a la noche son beneficiados por las revelaciones esenciales de la vida: “Se convirtió la noche / en el fecundo seno / de las revelaciones.” La noche es homologable a la poesía, concebida como “morada” de la verdad absoluta y fuente de vida amorosa: “El amor es ya libre / ya no hay separación. / La plena vida ondea / como en un mar sin límites- / De una noche de gozo / un eterno poema-
„³⁴¹

³³⁸ Albert Beguin, *El alma romántica y el sueño*, op. cit., pp. 244-246.

³³⁹ Ricardo H. Herrera, “Del maximalismo al minimalismo”, en op. cit., p. 112.

³⁴⁰ Cfr. Laura Klein, “Poesía durante la dictadura (entre el anacronismo y la resignación)”, *Mascaró* N° 4, op. cit.; Jorge Santiago Perednik, “Prólogo”, *Nueva poesía argentina durante la dictadura (1976-1983)*, op. cit.

³⁴¹ Novalis, *Himnos a la Noche*, en *Escritos escogidos*, op. cit., pp. 63-65.

Sin embargo, con el rumor aún encendido del horror reciente tras las espaldas, el esfuerzo de la crítica por comprender los vínculos entre poesía y serie política caracteriza el discurso interpretativo del período, y desdibujó la gravitación que había tenido en dicha publicación el pensamiento poético romántico y específicamente el de Novalis a través del tópico recurrente de los poemas publicados. La producción crítica y la producción poética sufrieron una tensión y, acaso, hubo una gran incompreensión por parte de la crítica, pues la noche remota es el núcleo de significación del espíritu romántico: “¡Qué solo queda, qué afligido / quien, ardiente y piadoso, ama lo remoto!”, escribió Novalis.³⁴²

Una de las características de la revista parece centrada en cuestionar o, más exactamente, desinteresarse del “modelo sesentista”, como ellos mismos afirmaron al descartar “la poesía coloquial, urbana, tanguera” a favor de “lo himnico, lo elegíaco” y la posibilidad de restituir a la palabra su “autonomía estética”.³⁴³ La figura del sujeto poético de los poemas publicados en los comienzos de la revista participa de una concepción claramente romántica, entendiendo la constitución del yo lírico como una presencia deíctica exacerbada y voluptuosa, que afecta todo el sistema de nominación del poema.³⁴⁴ En esto es posible diferenciarlo, desde el punto de vista de la enunciación, de dos tendencias contemporáneas. Se distinguía del neobarroco, que apostaba a una superficie textual lujosa, una sintaxis compleja, una exaltación del significante que cuestionaba el significado convencional, una tendencia a la experimentación fónica y una proliferación de la indeterminación del sentido que rompía con “las adecuaciones preconcebidas entre el lenguaje del poema y las expectativas supuestas del lector”.³⁴⁵ Y se diferenciaba a la vez del objetivismo, que no solamente pretendía elidir la presencia del sujeto poético en el texto, sino que la misma percepción de los objetos pretendía aparecer como impersonal, despojada de una subjetividad, procurando al mismo tiempo “crear con palabras artefactos que tengan la evidencia y la disponibilidad de los objetos”.³⁴⁶

A pesar de la uniformidad retórica del grupo, en el que se percibe un vocabulario cargado de prestigio y abolengo “poético”, un tono elegíaco, un tono de invocación y de plegaria, la apelación a una segunda persona formal (“Tú”), la abundancia de exclamaciones,

³⁴² Novalis, *Himnos a la Noche*, en *Escritos escogidos*, op. cit., p. 67.

³⁴³ Véanse: “Víctor Redondo: ‘El poeta sube a lo alto’”, *Diario de Poesía* N° 28, op. cit., p. 3, y Ricardo Ibarlucía, “Un romanticismo sin sujeto”, *Diario de Poesía* N° 9, op. cit., p. 29.

³⁴⁴ Ricardo Ibarlucía señala que el yo poético de los autores de *Último Reino* se vinculaba al de un “sacerdote que canta las oscuras pasiones del alma para conjurar los demonios que la amenazan”, “Un romanticismo sin sujeto”, en op. cit., p. 29. Para una ampliación del tema del yo poético en el romanticismo, véase: Lionel Trilling, *Imágenes del yo romántico*, Buenos Aires, Sur, 1956.

³⁴⁵ Roberto Echavarren, “Prólogo” a *Medusario*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 17.

³⁴⁶ Daniel Samoilovich, intervención en la mesa de debate “Barroco y neobarroco” (Encuentro de Poesía, año 1989); transcripción en *Diario de Poesía* N° 14, op. cit., p. 18 [pp. 17-19].

preguntas retóricas y las extensas oraciones versiculares, no todos los poetas de *Último Reino* participaron del mismo discurso. Por ejemplo, es posible diferenciar claramente la poesía de Guillermo Roig de la de Roberto Scrugli, y ésta de la de Víctor Redondo. Sin embargo, es pertinente lo afirmado por Daniel Freidemberg:

¿Será negar las individualidades de Borges, Marechal, Gironde o González Tuñón recordar que integraron el grupo *Martín Fierro*? (...) Desde hace unos cinco o seis años, colocar a *Último Reino* aquella etiqueta [de neorromántica] es, seguramente, un reduccionismo, porque el movimiento como tal se extinguió, porque la mayoría de estos autores varió su registro y porque la revista y la editorial fueron abriéndose cada vez más a expresiones muy diversas. Lo que no niega, sin embargo, el punto de partida, ni supone aceptar la tendencia a condensar allí una corriente tan vasta como el brote “neorromántico” de los 70, que desde bastante antes de la aparición de la revista involucró a no pocos poetas.

Freidemberg ensayó una caracterización del movimiento con un matiz crítico, pero advertía de paso sobre la inconveniencia de mirar con suficiencia el carácter presuntamente “reaccionario” de su estética. En un momento “en que -no sólo para los poetas- se sacudían las estanterías y muchas certezas eran puestas en duda, estos autores optaron por dejar a salvo -y aun ahondarlo- un espacio de belleza e integridad. Un gesto contrario a la resignación, el empecinado rastreo -pese a todo- de algún sentido, una posibilidad de fe”. Freidemberg reflexiona sobre el aspecto ideológico de la revista de un modo diferente a los artículos citados de Laura Klein y de Jorge Santiago Perednik, y afirma que la fe en la belleza era una suerte de resistencia a la disgregación y el sinsentido de la época, una suerte de coherencia estética que pugnaba contra la fragmentación del sentido y contra el disciplinamiento social.³⁴⁷

Hay que hacer dos observaciones, planteadas, antes que como certezas, como una inquietud. La primera: como reclamaba el poeta Horacio Zabaljáuregui en una mesa redonda sobre romanticismo y neo-romanticismo, lo “que queda pendiente es la crítica de los poemas, una lectura real y atenta. No se los lee verdaderamente; se les coloca un sayo para limar

³⁴⁷ Daniel Freidemberg, “El empecinado rastro de la fe”, *Clarín Cultura y Nación*, op. cit. p. 8. Es interesante, para revisar distintas opiniones de diversos autores sobre *Último Reino*, leer los textos recogidos por José M. Otero en *30 años de revistas literarias argentinas (1960-1989)*, op. cit., pp. 101-104. Además se pueden consultar los polémicos y discutibles artículos de Pablo Anadón “Poesía e historia. Algunas consideraciones sobre la poesía argentina de las últimas décadas”, *Fénix* N° 1, Córdoba, abril de 1997, pp. 9-22, y “Más sobre poesía e historia”, *Fénix* N° 5, Córdoba, abril de 1999, pp. 137-166; también el polémico trabajo de María Julia De Ruschi Crespo “La historia de siempre”, *Último Reino* N° 24/25, op. cit., pp. 63-68.

diferencias y obstaculizar su lectura”.³⁴⁸ Respondiendo a esta afirmación, y haciéndonos eco de lo planteado por la poeta Alicia Genovese, que coincide sobre este aspecto con Freidemberg, en un principio, un estilo homogéneo caracterizaba la producción de los poetas de *Último Reino*, pero posteriormente

no podría seguir hablándose de aquella homogeneidad y las causas incluyen el hecho de que en determinado momento fueron el centro de duras críticas, por ejemplo a lo que se denominó el “tono elegíaco” de sus poemas que los llevaban a una cierta monotonía; se habló de un lenguaje poco eficaz o de la falta de referencias a lo cotidiano.

Aquel estilo comenzó a manifestar fisuras y signos de transformación. Como

ejemplos de cambios y logros poéticos -afirmaba Genovese- podrían tomarse *Circe, cuaderno de trabajo* (1985) donde Víctor Redondo se manifestaba “hastiado de cierta retórica cansada” y las producciones de Susana Villalba: *Susy, secretos del corazón* (1989) y la de Mónica Tracey: *Hablar de lo que se ama* (1990). Aquella homogeneidad se ha transformado a punto tal que ya resulta difícil, a partir de los textos, encasillar sin vacilaciones a sus autores, el vínculo mutuo se ha adelgazado al abrirlos a otras influencias.³⁴⁹

El mismo director de *Último Reino*, Víctor Redondo, lo admitió de modo explícito: “Nosotros fuimos cambiando”.³⁵⁰

La segunda observación consiste en preguntarse qué función tendría la repetición de un código en un nuevo contexto: es decir, si resultaba anacrónico, o si, en cambio, apelaba a un tipo de distancia, por ejemplo irónica, en los términos que lo plantea, justamente, el romanticismo alemán: el hecho de proponer un tipo de retórica poética romántica postula, tácitamente, la invalidación de otras estéticas. El gesto irónico romántico consistiría en el

³⁴⁸ Los debates que surgieron de dicha mesa redonda, en la que participaron los poetas Ricardo H. Herrera, Ricardo Ibarlucía y el mismo Horacio Zabaljáuregui se reprodujeron en *Diario de Poesía* N° 14, op. cit., pp. 20-22. La mesa redonda se realizó el 11/9/89, en el marco del “Encuentro de Poesía”, en la Biblioteca Municipal “Manuel Gálvez”.

³⁴⁹ Alicia Genovese, “Aspiraciones y suspiros. La poesía argentina de los últimos años”, suplemento “El Cronista Cultural”, op. cit., p. 2.

³⁵⁰ En: “Víctor Redondo: ‘El poeta sube a lo alto~’”, op. cit., p. 3. Véase también el texto de Luis Benítez “Las revistas literarias de la generación del ‘80” (fragmento) en el apartado dedicado a *Último Reino*, publicado en José M. Otero, *30 años de revistas literarias argentinas (1960-1989)*, op. cit., p. 103: “si bien, en su comienzo, Novalis y Cía, más los criollos poetas de la generación del 40 tuvieron amplio papel, el seguimiento un poco más atento de las sucesivas ediciones de *Último Reino* permite apreciar (...) otro caudal, que incrementando va ganando las páginas de la publicación”. Cfr. también “Poesía joven de Buenos Aires: la guerra intertribal”, *Revista Casa del Hombre* N° 3/4, introducción y entrevistas por Juan José Calegari (sin otros datos).

desinterés que obra al mismo tiempo como resistencia o pugna respecto de otras estéticas, y no dejaría de ser un elocuente pronunciamiento. El gesto de “desinteresarse” respecto del modelo sesentista refuerza *un* punto de vista a través de una declaración *muda* en la que se excluía claramente una estética. Haciendo uso del concepto de ironía según el romanticismo alemán, podemos establecer, acaso, un tipo de relación con el ademán de *Último Reino* de no pronunciarse negativamente de modo explícito sobre determinadas obras o libros contemporáneos argentinos. Es decir, se puede pensar en estos términos acerca del valor crítico de la ironía romántica en relación con el silencio.³⁵¹

De todos modos, la revista, menos programática que lo expresado por la crítica, no cumple en toda su dimensión con los postulados estrictamente románticos, tiene matices y modalidades poéticas diferenciadas y amplía paulatinamente su imaginario con la incorporación de artículos críticos y teóricos de autores que participan, de modo general, de los postulados propios de la poesía moderna, pero que exceden largamente el marco romántico.³⁵² Sin embargo, la actitud crítica de la revista, su relación con la poesía, tiene vínculos efectivos con el primer romanticismo. Indagar sobre la teoría crítica romántica posibilitará comprender lo que denominamos la *disposición* crítica de *Último Reino*.

3.3. El discurso crítico de *Último Reino*

3.3.1. Teoría poética. Dos perspectivas

En esta sección haremos un rodeo descriptivo explicando la teoría del romanticismo alemán en relación con el discurso crítico de poesía. La formulación de esta teoría permitirá, luego, verificar si coincide con la práctica crítica que llevó adelante *Último Reino*. Las referencias iniciales a los postulados teóricos de T. S Eliot y Maurice Blanchot sobre el discurso crítico resultan ilustraciones que posibilitan comprender la raíz romántica de cierta

³⁵¹ Sobre la noción de ironía en el romanticismo alemán, véase Walter Benjamin, “La obra de arte”, en *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, op. cit., pp. 111-127. Véase acerca del tema, en el presente texto, la sección “Teoría romántica acerca de la crítica”.

³⁵² Horacio Zabaljáuregui señalaba que “el neo-romanticismo es el sayo que le echaron a *Último Reino*. El calificativo ha surgido de una necesidad de la crítica, de esa necesidad de parcelar, de hacer agrimensuras literarias y formar la reserva natural de los poetas. El tópico neo-romántico es el resultado de una simplificación. Hay un *a priori* crítico, por el cual lo que no encaja queda afuera. Así, cada vez que se hace la crítica de la antología *Último Reino*, ocurre que hay dos poetas, Mónica Tracey y Guillermo Roig, que brillan por su ausencia. Como no dan el perfil del romántico, nadie habla de ellos”, *Diario de Poesía* N° 14, op. cit., p. 22.

zona del discurso crítico moderno. Luego de estas referencias, abordaremos directamente los planteos románticos.

A lo largo de su historia, la crítica de poesía tuvo abordajes múltiples. A pesar de su diversidad, T. S. Eliot, en *Función de la poesía y función de la crítica*, no creía que las obras críticas dignas de leerse fueran muchas. Afirmaba que ninguna otra forma de actividad intelectual produjo tan escaso número de títulos que tuvieran relevancia.³⁵³ Según Eliot, la actividad crítica, en el caso de la poesía, requiere una progresiva educación, a la que dividió en tres estadios.³⁵⁴ Más allá de las formas de esta división, sostenía que la educación en poesía requiere, sobre todo, de paciencia. Lejos de huir de la letra de los propios poemas, dicha educación se nutre sobre todo de la experiencia poética que ellos proporcionan. La naturaleza de esa paciencia es entonces, más que la de un estudio programático ejercido en los contornos del poema, la de una atención silenciosa en su interior. Es por eso que se preocupa en distinguir, tajantemente, dos tipos generales de tendencias que predominaron a lo largo de la historia de la crítica.

Por un lado, planteaba aquella tarea crítica ejercida *en* la poesía y, por otro, aquella actividad ejercida *sobre* la poesía. En esa diferenciación, Eliot fijaba también un objetivo amplio: procuraba extraer alguna conclusión “acerca de lo que es permanente en poesía y lo que es expresión del espíritu de una época, y descubriendo lo que cambia, y cómo cambia y por qué, acaso lleguemos a aprehender lo que no cambia”.³⁵⁵ Esta posición, que no disimula su concepción ideológica más general, no es lejana, sin embargo, de la apreciación de un poeta en apariencia muy diferente al autor de *La tierra baldía*, como Baudelaire, que afirmaba que el arte es el lugar de intersección de lo intemporal con la circunstancia.³⁵⁶ Pero, más que

³⁵³ T. S. Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica*, op. cit., p. 33. En el ámbito local, Sergio Pastormerlo -un crítico que desarrolla su tarea en el ámbito de la academia- confirma de manera drástica: “¿Cómo escribir ideas banales que parezcan inteligentes? Esta pregunta resume la técnica del crítico literario”, en “La aventura de fogueo (Exabruptos contra la crítica literaria)”, *La Muela del Juicio* N° 3, 1992, p. 14.

³⁵⁴ Eliot plantea tres estadios de educación, que podemos resumir del siguiente modo: a) un estadio que permite escoger y rechazar poemas; b) un estadio que posibilita ordenar lo escogido; c) un último estadio de reordenación, en que “el lector, ya formado, se enfrenta con algo nuevo en su tiempo y descubre un nuevo criterio poético de acuerdo con el cual considerarlo”, en *Función de la poesía y función de la crítica*, op. cit., pp. 32-33.

³⁵⁵ T. S. Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica*, op. cit., p. 41.

³⁵⁶ Al referirse a Costantin Guys, Baudelaire señalaba: “Busca algo que se nos permitirá llamar *modernidad*; pues no se presenta mejor palabra para expresar la idea en cuestión. Se trata, para él, de desprender de la moda lo que pueda contener de poético en lo histórico, de extraer lo eterno de lo transitorio. (...) En una palabra, para que toda *modernidad* sea digna de volverse antigüedad, es preciso haber extraído de ella la misteriosa belleza que allí dispuso involuntariamente la vida humana” (Charles Baudelaire, “Le peintre de la vie moderne”, en *Oeuvres complètes*, op. cit., pp. 797-798; la traducción es mía).

considerarla como una verdad irrefutable, lo que me importa es focalizar en la afirmación de Eliot el aspecto mutable de la poesía. En esa zona en la que el tiempo de la historia parece demorarse en el cuerpo del poema, es donde la intervención del crítico tiene un rol decisivo, pues además de promover la comprensión y el goce del poema -funciones esenciales de la crítica según Eliot-³⁵⁷ a través de su juicio valorativo, interviene en un determinado contexto cultural respecto de lo legible. Según Eliot, aquello que aparece como legible en la historia de la poesía, por más que en un principio no lo fuera (un ejemplo paradigmático de esto acaso sea *Trilce* [1922], de César Vallejo), no es más que lo que se vuelve resistente, un *continuum* cuya propiedad fundamental es inmutable. Lo circunstancial estaría vinculado con lo novedoso, que puede o no tener esa propiedad resistente. El acto del crítico consiste en reconocer lo novedoso que devenga duradero. “Lo primordial en todo crítico es su aptitud para seleccionar el buen poema y rechazar el malo; reconocer el buen poema *nuevo* que responde propiamente a las *nuevas* circunstancias es la mejor prueba de su aptitud”.³⁵⁸ Esta posición, en realidad, no da cuenta de un modo claro de los aspectos ideológicos y políticos que intervienen en un proceso de canonización de determinados textos a expensas de otros. Sin embargo, Eliot afirma el aspecto valorativo del crítico y aleja a su actividad de toda asepsia y desapasionamiento: “Nuestros gustos poéticos no pueden ser aislados de nuestros demás intereses y pasiones: los condicionan y vienen condicionados por ellos”.³⁵⁹ Para Eliot, el crítico debe imprimir en su tarea el sello de su “particular personalidad”, poner en escena sus afinidades y rechazos. Por eso prefería las críticas ejercidas por los poetas, a los que reconocía una mayor “intensidad” en sus perspectivas, al vincularse con sus propias obras, porque los poetas, al leer sobre otros autores, lo hacen de un modo goloso y avieso, interesados en reconocer los modos en que el otro comercia con la intimidad de la escritura, ya no como producto terminado, sino como lugar de ejercicio y de aprendizaje.³⁶⁰ Siguiendo esta postura, como pregonaba Oscar Wilde, y entre nosotros Enrique Pezzoni, la tarea de la crítica acaso no deje de ser una forma de la autobiografía.³⁶¹ Quizás la dimensión

³⁵⁷ T. S. Eliot, “Las fronteras de la crítica”, en *Sobre la poesía y los poetas*, op. cit., pp. 104-120.

³⁵⁸ T. S. Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica*, op. cit., p. 32.

³⁵⁹ T. S. Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica*, op. cit., p. 50.

³⁶⁰ T. S. Eliot, “Las fronteras de la crítica”, op. cit., pp. 107-108; T. S. Eliot, *Criticar al crítico*, Madrid, Alianza, 1967, pp. 9-30. Véase también sobre esta cuestión el artículo del poeta y crítico argentino Ricardo H. Herrera, “El poeta como crítico”, *Hablar de Poesía* N° 6, noviembre de 2001, pp. 85-96.

³⁶¹ “Es la única forma civilizada de autobiografía, porque se ocupa no de los acontecimientos, sino de los pensamientos de la vida de un ser” dice Oscar Wilde, “The critic as artist”, en *Intentions, Works*, Londres y Glasgow, Collins, 1954. Cfr. también Enrique Pezzoni, prólogo a *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986. Véanse sobre el tema también el dossier “Enrique Pezzoni: al pie

autobiográfica que se filtra en el texto de la crítica no sea más que un modo discreto y civilizado de decir *yo*, asumiendo en esa aserción, también, las regulaciones de la retórica y las prescripciones de circulación a las que el texto de la crítica se somete, sean éstas académicas, periodísticas u otras.

Esa forma de afirmación subjetiva que no desecha, necesariamente, las fórmulas de la teoría, sin embargo puede hacer éstas más evidentes o asordinarlas, según su concepción. Si el contacto entre los discursos crítico y poético se reduce al de una aplicación “eficaz”, independientemente del texto que se lee, ese vínculo no es más que una reducción que desautoriza toda alteridad del discurso poético. La voz de la poesía -si es que podemos hablar en estos términos- resulta pasible de *acontecer* cuando se es capaz de escuchar su singularidad. En el encuentro entre lo general propuesto por la teoría y lo particular de cada poema, se suscita un tipo de resolución que amplifica o disminuye la jerga del lenguaje crítico. Hablamos de “jerga”, es decir, de una enciclopedia saturada de guiños e implícitos particulares, constituida antes de la conformación de un lenguaje particular que el texto crítico puede proponer. El lenguaje de la crítica es el que puede promover la *escucha* de lo singular; por el contrario, si la jerga que allí se utiliza (de acuerdo con los modos de su aplicación) se manifiesta como la matriz constituyente del lenguaje crítico, entonces, más que como un espacio de escucha y de intercambio, la crítica se torna el espacio de una desautorización respecto de la singularidad. Maurice Blanchot afirmaba que el último paso de la crítica, en tanto interpretación, es el que la conduce a desaparecer ante la plena afirmación del poema.³⁶² En este movimiento de desaparición, se hallaría otra forma de afirmación de la crítica, una forma imprevisible, cuyo incesante propósito no se relaciona más que con la búsqueda de una posibilidad, la de la experiencia literaria. Siguiendo esta línea, la crítica no deja de estar presente en el poema al modo de una “reserva viva”, que permite no clausurar su presencia. La crítica, en consecuencia, a fuerza de desaparecer ante la obra, se recupera en ella. “La crítica -afirmaba Blanchot- ya no es el juicio exterior que valora la obra y se pronuncia de inmediato sobre su valor. Se ha vuelto inseparable de su intimidad”.³⁶³ Como si el texto literario propiciara los instrumentos y el lenguaje de su propia crítica, esta perspectiva es sostenida en sus aspectos esenciales por autores de épocas e imaginarios distantes: desde los románticos alemanes hasta Eliot y Blanchot. Recordemos que la misma Virginia Wolf

de la letra”, en *Babel* N° 22, marzo de 1991; Jorge Monteleone, “Crítica y autobiografía”, en *La escritura y los críticos* (comp. Ana Porrúa), Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2001, pp. 41-51, y Alejandro Safi, “Enrique Pezzoni: la crítica como autobiografía”, mimeo.

³⁶² Maurice Blanchot, “Acerca de la crítica”, en *Sade y Lautréamont*, op. cit., pp. 7-13.

³⁶³ Maurice Blanchot, “Acerca de la crítica”, en *Sade y Lautréamont*, op. cit., p. 11.

propiciaba una lectura en la que prevaleciera una identificación con el acto de creación, que siempre es dinámico, y no con el objeto creado, que se vuelve fijo y se cristaliza en una perspectiva determinada. Esta idea deriva de Coleridge, quien afirmaba la concepción romántica de que la obra de arte es una continuación deliberada de la actividad espontánea que desarrolla la *natura naturans* o poder generador de la naturaleza, y no una inerte pieza incluida en la *natura naturata* o conglomerado de objetos ya elaborados definitivamente.³⁶⁴

En el caso de la crítica concebida como un ejercicio *sobre* la poesía, se parte de un presupuesto teórico que no se ve afectado por el discurso poético, o sólo es afectado en tanto pueda adecuarse a sus formulaciones previas. Para dar un ejemplo clásico de la historia de la teoría, esta concepción instrumental marcó a fuego las producciones críticas en el momento de mayor desarrollo del estructuralismo francés.³⁶⁵ La disimetría entre lo general y lo particular deviene de la inadecuación que se establece entre la teoría y el texto literario. Sin embargo, esa inadecuación acaso no provenga de leyes generales que reducen el texto poético a los presupuestos de la teoría. Quizás la causa más frecuente de la insuficiencia de las generalizaciones consiste en que, mientras dicen aplicarse a toda la poesía, son en realidad teorías basadas en un determinado tipo.³⁶⁶

En el caso de la crítica concebida como un ejercicio *en* la poesía, un ejemplo paradigmático lo constituye la perspectiva romántica alemana, cuyos integrantes pregonaban que la obra poética posee una dimensión crítica. Es decir, desde esta perspectiva es posible afirmar que la obra puede proveer el lenguaje que hace de la lectura una experiencia que, por poética, resulta crítica. Friedrich Schlegel, el crítico más importante del romanticismo alemán, escribió de un modo extremo: “La poesía solo puede ser criticada por la poesía. Un juicio sobre el arte que no sea, a su vez, una obra de arte (...), no tiene carta de ciudadanía en el reino de arte”.³⁶⁷ Si consideramos que dos de las características fundamentales de la modernidad son, por un lado, la dimensión crítica y, por otro, la autorreferencialidad, es decir, una indagación en la escritura que termina remitiéndose a sí misma, los románticos alemanes

³⁶⁴ Cfr. Jaime Rest, “Crítica”, en *Conceptos fundamentales de la literatura moderna*, op. cit., pp. 32-34.

³⁶⁵ Cfr. María Celia Vázquez, “Los usos de la teoría”, en Ana Porrúa (comp.), *La escritura y los críticos*, op. cit., pp. 9-16.

³⁶⁶ T. S. Eliot, “La mente moderna”, en *Función de la poesía y función de la crítica*, op. cit., pp. 150-151.

³⁶⁷ La cita corresponde a Friedrich Schlegel, “Fragmentos”, en Hoffmann, Novalis y otros, *Los románticos alemanes*, Buenos Aires, Centor Editor de América Latina, 1968, p. 160 [pp. 159-164]. Véase de Friedrich Schlegel, *Conversación sobre la poesía* (prólogo, traducción y notas: Laura S. Carugati y Sandra Giron), Buenos Aires, Biblos, 2005. Sobre el tema puede consultarse también Antoni Marí (ed.), *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán*, op. cit.

proveyeron en sus teorizaciones del arte una modalidad que la crítica de *Último Reino* buscó reencontrar, ésa que permitiera reconocer en el encuentro de los discursos crítico y poético una suerte de *intimidad*. Así como para los románticos el sueño es revelador desde el punto de vista poético, y la explicación de su significado a partir de la “conciencia diurna”, es decir, a partir de la razón formal, falsea su sentido y sobre todo “su calidad”, de modo análogo el acto crítico sólo es posible si se establece algún lazo con el poema que contenga su misma propiedad.³⁶⁸ Una propiedad poética aquí no es, desde ya, un acto de decoro que tenga por objeto ornamentar el discurso crítico, más bien es una suerte de vínculo dialógico que no se funda en la heterogeneidad ni en la cesura entre ambos lenguajes, sino en la adhesión. El lenguaje de la crítica y el lenguaje de la poesía interactúan, y más que diferenciarse, se sostienen mutuamente en una suerte de extensión y prolongación discursiva. Entonces, más que diálogo, sería pertinente, para la concepción romántica alemana, hablar de la restauración de un estado poético mediante un acto crítico. El mito de la unidad perdida implica para los poetas románticos la posibilidad de recobrar un estado que devuelva el poema a una actualidad plena. Si el acto crítico se escinde de ese presente pleno en el que se funda el poema, entonces el discurso de la crítica se condena a la degradación.

3.3.2. Teoría romántica acerca de la crítica

En la teoría estética de los románticos se establece en forma precisa el lugar de la crítica. Si toda obra artística -sostenían- se dirige al absoluto y, en ese sentido, a causa de su carácter temporal, resulta incompleta frente a él, si cada obra de arte implica o lleva en su seno un ideal al cual tiende, la crítica solo puede ser poética. “Crítica poética” es la fórmula con la que estos autores (Friedrich Schlegel y Novalis, fundamentalmente) elaboraron la posibilidad de abordar un texto poético, pero no desde la sanción negativa, que la distingue, en parte, del concepto moderno de crítica. Al contrario, para los románticos “la crítica es el *médium* en el que la limitación de la obra singular se refiere metodológicamente a la infinitud del arte y, en consecuencia, es remitida a ella; puesto que el arte, en tanto que *médium* de la reflexión, es obviamente infinito”.³⁶⁹ Esta noción del arte vinculada a la idea de Absoluto, o que participa como *médium* de lo Absoluto, plantea una concepción del arte y de la poesía en general. Pero en la teoría romántica de la crítica también aparece una noción que en el siglo XX constituirá el inicio de la teoría moderna: la de concebir (y valorar) las obras según

³⁶⁸ Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*, op. cit., pp. 117-118.

³⁶⁹ Walter Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, op. cit., p. 103.

criterios inmanentes. Es decir, la de pensar en una aspiración básica del formalismo ruso que es la de la *especificidad*.³⁷⁰ Si bien las diferencias son múltiples, como afirma Walter Benjamin, “el principio cardinal de la actividad crítica posterior al Romanticismo, la valoración según criterios inmanentes, ha sido obtenido en razón de las teorías románticas”.³⁷¹

Según los románticos, la disolución, que promueve un conocimiento de la obra de arte, pero además el despliegue de su autoconocimiento, es una de las formas que debe adoptar todo acto reflexivo. En el concepto de Absoluto, la reflexión en tanto forma constituida, se disuelve en relación con aquél. Así, entre acto crítico y texto poético, hay en el principio de “disolución” un rasgo típicamente romántico. Según propugnaba Schlegel, la especulación sobre el pensamiento es el esquema originario de toda reflexión y se halla en la base de su concepción acerca de la crítica. Pero en esta autorreflexión también está la idea de que todo acto crítico no es concluyente en virtud de que toda crítica promueve una apertura y una interacción con el texto artístico. Con el romanticismo se afirmó definitivamente la expresión *crítico de arte* (*Kunstkritiker*) frente a otra más antigua como es la de *juez de arte* (*Kunstrichter*) -para Schlegel, es necesario decir que la *crítica de arte* es siempre crítica de poesía-. La noción de un juicio sobre la obra en tanto sancionadora, la expresión de una opinión que exalta o sepulta un texto en el olvido, se ve disminuida frente a la noción de concebir la crítica como un producto “ocasionado en su origen, ciertamente, por la obra”.³⁷²

Esto implicaba no un juicio cerrado cuya sentencia consistía en ver la adecuación o no a reglas preexistentes por parte de la obra de arte. La perspectiva del romanticismo temprano procuraba analizar la dinámica interna de la obra artística, más que jactarse de la concordancia con leyes dictadas antes de ella, tal como había postulado la preceptiva clásica. Por ese motivo, el acto crítico no es concebido como un discurso proferido en los contornos del texto, sino como un acto discursivo que se halla implicado en él o que deviene de él. Observar un objeto artístico, para los románticos, significaba impulsar ese mismo objeto a su autoconocimiento, como si se tratara de un objeto vivo y dinámico. Friedrich Schlegel decía, de modo irreductible, respecto del *Wilhelm Meister*: “Por fortuna éste es precisamente uno de esos libros que se juzgan a sí mismos”.³⁷³ En esta dirección, para los románticos la crítica no es tanto el juicio sobre una obra sino, sobre todo, el método de su consumación. Es en este sentido que propusieron una crítica poética y abolieron, de algún modo, la diferencia entre

³⁷⁰ Cfr. B. Eichenbaum, “La teoría del ‘método formal’”, en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, op. cit., pp. 21-54.

³⁷¹ Walter Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, op. cit., p. 108.

³⁷² Walter Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, op. cit., p. 152.

³⁷³ Citado por Walter Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, op. cit.

crítica y poesía. Por eso el acto crítico fue concebido como un acto estético y creativo. Pero también, así como el texto crítico posee una dimensión estética, en el texto poético mismo se halla una dimensión crítica; el solo hecho de escribir un poema es una suerte de intervención crítica que postula un punto de vista no sólo acerca del mundo y de lo real, sino también acerca de otras estéticas. Como sostiene Hans-Georg Gadamer, la crítica así concebida no es, propiamente, un juicio posterior, un juicio que subsume “científicamente” lo bello bajo el peso de categorías o conceptos, o que haga apreciaciones comparativas sobre la calidad: “la crítica es la experiencia misma de lo bello”.³⁷⁴ En este sentido, la poesía también se convierte en un acto crítico en sí mismo, y la experiencia estética resulta un acontecimiento que asume el carácter crítico en tanto presencia del poema.

La crítica inmanente teorizada por los románticos no trabaja, entonces, con la noción de una evaluación externa, sino que tiende a desarrollar y desplegar el germen crítico que es inmanente a todo texto poético mediante la consideración de su forma. Por eso es que para dicha teoría no es posible ejercer la crítica sobre una obra *mala*, pues resultaría imposible desplegar ese germen crítico si éste se hallara ausente. El solo hecho de que un texto poético sea criticable acredita su valor de mérito y su verdadera naturaleza artística, pues, según Schlegel, la presencia de ese texto o de esa obra contribuyen al desarrollo del arte. En la perspectiva de Terry Eagleton, el crítico romántico adoptaba la imagen del propio artista y, en su insondable imaginación e inteligencia, percibía las verdades del arte y de la vida.³⁷⁵

Así es que la crítica, según los románticos, no se erige en una instancia evaluadora superior o que se halla por sobre la obra, ni evalúa la obra singular en términos de estimación positiva o negativa, sino que intenta establecer las relaciones y la posición de esa obra singular con las demás obras y, en última instancia, con la idea de Arte. Por esta razón, la crítica es pensada como consumación de la obra, o como resolución de la obra que la envía a sí misma pero que, a su vez, se resuelve en otra instancia de significación a la que tiende, que es lo Absoluto.

El uso de la ironía en el romanticismo crítico (recordemos que para los románticos la ironía es un concepto significativo en su concepción del arte) no es homologable a lo que se entiende corrientemente como tal en la crítica contemporánea -concepto y procedimiento valorado, sobre todo a partir de Baudelaire-³⁷⁶ que toma distancia del objeto para indicar, muchas veces, el ingenio de la propia escritura crítica. En el romanticismo temprano, la

³⁷⁴ Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello*, op. cit., p. 58.

³⁷⁵ Terry Eagleton, *La función de la crítica*, op. cit.

³⁷⁶ Cfr. Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, op. cit.

ironía, como instrumento de la crítica, es un modo de vincularse con lo Absoluto y con el Infinito, desdeñando lo profano. Así es que la relación con lo nulo, el vínculo con *lo malo artístico*, se da a través de la ironía, pero ni siquiera ejerciendo la nominación. La “refutación indirecta de lo nulo por medio del silencio, por medio de su glorificación irónica o bien a través de la magnificación de lo bueno (...) es el único modo a través del cual podría la crítica afrontar directamente lo nulo”.³⁷⁷ Dice Schlegel:

La forma determinada de la obra singular (...) deviene víctima de la destrucción irónica. Pero, por encima de ella, la ironía rasga un cielo de forma eterna, la idea de las formas, que podría ser designada como la forma absoluta, y testimonia la supervivencia de la obra que extrae de esta esfera su indestructible subsistir, después de que la forma empírica, la expresión de su reflexión aislada, haya sido consumida por ella.³⁷⁸

Aquello que disuelve o destruye la ironía, aquello hacia lo que la ironía apunta, es la ilusión de lo aparente, lo que permanece es el núcleo de la obra, su forma.

El principio básico de la no criticabilidad de lo *malo* y, en consecuencia, de la necesidad de la crítica en el cumplimiento y despliegue de la obra artística, resulta la matriz que establece como principio fundamental que la reflexión que suscita el texto poético resulta un aspecto inevitable del texto mismo.

Según esta concepción, el texto crítico puede postularse como una forma de prolongar la lectura mediante la escritura. En este sentido, la dimensión escrita, diferente de la oral, debe conjeturalmente poseer un rasgo específico, un carácter irreductible en su realización. A su vez, el texto crítico en su carácter autorreferencial se concibe como un espacio que, a pesar de hacer referencia a otro lenguaje como el poético, no deja de interrogarse, en su realización, acerca de su función específica y de su propio carácter simbólico.³⁷⁹ Poesía y crítica resultan lenguajes que convocan la intimidad y en los que el yo no puede dejar de aparecer de una

³⁷⁷ Walter Benjamin, *El concepto de crítica en el romanticismo alemán*, op. cit., p. 119.

³⁷⁸ Citado por Walter Benjamin, *El concepto de crítica en el romanticismo alemán*, op. cit., p. 126.

³⁷⁹ Roland Barthes, *Crítica y verdad*, México, Siglo XXI, 1985, pp. 50-51. Allí Barthes plantea un problema que es objeto de debate de la teoría literaria aún en nuestros días; afirma que durante mucho tiempo “la sociedad clásico-burguesa ha visto en la palabra un instrumento o una decoración; ahora vemos en ella un signo y una verdad. Todo lo tocado por el lenguaje es pues de cierta manera puesto de nuevo en tela de juicio: la filosofía, las ciencias humanas, la literatura. # Es éste sin duda el debate en el cual se necesita hoy recolocar la crítica literaria, la puesta de que ella es en parte el objeto. ¿Cuáles son las relaciones de la obra y el lenguaje? Si la obra es simbólica, ¿a qué reglas de lectura debemos atenernos? ¿Puede haber una ciencia de los símbolos escritos? ¿Puede el lenguaje del crítico ser él mismo simbólico?” (pp. 50-51). Más adelante admite que “la lengua simbólica a la cual pertenecen las obras literarias es *por estructura* una lengua plural, cuyo código está hecho de tal modo que toda habla (toda obra) por él engendrada tiene sentidos múltiples” (p. 55).

manera irreductible y vasta. El encuentro de estos lenguajes puede resultar intenso, entendiendo por esto una energía empática que torna las palabras ajenas como propias; pero en el caso de la crítica su presencia tal vez se juzgue más interesante cuando su registro, sin abandonar la intensidad, se escribe bajo la forma de la atenuación. Una atenuación fuerte. Esa fortaleza se asemeja a la riqueza cuando puede *escuchar* las palabras con las que la poesía construye su gramática. Escribir bajo el efecto de ese registro permitió a los románticos alemanes concebir la crítica no como un corte que descompone el texto, ni tampoco como una “autopsia” de carácter técnico, sino como una prolongación que sitúa al poema en el lugar de una resistencia y de una duración. He ahí la herencia romántica que persiste como legado básico de la crítica de poesía. Las torsiones del lenguaje en la poesía moderna modificaron el punto de vista de la crítica que, más que abordar una masa discursiva en principio hermética, puede prolongarla bajo la perspectiva de una nueva inteligibilidad, que no es previa al acontecimiento de la lectura ni tampoco estática, sino que deviene precisamente de esta torsión discursiva y de ese acontecimiento irreductible: el poema moderno.

3.3.3. Rasgos críticos de **Último Reino**

Teniendo en cuenta la teoría romántica de la crítica, podemos analizar ahora la perspectiva crítica de *Último Reino* y su adecuación a ella. Diversos y heterogéneos textos críticos y teóricos recorrieron las páginas y las contratapas de *Último Reino*. Las contratapas funcionaban a manera de editorial, una editorial “escrita” por la voz que concede el prestigio, pues era una especie de friso de discursos labrados por autores de la literatura universal. El discurso crítico de *Último Reino* acude a un léxico exento de jergas académicas, con una disposición central a conceder la enunciación a los escritores consagrados. Los textos críticos y teóricos resultaron dispares en cuanto a temática y estilo, aunque en el caso de los integrantes de la revista, tuvieron aspectos en común. Es verdad que el discurso crítico de *Último Reino* asimilará también diferentes voces y jergas, incluso las de la universidad, pero predominaron, básicamente, dos elementos que lo caracterizaron: el postulado de analogía y el componente afectivo que podemos vincular a la adhesión crítica.³⁸⁰

Entre los textos críticos y teóricos incluidos que pertenecen a autores consagrados y prestigiosos de la literatura universal -textos extraídos de diversas fuentes bibliográficas-, se

³⁸⁰ Barthes se refería al “postulado de analogía” o a una crítica de carácter analógico cuando escribir siempre es concebido como reproducir, copiar, inspirarse, y las diferencias que existen entre el modelo y la obra siempre se atribuyen al “genio”, a la magia, a la omnipotencia creadora, a la esencia de lo poético. Roland Barthes, *Ensayos críticos*, op. cit., p. 296.

pueden verificar, por ejemplo, en el primer número “Reflexiones sobre la joven poesía” de Maurice Blanchot; en el segundo número la inclusión de “Introducción de Jaime Saenz a la obra de Jaime Saenz”, del propio poeta boliviano (fragmentos de una carta en la que el autor reflexiona sobre su poesía); “René Char y el porvenir de la poesía” de Gaetan Picon; “El trabajo poético es un ejercicio órfico” de Humberto Díaz Casanueva en el N° 3; “La Poesía” de Vicente Huidobro en el N° 5; “Prólogo a Ferdydurke” de Witold Gombrowicz en el N° 7; fragmentos de *Defensa de la poesía* de P. B. Shelley en el N° 8/9 (selección de Francisco Gandolfo); “Alrededor de la creación poética” de Olga Orozco en el N° 14; “Arte y responsabilidad” de Mijaíl M. Bajtín en el N° 15. En la contratapa también se publicaron textos de William Blake (N° 1); de Emile Cioran (N° 2); de Henry Miller (N° 3); de Albert Camus (N° 5); de Friedrich Nietzsche (N° 6); de José Lezama Lima (N° 7); de Friedrich Hölderlin (N° 8/9); de Mallarmé (N° 12/13); de Fernando Pessoa (N° 14); de Víctor Hugo (N° 15), entre otros.

Los textos de los propios integrantes de la redacción de la revista fueron pocos. A modo de ejemplo, el artículo de Mario Morales, “El soñador y el creyente en la poesía de Alfonso Sola González”, aparecido en el número 1 de la revista, conjuga algunos rasgos críticos iniciales, una serie de intereses respecto de autores y tópicos que luego se irán dispersando. En dicho trabajo analiza de un modo general la poesía de Sola González (Entre Ríos, 1917-1975), un poeta neorromántico a quien la revista vuelve a editarle su poemario *Cantos a la Noche* (1963) y como ya señalamos, se le concede una especial devoción. En dicho artículo, Morales menciona a algunos autores predilectos, Hölderlin y Víctor Hugo, y también hay referencias filosóficas más heterodoxas, producto de lecturas diversas, como Friedrich Nietzsche y Karl Jaspers. Las citas del artículo manifiestan, sobre todo, una suerte de acumulación de lecturas de diversa índole, incluso contradictorias en términos teóricos o, por lo menos, de una coexistencia áspera, y ése es el arsenal teórico y el marco de enunciación crítica desde donde se escribe: un marco de enunciación articulado en su falta de sistematicidad teórica. La figura del Soñador le sirve a Morales para compararla con la figura del Creyente que, en el caso de la obra de Sola González, resultan complementarias. Como dice Albert Béguin refiriéndose a la obra de Jean Paul, el poeta se homologa a la figura del Soñador en tanto la “omnipotencia creadora de la imaginación” puede “satisfacer nuestra innata necesidad de comunicación con el Infinito”.³⁸¹ El sueño es aquí un estado que permite vincularse con la “Belleza”. El carácter analógico de esta crítica acaso se condense en la

³⁸¹ Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*, op. cit., p. 30. En el caso que referimos, lo Infinito se canaliza a través de la fe religiosa y poética.

siguiente afirmación: “si como hombre y como creyente es admirable el esfuerzo de Sola González por mantener el libre albedrío, por transmitirnos desgarradoramente su fe (...), *como poeta lo siento mucho más cerca de la esencia de lo poético* cuando levanta ‘la sombra de la estrella terrestre, el himno roto. Y el polvo del poema’”.³⁸² La primera persona y el aire de sensación (“lo siento mucho más cerca”) sostienen esta afirmación. La subjetividad no se inscribe como la articulación de un punto de vista sostenido en una formulación teórica fundada, sino que ancla en la impresión, que no deja de ser exteriorista y arbitraria, y no deja de exhibir un postulado analógico ligado a una vaga metafísica ontológica (“la esencia de lo poético”).

Las contratapas de la revista *Último Reino* fueron su lugar editorial, según había dicho su director Víctor Redondo. Si entendemos por editorial un texto que expresa la opinión de una publicación, lo que se llama, habitualmente, un artículo de fondo no firmado, estos textos diversos revisten una gravitación crítica capital. Tradicionalmente el *editorial* es definido como la forma de periodismo de opinión e interpretación a través de la cual se expresa el punto de vista de quien dirige un diario o de la empresa toda, a través de un equipo de editorialistas especializados en los distintos campos de la realidad. La *cola de editorial* es un material similar, pero que generalmente aborda temas de menor trascendencia que el editorial principal y por ello es compuesto con menor espacio y, a veces, con cuerpo de letra menos destacado, siempre ubicado debajo del editorial. Por tradición, los editoriales periodísticos se publican en forma anónima, lo que supone que el texto expresa las opiniones del periódico y no las de un redactor como individuo. Se usa el “nosotros” en lugar del “yo” personal o se elimina por completo la primera persona y se opta por una forma impersonal. Es común que aparezca el modo imperativo o formas sustitutas del tipo “hay que”, “se debe”, “es necesario”, etc. Cuando el editorial es opinión personal del director o editor, éste suele firmarlo con su nombre y apellido o coloca como firma “La dirección”. El editorial merece un tratamiento especial en cuanto a su ubicación, paginación y diagramación; aparece siempre en la misma página, con un cuerpo de letras y título diferentes a los normales del resto del texto impreso y debajo de la marca de la publicación y los datos editoriales.³⁸³

³⁸² *Último Reino* Nº 1, op. cit., p. 4. El subrayado es mío.

³⁸³ *Los géneros periodísticos*, Buenos Aires, Colihue, 1996 (selección, notas y propuestas de trabajo de Ana Atorresi), p. 38. Las revistas, semanarios o suplementos que formaron opinión a lo largo del tiempo son ejemplos de un tipo de producto que contribuyó a desarrollar debates y a plantear, al mismo tiempo, horizontes intelectuales y puntos de ruptura para la renovación de los grandes patrimonios ideológicos y estéticos de las sociedades. Se puede consultar sobre esta cuestión Jorge B. Rivera, *El periodismo cultural*, Buenos Aires, Paidós, 1995.

Los textos de las contratapas de *Último Reino* son recortes de textos ensayísticos, poéticos, epistolares, o directamente escritos fragmentarios, axiomas o sentencias de los siguientes autores: William Blake, E. M. Cioran, Henry Miller, Antonin Artaud, Albert Camus, Friedrich Nietzsche, José Lezama Lima, Friedrich Hölderlin, Samuel Beckett, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Fernando Pessoa, Víctor Hugo, Walter Muschg, Novalis, Edmond Jabes, Rainer Maria Rilke, Gerard de Nerval y Gottfried Benn.³⁸⁴ Este criterio rompe con el concepto tradicional de editorial. Como se ve, son autores -en su mayoría escritores de la literatura universal- vastamente conocidos. Si bien algunos de ellos pertenecen a la escuela romántica, la mayoría se inscribe en imaginarios literarios y culturales distantes de aquél que pregonaba la publicación. En esta aparente dispersión, que no constituye un sistema articulado en tanto dichos nombres no se afilian a un mismo linaje filosófico, ni a un mismo movimiento artístico, sin embargo es posible articular una consideración que dota de coherencia teórica y crítica a los textos seleccionados. De nuevo, es posible rastrear un conjunto de nociones cuyo imaginario proviene, en líneas generales, del romanticismo, aunque no lo agota, ya que puede extenderse a movimientos estéticos posteriores, tales como el simbolismo o incluso aspectos del surrealismo: la imagen del poeta como vidente, la fe en la poesía como método gnoseológico y/o como verdad absoluta de una conciencia superior, la nostalgia o reminiscencia de una antigua unidad o Edad de Oro, la intuición de la existencia de un tiempo abolido, la vindicación del sueño y la exploración en el inconsciente como puertas que permiten el acceso a una realidad invisible y la concepción analógica del mundo.³⁸⁵

En primer lugar la figura del poeta o, en todo caso, del artista en un sentido más extendido, toma la forma del que posee la visión del más allá (el vidente): Novalis, Gerard de Nerval, Víctor Hugo, Charles Baudelaire y Arthur Rimbaud son fieles representantes.³⁸⁶ En línea directa con la gran tradición moderna del poeta como el profeta o el iniciado que percibe a través de la imaginación, del raptó de la inspiración y el sueño un mundo desconocido a las percepciones habituales, las imágenes de artistas propiciadas por estos textos se alejan generalmente de figuras sosegadas, adherentes a la Razón, y se construyen como figuras alucinadas que privilegian la intuición como dispositivo gnoseológico que les permite acceder a las “ideas oscuras” (Cioran) y a las zonas inexploradas del saber humano, y en todo caso desean ser guiadas “por una razón nueva”, por el descubrimiento de “un nuevo Sentido”

³⁸⁴ Véanse las contratapas de todos los números de *Último Reino* en el orden indicado.

³⁸⁵ Los fragmentos que se citan a continuación pertenecen a los textos de las contratapas de la publicación.

³⁸⁶ En esta línea estética, podemos recordar un verso del director de la revista: “Toda poesía verdadera es el canto de una visión”, en Víctor Redondo, *Homenajes*, op. cit., p. 44.

(Artaud). La imagen del poeta perfora mediante su palabra el universo trivial para revelarnos una patria invisible cuya realidad entrevé (“estoy aprendiendo a ver”, dice Rilke). La temporalidad descrita remite a espacios en el que se hallan “las Realidades permanentes”, las “formas perfectas”, donde los “contrarios” (Blake) se concilian en la invocación reminiscente de una unidad perdida, de una “forma primitiva” (Novalis) y generalmente hay una referencia a una instancia o dimensión en la que la sucesión cronológica se halla abolida (“el mundo de la Eternidad”, según expresa Blake).

La poesía (vocablo que muchas veces aparece con mayúsculas en estos textos) es una vía de conocimiento que permite ir “más lejos” (Cioran) que la realidad habitual y que habilita acceder a una “lucidez” distanciada de la “razón discursiva” (Artaud) en favor del “sueño” (Hölderlin). Esa exploración textualiza sujetos muchas veces ajenos a la cotidianidad: “aquellos de nosotros que parecen más ajenos, más separados, más apartados de la corriente de la vida, son los que se adelantan a crear una vida aún incipiente” (Miller). Es decir, el “apartado” de la vida corriente, el “que ha sido declarado ajeno a la sociedad” (Muschg), constituye la representación habitual de los sujetos que aparecen en los textos, pero también algunos de los autores de las contratapas no sólo *han dicho* esa experiencia, sino que también la han sufrido (un ejemplo paradigmático es el poeta surrealista Antonin Artaud). Es decir, la figura de Autor también es un modelo editorial, no por lo que ha escrito solamente, sino por el modo en que ha vivido.

Pero una inquietud verdaderamente intransferible e históricamente ineludible que atravesó la revista fue la preservación del sentido artístico en el contexto de una época signada por la destrucción y el miedo. En el número 5 (abril/junio de 1981), un texto de Albert Camus editorializa la posición de la revista respecto de la noción de belleza y el compromiso del arte:

el escritor (...) hoy no puede ponerse al servicio de los que hacen la historia: el escritor está al servicio de los que la padecen. (...) El silencio de un prisionero desconocido, abandonado a las humillaciones (...) basta para salir al escritor de su exilio. (...) Sí, existe la belleza y existen los humillados. Cualesquiera sean las dificultades de la empresa no quisiera ser yo infiel ni a la una ni a los otros (...) Hoy crear es crear peligrosamente.

El texto de Camus no se aparta de esa constante predicación acerca de la belleza como un valor en sí mismo, habitual en la revista. Al mismo tiempo, en el contexto de enunciación de la publicación (año 1981), puede considerarse una toma de posición, es decir, el texto de Camus, escrito en circunstancias distintas a las de la propia revista, sin embargo adquiere un sentido renovado a causa del presente en el que se actualiza, proponiendo una interpretación

que permite leer los signos de la época y que parece contener las posiciones de *Último Reino* respecto de temas históricos conflictivos que luego la habrían de marcar profundamente.

El conjunto de nociones que las contratapas sostienen, si bien reivindican un “más allá” y usan términos como “eternidad”, no por ello trazan un sistema preciso que responda a un sistema filosófico determinado y, mucho menos, a una religión oficial, aunque “un sistema poético del mundo puede reemplazar a la religión” y, en definitiva, se constituya “en religión”. En verdad, lo que se percibe es cierta “religiosidad” artística que “se sustituye y se abandona a su misterio” (Lezama Lima). Si bien esa atmósfera o clima de ideas predicadas por la revista no alcanza a mitigar “lo fútil y contingente del intelecto humano dentro de la Naturaleza” (Nietzsche), lo que predomina realmente es la búsqueda de un sentido cultural que sitúa en la noción de belleza la explicación y justificación del mundo: “La inteligencia sin belleza es un artesano servil. La inteligencia, por sí sola, jamás ha bastado para crear cosas inteligentes” (Hölderlin). Las posiciones descritas apelan a dos conceptos en apariencia contrapuestos: la analogía y la experiencia de lo extremo. En el primer caso, el texto de Hölderlin propone una reconciliación con la Naturaleza por parte del individuo en la que el universo y el mundo del yo profundo están en una estrecha relación de analogía. El mundo se descubre en el individuo pues lleva su germen dentro de sí (“Quien no ama el cielo y la tierra y no se siente amado de ellos de igual modo, quien no vive en perfecto acuerdo con el elemento en que se mueve, no sabría estar tampoco, naturalmente, de acuerdo consigo mismo, y no sentirá jamás la eterna belleza del universo” [Hölderlin]; (“Todo se corresponde” [Gerard de Nerval]). En el segundo caso, el texto de Baudelaire propone una forma de vida extrema, alejada de la tibieza y la moderación, con el fin de acceder a la experiencia de la verdad, una experiencia que acoge en un instante la dimensión temporal e intemporal simultáneamente, en una suerte de relámpago que transfigura la sucesión en un punto simultáneo: “Hay que estar siempre borracho, todo consiste en eso: es la única cuestión. Para no sentir la carga horrible del Tiempo, que os rompe los hombros y os inclina hacia el suelo, tenéis que embriagaros sin tregua. Pero ¿de qué? De vino, de poesía o de virtud, de lo que queráis. Pero embriagaos” (Baudelaire).³⁸⁷ Es decir, el saber es una experiencia extrema, no sólo del intelecto, sino también de la que participa el ser entero.

Otro tópico persistente que atraviesa estos textos es la reflexión sobre la palabra y sobre la escritura: “¿Se sabe qué es escribir?” (Mallarmé); “Las palabras están en todas

³⁸⁷ Esta desafortunada traducción tiene el siguiente original en francés: “Il est l’heure de s’enivrer! Pour n’être pas les esclaves martyrisés du Temps, enivrez-vous; enivrez-vous sans cesse! De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise!”

partes” (Beckett); “¡Decir! ¡Saber decir! ¡Saber existir por medio de la voz escrita y la imagen intelectual! Todo esto es cuanto la vida vale” (Pessoa); “Escribir es afrontar un rostro desconocido (...) Escribir será restituir a la imagen del sueño la realidad abstracta del signo” (Jabes); “Para escribir un solo verso hay que haber visto muchas ciudades, muchos hombres y cosas, hay que haber conocido a los animales, hay que sentir cómo vuelan los pájaros y saber los movimientos de las florecillas cuando se abren a la mañana” (Rilke).

Las contratapas pueden calificarse como el ámbito teórico y como el espacio metatextual privilegiado de *Último Reino*: un laboratorio que reúne una trama de discursos atravesados por la elocuencia de quien ha conocido la escritura y el arte por experiencia propia. Fragmentos de textos que disparan una reflexión que no se apoya en la argumentación articulada del discurso académico de la teoría literaria, sino en las intuiciones de quien ha trabajado en forma concreta con el arte. Esos textos conforman un tejido polifónico de autores cuyas perspectivas estéticas e ideológicas son distantes y muchas veces contradictorias, pero el recorte elegido permite articular un discurso que responde a un conjunto de nociones en común. Esta elección también es un punto de vista sobre la noción de teoría, una decisión que implica la habilitación de una voz: *puede hablar de modo más pertinente quien es artista*. Esta concepción de lo artístico atraviesa el bagaje de conceptos de la publicación donde, con palabras de Mallarmé citadas en la contratapa del número 12/13, el poema es una “explicación órfica de la tierra”, un “Cosmos organizado bajo el signo de la belleza”. Esta posición planteada en las contratapas de la revista se prolonga en los textos incluidos en su interior, que recogen esta visión órfica de la poesía y representan la figura del poeta en los términos descritos.³⁸⁸ Del mismo modo, los integrantes de *Último Reino*, cuando ejercen la crítica, hablan desde su condición de poetas, tal como señalaba Terry Eagleton respecto de la condición poética de la figura del crítico romántico; la lectura interesa en tanto se vincula con la poesía que produce el que enuncia.³⁸⁹ A propósito de la obra de un poeta mexicano, en el artículo firmado conjuntamente por Víctor Redondo y Horacio Zabaljáuregui, “José Carlos Becerra: un descubrimiento reservado a la pasión”, afirman: “lo que intentamos escribir no es más que un reflejo de lo que nosotros fuimos encontrando en Becerra”. Y luego citan a Eliot, con un enunciado que los contiene y los expresa: “Uno leerá aquella poesía con la que realmente pueda establecer contacto”. Lo mismo ocurre con el discurso que alude a la poesía

³⁸⁸ Humberto Díaz Casanueva, “El trabajo poético es un ejercicio órfico”, *Último Reino* N° 3, julio/septiembre de 1980, pp. 2-5; Vicente Huidobro, “La poesía”, *Último Reino* N° 5, abril/junio de 1981, pp. 2-3; Olga Orozco, “Alrededor de la creación poética”, *Último Reino* N° 14, enero/junio de 1985, pp. 50-54.

³⁸⁹ Terry Eagleton, *La función de la crítica*, op. cit.

en términos generales: la experiencia de la propia práctica articula la reflexión sobre ella, es decir, la praxis poética en términos de escritura garantiza un saber crítico. La condición de poetas habilita una enunciación que no necesita de la demostración ni de una articulación explicativa gradual; la enunciación del poeta convoca un saber fundado en la propia experiencia y en el propio comercio que los artistas tienen con la poesía. Sobre esa base es posible pensar un núcleo estructurante del discurso crítico de la revista, pues el “sentimiento” personal, autoconsciente, de un escritor, y la identificación especular del sujeto enunciativo con el texto seleccionado resulta un “reflejo” que “encuentra” en el texto ajeno rasgos de su propia subjetividad (“un reflejo de lo que nosotros fuimos encontrando”) y significa una interacción entre el enunciador y el texto que deja de ser dialéctica para convertirse en una prolongación identitaria.³⁹⁰

Otra forma de la crítica se da a través del suplemento “La Puerta”, que apareció en varios números. En dicho suplemento se incluían poemas de libros recibidos pero, según palabras de Víctor Redondo, no era, estrictamente, un ejercicio crítico. Este suplemento incluía fragmentos de textos, acotados recortes de libros, y eventualmente aparecía un breve comentario crítico, de tipo impresionista, sin firma. Redondo indica que “La Puerta, suplemento de *Último Reino*, no está destinada, al menos por ahora, a crítica -escrita- de poesía. Sin embargo, dentro del panorama necesariamente reducido que tratamos de ofrecer aquí, nos encontramos con libros que creemos un deber destacar”.³⁹¹ Antologar también es criticar, y esa actividad la realiza *Último Reino*, en una sección menor, con la poesía argentina que se publica contemporáneamente a la edición de la revista. Seleccionar, entonces, aquí es leer críticamente. Elegir a los poetas contemporáneos desde un espacio que se configuró como poderoso en términos simbólicos, en el imaginario poético de la época, plantea el carácter discrecional de *Último Reino*, que no deja de ser patrimonio de todo acto crítico.

En algunos momentos de su trayectoria, la revista propuso libros de poesía y de teoría poética que acompañaron los números, y que son parte de un ideario. Por ejemplo, en el número 6 aparece un libro teórico, *Sentido y vigencia del pensamiento romántico* de Eduardo A. Azcuy, en la colección “El Sonido y la Furia”, en el que se combinan de manera ecléctica pensamientos de carácter esotérico y trascendentalista, con una marcada oposición al racionalismo y una subsecuente exaltación de la intuición como instrumento gnoseológico. Otro ejemplo interesante es un libro de poesía de Jorge Zunino con el significativo título de

³⁹⁰ *Último Reino* N° 7, octubre/diciembre de 1981, pp. 2-4.

³⁹¹ Víctor Redondo, “La Puerta”, *Último Reino* N° 2, abril/junio de 1980 (edición incluida en la revista).

Noches, que desde su propio nombre traza una genealogía estética que reenvía a un tópico claramente romántico. Ya sea mediante el discurso crítico explícito, ya sea mediante el discurso poético, los textos propuestos no dejan de ser respuestas críticas, si otorgamos a la noción de crítica un valor más laxo, que supone un punto de vista estético legitimado a través de distintas formas textuales en el ámbito cultural en el cual interviene.

Por otra parte, en los rescates de las obras que realiza *Último Reino* se deslizan confesiones que resultan esbozos de programas críticos y elecciones de autores. Por ejemplo, en el número 5 se señala: “*Último Reino* rescata la figura de Huidobro por considerarlo, desde Darío, el más grande poeta hispanoamericano”.³⁹² Esta definición supone un sistema de valores, y clasifica la poesía hispanoamericana en relación con otros poetas paradigmáticos. Uno de esos poetas fundamentales es César Vallejo, por ejemplo. La revista realiza una elección que postula una orientación ideológica y estética en la literatura latinoamericana respecto de la vanguardia, en el sentido de que Vicente Huidobro se acercaría a una posición de carácter europeísta, epigonal respecto de los procedimientos hegemónicos de las vanguardias de principios de siglo, con un predominio de los juegos de lenguaje y un trabajo particular con el significante, en tanto Vallejo tendría una posición que intenta, desde la propia vanguardia, registrar un imaginario cultural, lingüístico y referencial americano.³⁹³ Sin desdeñar al poeta peruano, en tanto hay, por ejemplo, un epígrafe de él publicado en el número 7 antes del índice, afirmar que después de Darío el poeta chileno es el más importante, significa trazar una línea programática en relación con el sistema poético del continente y desafiar una línea crítica que establece ese recorrido.³⁹⁴ Recordemos que Vallejo fue un poeta reivindicado por la poesía argentina de los sesenta (por autores como Juan Gelman, por ejemplo), no sólo por su relación con el lenguaje sino también por sus posiciones políticas.³⁹⁵ La revista rompió con la línea más estereotipada de la poesía de los sesenta, aquella que la redujo a las formas realistas, coloquiales y comprometidas desde el punto de vista político y social. En este mismo sentido, ahora en relación con el panorama poético de la

³⁹² *Último Reino* N° 5, op. cit.

³⁹³ Cfr. Saúl Yurkievich, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz*, Barcelona, Barral, 1970.

³⁹⁴ Véase el epígrafe de César Vallejo en *Último Reino* N° 7, op. cit., p. 1.

³⁹⁵ “Desde joven, el poeta que me impresionó particularmente -dice Gelman- fue César Vallejo”, en Vicente Muleiro y Eduardo Pogoriles (entrevista), “Ningún elogio o premio escribe por vos”, *Ñ* N° 128, 11/3/2006, p. 8. Véase también “Gelman, el poeta de la exploración”, debate entre Daniel Freidemberg, Mario Goloboff, Anahí Mallol y Delfina Muschietti, registrado en *Ñ* N° 219, 8/12/2007, pp. 20-21.

Argentina, en el número 6 de la revista, en una breve nota biográfica sobre Ricardo E. Molinari, se afirma:

Consideramos que es -entre nuestros escritores vivos- el que alcanza la más alta expresión poética.

El poeta, “el que está en disponibilidad amorosa” según dijera el propio Molinari, “cuando queda consigo mismo en la suprema soledad de su destino, entonces elabora la verdad como representante verdadero de su pueblo” (Heidegger). En esta dimensión apreciamos la obra de Molinari, últimamente negada por ciertas posturas estéticas que oscilan entre la convencionalidad y el oportunismo, y no logran trasponer la mera “literatura”.

Fieles a este apasionado juicio, publicamos una breve antología para rendir así nuestro homenaje y contribuir a la difusión de su obra entre las nuevas generaciones.³⁹⁶

Esos rescates exaltan las obras de determinados poetas, pues se trata de un juicio que es “apasionado”, y proponen un canon poético y un programa de lecturas. Se elige, entonces, y por lo tanto se valora en términos positivos, pero al mismo tiempo se sepulta en el gesto de la no inclusión. Se legisla silenciosamente casi sin imponer, poniendo en evidencia el fervor y reconociendo, en el entusiasmo de *mostrar*, un valor crítico. Además la enunciación se condensa en la figura de un grupo homogéneo, configurada en la forma plural de un *nosotros* tácito.

Si recordamos que el modo de operación crítica preferido de *Último Reino* no fue la reseña bibliográfica, ni tampoco abundan los textos teóricos o críticos de los integrantes del consejo de redacción, la inclusión de textos críticos y teóricos de otros autores responde a un modo discreto de ejercer la crítica, a un repliegue de las voces propias y a una intervención crítica que legitima y consagra autores y estéticas a través de las voces de otros -a menudo autores consagrados y prestigiosos-. En este sentido, se puede encontrar un modo de ejercer la crítica según el criterio romántico, cuyo “principio fundamental [es el] de la no criticabilidad de lo malo”, o de aquello que se considera inconsistente artísticamente. Friedrich Schlegel afirmaba que “la verdadera crítica no puede en absoluto tomar en cuenta obras que en nada contribuyen al desarrollo del arte...; en consecuencia, no será nunca posible una verdadera crítica de aquello que no se encuentre en relación con el organismo de la cultura y del genio, de aquello que no exista propiamente para el todo y en el todo”.³⁹⁷ La crítica *discreta* de *Último Reino*, su tendencia a intervenir a través de otros, tiende a exaltar o venerar la obra

³⁹⁶ *Último Reino* N° 6, julio/septiembre de 1981, p. 28.

³⁹⁷ Friedrich Schlegel, citado por Walter Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, op. cit., p. 119.

artística y, en ese sentido, se concibe como prolongación y completamiento del texto poético. Por esta razón, no se erige en instancia evaluadora, y su perspectiva no reside en la estimación de la obra singular, sino en la exposición de sus relaciones con una idea del arte que garantiza un orden estético autónomo, o de belleza superior. La revista, como instancia macroenunciadora, al seleccionar los trabajos críticos -ya sea de los propios miembros del consejo de redacción, ya sea de autores consagrados de la literatura argentina y universal-, concibe la idea romántica de que una obra es criticable en tanto posee un “germen crítico” que le es inmanente y, en ese sentido, pasible de ser desplegado en el discurso de la crítica.³⁹⁸ Las huellas (en apariencia ausentes) de la supraenunciación de la revista se perciben en el gesto de la selección de textos que editorializa su posición estética. Como ya marcamos, abundan materiales de reflexión poética en torno a la poesía y el arte mismos, que se inscriben en la tradición romántica. En la revista *Último Reino* hallamos este espíritu, pero bajo la sombra de una idea básica que tendía a otorgar a la crítica una función poética en los términos expresados por Schlegel. La falta de sistematicidad crítica de *Último Reino*, la carencia de un aparato teórico organizado, tal vez provenga como principio estético de un adagio de Novalis: “Encontrar fórmulas para individualidades artísticas, por medio de las cuales éstas sean comprendidas en su auténtico significado, constituye el cometido del criterio artístico”.³⁹⁹

Último Reino puede ser entendida como una revista de poesía en el sentido literal del término, pues privilegia y concibe una idea de la poesía en la que el juicio crítico no es corte, sino prolongación y despliegue del propio discurso poético. Si bien los miembros de *Último Reino* publicaron escasos textos críticos, heterogéneos, y muchas veces endebles, hay un hilo conductor que promueve la idea de que todo acto crítico es una interacción con el poema (o con la poesía, en todo caso) y, en última instancia, deviene de él en tanto impulso y prolongación.⁴⁰⁰ Aunque la escasa producción crítica de los miembros de la revista pueda

³⁹⁸ Citado por Walter Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, op. cit., p. 117.

³⁹⁹ Citado por Walter Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, op. cit.

⁴⁰⁰ Los textos críticos y teóricos de los integrantes de la redacción hasta el número 14 son los siguientes: “El soñador y el creyente en la poesía de Alfonso Sola González” de Mario Morales, *Último Reino* N° 1; un pequeño texto sin título de Víctor Redondo sobre el texto de Maurice Blanchot, “Reflexiones sobre la joven poesía”, *Último Reino* N° 1; “Ricardo E. Molinari: un ángel en su transparencia” de María Julia De Ruschi Crespo, *Último Reino* N° 6, pp. 2-3; “José Carlos Becerra: un descubrimiento reservado a la pasión” de Víctor Redondo/Horacio Zabaljáuregui, *Último Reino* N° 7, pp. 2-4; “Pablo de Rokha, ‘Nuestro gran padre violento’” (sin firma), *Último Reino* N° 8/9, pp. 27-29; texto de Horacio Zabaljáuregui, sin título, sobre Pessoa, *Último Reino* N° 14, pp. 40-41; “Llenar eternamente un tonel eternamente vacío” de Mónica Tracey, *Último Reino* N° 14, p. 47; “Jorge Eduardo Eielson: Reivindicación melancólica de *Reinos*” de Víctor Redondo, *Último Reino* N° 14, p. 55.

percibirse, también, como una actitud antiromántica, ya que el romanticismo alemán concibió el discurso crítico como parte inevitable del poético. Llama la atención, en este aspecto, la endeble reflexión teórica de los autores. La disposición ética de *Último Reino*, no obstante, es romántica en su deseo de exaltación de la Belleza, pero con un concepto conservador de la cultura, en tanto conciben implícitamente que la reflexión crítica más importante ya ha sido realizada.

La discreción crítica de *Último Reino* se da, entonces, en dos sentidos. El primero se relaciona con el repliegue de la palabra crítica de sus miembros para reproducir la palabra crítica de autores de la literatura universal, ya sea en el interior de la revista, ya sea en su contratapa y en sus epígrafes, sin un criterio uniforme ni homogéneo en cuanto a concepciones literarias, amparándose en la voz y la cita de autoridad como un espacio crítico seguro. El texto poético muta, muchas veces, en texto crítico, debido a la organización textual que adopta en la revista. Unos fragmentos de Blake o de Hölderlin, por ejemplo, que en su origen fueron un poema, puestos en la contratapa se convierten en una declaración crítica. De acuerdo con esto último, el contexto discursivo, el recorte y el soporte material determinan la recepción y el sentido. El segundo, en el caso de que alguno de los miembros del consejo de redacción firmara algún texto crítico, se relaciona con el hecho de que muchas veces resultan meras impresiones que los tornan *discretos* y de escasa relevancia crítica. La operación discursiva característica de *Último Reino* es refractaria a los tecnicismos o a las jergas teóricas típicamente académicas aplicadas a la poesía. Sin embargo, la teoría romántica alemana en el campo de la teorización crítica se evidencia, si no como pensamiento sistematizado que reenvía a un *corpus* de textos, al menos como una intuición básica del ideario de la revista acerca de que la palabra poética comporta un valor inexorable. Además concibe que la palabra, cuando se despliega críticamente, no requiere ni la distancia ni la cesura, sino una propensión poética afín a aquello que se critica y una fe irreductible en la poesía como experiencia lingüística y humana que no se circunscribe al acotado círculo del texto poético. La teoría crítica romántica sobrepasa en mucho la timidez crítica de *Último Reino*, tanto en la profundidad de su reflexión como en su apuesta a la palabra crítica. Lo que subsiste, en cambio, como huella o indicio de aquella tradición, es su disposición poética en torno a la poesía misma. Víctor Redondo afirmaba: “Cuando nos reivindicamos románticos, reivindicamos un espíritu”. La heterogeneidad de textos críticos levantados de otras fuentes bibliográficas se inscribe en este espíritu en donde “el simbolismo, el decadentismo, son prolongaciones del romanticismo. No tenemos una idea cerrada de lo romántico. Nosotros consideramos que el surrealismo y la generación *beat* son absolutamente románticos. Incluso

el dadaísmo. Desde nuestro punto de vista, son todos románticos”.⁴⁰¹ En este aspecto, Redondo coincide con Octavio Paz que postulaba que el origen de la poesía moderna es el romanticismo, y que todos los movimientos posteriores llevaron impregnada su marca.⁴⁰² En consecuencia, en la concepción crítica de *Último Reino* podemos observar los siguientes aspectos:

- a) Una identificación entre poesía y crítica en el sentido romántico alemán, tal como lo postuló Friedrich Schlegel, es decir, la prolongación de un discurso en otro y la consumación del acto poético en el acto crítico.
- b) El poeta es un intérprete que comercia con una materia que conoce a partir de su propia práctica. Esta experiencia crítica puede describirse como una proyección identitaria con aquello que se lee e interpreta, una proyección que se halla comprometida con la propia subjetividad pues se conecta con la individualidad del yo artístico, entendido románticamente, como una entidad completamente original.
- c) La voz consagrada de los poetas funciona como una voz de autoridad en relación con los juicios críticos, que se asocia a una estructura vertical que establece vínculos con la concepción crítica desarrollada por la figura histórica, de fines de siglo XVIII y principios del siglo XIX, del “crítico sabio o artista” descrita por Terry Eagleton, en el sentido de que el sabio artista romántico ya no es el par codiscursivo de sus lectores, que atempera sus percepciones con un rápido sentido de su común opinión; la posición del crítico sabio en relación con su audiencia es trascendental, “dogmáticos e inapelables sus pronunciamientos”.⁴⁰³
- d) La noción de poesía no deja de contactarse con la noción de crítica que está implícita, pues si el discurso consagrado es el que prima, habría un concepto conservador de la cultura en tanto la producción artística y la producción crítica ya habrían sido realizadas por los autores reconocidos y escritas en el pasado.
- e) La discreción de la publicación recorre la doble acepción del término: la del pudor propio que es capaz de otorgar el discurso al otro, y también aquella que dice que “no sobresale en ningún aspecto”, ni por agudeza ni por profundidad crítica.

3.4. Debates en la crítica de los ochenta en torno a **Último Reino**

⁴⁰¹ “Víctor Redondo, el último rey de la poesía argentina” (entrevista), *El Perseguidor* N° 7, op. cit., p. 65.

⁴⁰² Cfr. Octavio Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, op. cit.

⁴⁰³ Terry Eagleton, *La función de la crítica*, op. cit., p. 47.

3.4.1. *Dos polémicas*

La crítica de poesía desplegada en la Argentina en la década del ochenta coloca a *Último Reino* en un lugar significativo y la convierte en un objeto de debate, ya que genera en torno a ella una extensa trama discursiva publicada en distintas revistas.⁴⁰⁴ La publicación funciona como un espacio donde se configuran problemas en relación con el discurso, el referente y la figuración poética. Asimismo, se articulan conflictos de carácter estético entre distintos grupos, originados a principios de los setenta.

La presencia de *Último Reino* condensa dos polémicas en el campo intelectual de los ochenta. La primera, respecto de su estética romántica (ya mencionada en la sección “Historia y recorridos”); la segunda, respecto de los vínculos de la poesía con el contexto político.

En cuanto a la primera de las polémicas, como hemos analizado anteriormente, en el número inicial de *Último Reino* Víctor Redondo alude a la deuda del grupo con el romanticismo alemán.⁴⁰⁵ Enunciado ese proyecto, la revista, en los albores y en el desarrollo de la década, comienza a ser cuestionada respecto de esa declarada raíz romántica.

Otra significativa intervención de Víctor Redondo recoge una polémica de orden político, y se vincula con un debate que la presencia de la revista originó en la crítica en torno a la poesía argentina.⁴⁰⁶ Frente a diversos textos críticos que promovieron un debate sobre la poesía argentina escrita y publicada durante la dictadura, en los que *Último Reino* aparece acusada de haber usado una retórica que legitimaba “el vigente estado de cosas”,⁴⁰⁷ Víctor Redondo afirmó: “*Último Reino* busca un lenguaje donde la belleza no esté confrontada con el

⁴⁰⁴ Se pueden verificar textos, referencias, polémicas y debates antes de la reinstalación de la democracia (fines de 1983) sobre *Último Reino*. Véanse, entre otros, “Último Reino”, *Xul* N° 1, (sin firma), op. cit., pp. 29-33, octubre de 1980, pp. 29-33, y Jonio González, “Los nuevos delfines”, *La Danza del Ratón* N° 2, op. cit., p. 35.

⁴⁰⁵ “El grupo que se nuclea alrededor de esta revista (...) retoma (re-inventa) los aspectos fundamentales del Romanticismo, sobre todo el alemán”, Víctor Redondo, *Último Reino* N° 1, op. cit., p. 19.

⁴⁰⁶ Según Laura Klein, el lenguaje de *Último Reino* es “el lenguaje de la sumisión. Su éxito, la marca de su renuncia. Su indignación y su esperanza, la legitimación del vigente estado de cosas a través de la hipóstasis de los valores dominantes”, “Poesía durante la dictadura (entre el anacronismo y la resignación)”, *Mascaró* N° 4, op. cit., p. 28. A su vez, Jorge Santiago Perednik afirmaba que la propuesta de *Último Reino* aparece “como una respuesta positiva a la demanda política del grupo gobernante. Así terminó constituyéndose (...) en la poética más coyunturalmente dependiente: en la expresión poética de los deseos del régimen militar” (“Prólogo” a *Nueva poesía argentina durante la dictadura (1976-1983)*), op. cit., p. XIII).

⁴⁰⁷ Laura Klein, “Poesía durante la dictadura (entre el anacronismo y la resignación)”, op. cit., p. 28.

sentido”.⁴⁰⁸ Este enunciado intenta alegar contra la imputación frecuente que soportó la publicación, la de una ausencia de “contenido” histórico y falta de compromiso en los poemas escritos por los integrantes del grupo. Pero a la vez este enunciado de Redondo remite a un presupuesto, el de que “belleza” y “sentido” resultan conceptos independientes, o que se pueden concebir en forma autónoma. La intervención del “sentido” tal como aquí aparece, escindido de la forma, habilita reconsiderar los términos de este esquema, estableciendo que la significación -asociada a cierta tradición teórica del “contenido”- se halla también vinculada a la forma, que la retórica no es más que un modo de producir sentido. El enunciado presupone que “belleza” (entendida como forma) y “sentido” pueden independizarse, o incluso confrontar. Su alianza, tal como sugería Theodor Adorno, siempre resulta ineluctable.⁴⁰⁹ (En verdad, parte del debate se centró en el campo de la retórica de los textos, aunque también es necesario señalar que hubo una insistencia acerca de una temática que debería haber estado “acorde” con el momento histórico.) La afirmación de Redondo parece remitir a la idea de que la revista no ha renegado del sentido, de que la exaltación de la “belleza” no ha sido su único propósito.

La discusión sobre poesía, sentido y contexto mostraría en el discurso poético “marcas” que, en su estructuración misma, “dejaron los acontecimientos históricos”.⁴¹⁰ Nos proponemos dar cuenta de las operaciones de la crítica sobre la segunda polémica, de carácter político, que toca a la revista *Último Reino* y que a su vez la trasciende a partir de lo que podemos llamar un “concentrado semiótico”: el secreto.⁴¹¹ Tratamos estas polémicas porque constituyen un punto de cruce entre discursos críticos que se ponen en juego en el campo intelectual de los ochenta y condensan un modo de empezar a hacerse cargo, desde el discurso crítico acerca de la poesía, de la experiencia histórica y política que recién concluía. Estas

⁴⁰⁸ Víctor F. A. Redondo, “Jorge Eduardo Eielson. “Reivindicación melancólica de *Reinos*”, *Último Reino* N° 14, op. cit., p. 55. Acaso este comentario de Víctor Redondo complementa un verso del propio Redondo aparecido en el poema “Los dos”, *Último Reino* N° 2, op. cit., p. 10: “La belleza es irrenunciable”.

⁴⁰⁹ Cfr. Theodor Adorno, “Forma y contenido”, en *Teoría estética*, op. cit., pp. 191- 194.

⁴¹⁰ Daniel Freidemberg, “Para una situación de la Poesía argentina”, *La Danza del Ratón* N° 6, op. cit., p. 24.

⁴¹¹ Cfr. clases del seminario “Concentrados Semióticos”, dictado por Noé Jitrik en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, mayo/junio de 2000. Por “concentrados semióticos” entendemos el cruce entre lo particular de la práctica de la *escritura* y la *producción de significación*. Los denominados “concentrados semióticos” son *topos*, lugares que atraviesan tanto los textos como el universo discursivo en general y suscitan movimientos interpretativos donde convergen y colisionan las significaciones. Los así llamados “concentrados semióticos” desarrollados en el seminario son cuatro: el “silencio”, el “secreto”, la “conversación” y la “exclusión”. Cfr. clase 4/5/00, mimeo. Véase el libro publicado recientemente, que recoge las reflexiones de aquel seminario: Noé Jitrik, *Fantasmas semióticos: concentrados*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007.

polémicas en torno a *Último Reino* ejemplifican y configuran, en última instancia, una toma de posición por parte de la crítica de la relación entre el discurso poético y el discurso político.

Resulta imprescindible dar cuenta de las polémicas suscitadas en el período para comprender una línea fuerte con la que gran parte de la crítica de poesía del momento operó: el presupuesto de que la poesía argentina escrita durante la dictadura había obrado a través de ciertos procedimientos que evitaban decir las cosas “directamente”, pues las condiciones de producción habrían promovido un lenguaje que obraba en forma sesgada como único modo de “dar cuenta” de la realidad vigente. En cuanto a la poesía propiciada por la revista, fue leída como metafórica respecto de la circunstancia, o como replegada en su propio código poético, desvinculada del entorno social. En todo caso, una suerte de retracción o de reserva respecto de los acontecimientos históricos es aquello que la crítica lee y, al mismo tiempo, cuestiona negativamente en la producción de *Último Reino*: la anulación de la realidad en favor de una retórica epigonal.

El lenguaje poético, según esta perspectiva, al obrar por la “alusión” indirecta, por el “eufemismo”, por el “rodeo”, incluso por la “metáfora” -éstos son algunos de los términos usados-, dice y oculta; por lo tanto, la crítica se propone explicitar ese “secreto” referencial que la poesía “no podía” decir debido a la censura. Este punto de vista de la crítica también implica presupuestos teóricos que intentaré definir.

3.4.2. *La lectura de la crítica: el secreto y la referencia*

En las polémicas suscitadas en el período, irrumpe una línea de fuerza de la crítica que consideraba que la producción poética de la segunda mitad de los setenta y principios de los ochenta habría obrado sesgadamente. La crítica dedicada a *Último Reino* acuerda sobre la ausencia de reconocimiento por parte de la revista de un campo de referencia fechado: “faltan referencias al mundo cotidiano y a su vez las palabras son tratadas en tal forma que pierden su connotación concreta y se mantienen exclusivamente en un plano de abstracción”.⁴¹² El repliegue de *Último Reino* respecto de la “realidad” ni siquiera había trabajado críticamente por alusión, sino que, según Jorge Santiago Perednik, había “borra[do] el mundo”, se había desinteresado de “su época histórica”. El procedimiento de alusión indirecta, al que habría acudido la mayor parte de la poesía argentina durante el período de la dictadura -tomado

⁴¹² En “Último Reino”, *Xul* N° 1, op. cit., p. 30 (sin firma de autor).

como un eje de reflexión básico de la crítica-, en el caso de *Último Reino*, si apareciera, sería para desconocer la circunstancia (cfr. Jorge Santiago Perednik) o para confirmar el estado de las cosas (cfr. Laura Klein). En el caso de otra zona de la producción poética argentina del período, considerada “más comprometida”, parece resultar un procedimiento “inevitable” frente a la imposibilidad de “decir las cosas directamente”.⁴¹³

Si entendemos que la lectura es una práctica que ejerce la crítica sobre los textos, y la interpretación, entendida como un mecanismo que convierte en hecho significativo lo que no lo era, es uno de los momentos de esa práctica, entonces resulta posible afirmar que la crítica realizada sobre su poética se empeñó en interpretar aquello que permanecía velado en los poemas de los integrantes de la revista respecto de la circunstancia histórica. Si la lectura ejercida sobre la poesía escrita durante el contexto de la dictadura suponía, siempre, un determinado escenario de producción, entonces, vinculaba escritura y contexto como dos instancias de un mismo proceso. Si aceptamos la proposición de que, en su funcionamiento histórico real, las lenguas y las culturas son indivisibles, pues no es admisible la existencia de una lengua que no esté inmersa en un contexto cultural, entonces la producción poética contiene componentes ideológicos que son consecuencia de esa lengua impregnada de un universo histórico y cultural determinados.⁴¹⁴ En esa lectura que realizó la crítica, la fisonomía que la caracterizó fue básicamente la de concebirse como reveladora de un secreto (referencial y cultural). Interpretar, aquí, es una forma de desocultar y, casi más que con producir una significación, se relaciona con la posibilidad de destejer elementos que tornaban borroso aquello que estaba por detrás de los textos.

La crítica que aludió a los procedimientos antes mencionados (la alusión, el discurso oblicuo, la perspectiva sesgada; cfr. Andrés Avellaneda, Jorge Fondebrider) los vinculó con un hecho histórico concreto, la censura, y con una circunstancia histórica precisa, la presencia del gobierno de la dictadura.⁴¹⁵ En el caso señalado, la crítica leía el procedimiento de la alusión indirecta, e incluso de la “simulación”, casi como “necesaria”, “inevitable” en el ejercicio del discurso poético del momento: “la norma del sistema poético reciente -afirmaba Andrés Avellaneda en el año 1984- [parte] del *decir alusivo*, el cual descansa a su vez (...) en la doble necesidad de un lenguaje poético nuevo (por reacción contra la direccionalidad y el

⁴¹³ Laura Klein, “Poesía durante la dictadura (entre el anacronismo y la resignación)”, en op. cit., diciembre de 1985, pp. 27-28; Jorge Santiago Perednik, “Prólogo” a *Nueva poesía argentina durante la dictadura (1976-1983)*, op. cit.

⁴¹⁴ Jurij Lotman y Boris Uspenskij, “Sobre el mecanismo semiótico de la cultura”, en Lotman, Jurij y Boris Uspenskij (Jorge Lozano comp.), *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979.

⁴¹⁵ Andrés Avellaneda, “Poesía argentina del setenta”, y Jorge Fondebrider, “Juan Gelman y nuestra poesía”, *La Danza del Ratón* N° 6, op. cit., pp. 28-34 y pp. 16-18, respectivamente.

coloquialismo sesentista) y de un lenguaje segundo y *furtivo* (por efecto de las condiciones represivas) (...) Fue la presencia de la historia la que propuso condiciones favorables para la *eufemización* y la *alusividad de los lenguajes*, para el culto de la opacidad y la simulación como estrategia textual”.⁴¹⁶ Este análisis resulta pertinente y atendible, pero aún así reduce las cosas. En el ámbito de la ficción narrativa, Ricardo Piglia se muestra en desacuerdo con la idea de que “porque la palabra pública estaba vedada, la escritura debía someterse a un sistema de disfraces que impedía que el escritor dijera directamente lo que quería decir”. Al interrogante de para quién se escribe, Piglia señala que “lo primero que yo contesto es que yo no escribo para el censor, y que por lo tanto no tengo presente al censor cuando construyo mi obra, y no acomodo mis textos a las posibilidades de admisión que me permite la censura”. Para Piglia, las restricciones que se sufren en el momento de escribir son de otro tipo: “En mi caso personal, yo creo que la elipsis, la alusión, forman parte de la propia escritura. Yo dije en *Respiración artificial* lo que tenía que decir, lo que quería decir en una novela, en los términos en que seguiré diciéndolo en las novelas próximas que escriba”. En tal sentido, Piglia señala que un conjunto de textos producidos en el exterior en los años de la dictadura se caracteriza por su forma alegórica, de lo cual podría concluirse que “en el exilio se hacía más alegoría que en la escritura que se realizaba en la Argentina. No digo que sean textos alegóricos; yo veo *rasgos* alegóricos, formas de expresar la situación de opresión”. Ello podría deberse a que “en situaciones de terror político, uno tiende a una *lectura* alegórica, y que la situación de presión política genera una lectura alegórica. Esa relación entre terror político y lectura alegórica, me parece que es un modo de acercarnos a la problemática de la relación entre escritura y política.”⁴¹⁷ Un ejemplo de esto lo podemos verificar en la novela de Juan José Saer *Nadie nada nunca*, escrita en el exilio, pues la metáfora de los caballos que desaparecen y el fondo elíptico que ofrece su trama remiten al contexto histórico.⁴¹⁸

Del esquema de la alusividad se desprende que, aunque aludiera a distintas obras, con procedimientos, configuraciones y retóricas diversas, la significación es unívoca en relación con el referente; se designa un referente, se alude a él, y su decodificación resulta similar, aunque los procedimientos sean diversos. De este modo se establece que la retórica de los

⁴¹⁶ Andrés Avellaneda, “Poesía argentina del setenta”, op. cit.

⁴¹⁷ Véase Andrea Pagni, “Zonas de discusión” (balance del simposio organizado por el Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Católica de Eichstat, del 28 al 31 de octubre de 1987): la cita pertenece a la intervención de Ricardo Piglia, en Karl Kohut y Andrea Pagni (eds), op. cit., p. 291.

⁴¹⁸ Juan José Saer, *Nadie nada nunca*, México, Siglo XXI, 1980. Reproduzco un breve fragmento que da cuenta del ambiente descripto: “Está saliendo, despertando, de un horror difuso, espeso, y cuando advierte que ya está casi despierto, desnudo, parado al lado de la cama, el horror envía, todavía, como el ventilador, ráfagas” (pp. 13-14).

textos no genera un tipo específico de significación referencial. Esta lectura de la “simulación” concibe un referente estático, desligado de los procesos de producción del discurso y de la significación, y lo reduce notoriamente, concibiéndolo como una entidad exterior al lenguaje, uniformando y homologando cualquier procedimiento discursivo, en donde habría una adecuación o conformidad perfecta entre el enunciado y el referente.⁴¹⁹

Según Theodor Adorno, la forma es “lo diferencial del arte”. La forma funda un tipo de significación que no es equivalente a otra “forma” retórica. Si tomamos el concepto de valor lingüístico, Saussure concebía la lengua como un sistema que produce valores no semejantes a otro sistema.⁴²⁰ El valor considerado en su aspecto conceptual al estar constituido únicamente por sus conexiones y diferencias con los otros términos de la lengua, emana de ese sistema y, por lo tanto, no tiene identidad con otro sistema. Estableciendo una analogía teórica -aunque sabemos que son paradigmas distintos- podemos pensar que la producción poética publicada en el contexto de la dictadura (y leída por parte de la crítica como “indirectamente alusiva”, “metafórica”, “elusiva”, etc.) produce un tipo de significación aprehensible sólo en el interior de ese sistema cultural. La crítica ejercida en los ochenta sobre el período promovió, en muchos casos, una suerte de *telos* referencial al que debería haber llegado la poesía por diferentes caminos, como si el referente no fuera también un constructo promovido por el discurso poético y del cual deriva un tipo específico de significación en relación con lo real.

El sector de la crítica que lee la poesía de *Último Reino* como sumisa a “los deseos del régimen”, como asintiendo a lo que el régimen proponía en términos de sentido, proponía decodificar la “noche” como la “noche del terror” político pero, más que como crítica, como aceptación sumisa de la circunstancia:⁴²¹ “la aceptación de lo nocturno parece ser consecuencia de un querer ‘no ver’ el mundo de lo concreto”.⁴²² Estas interpretaciones de la

⁴¹⁹ Jacques Fontanille critica esta posición “realista”, en “De la sémiotique de la présence a la structure tensive”. (Sin otros datos de edición).

⁴²⁰ Ferdinand de Saussure, “El valor lingüístico”, en *Curso de lingüística general*, op. cit., pp. 191-206.

⁴²¹ Jorge Santiago Perednik, “Prólogo” a *Nueva poesía argentina durante la dictadura*, op. cit., y Laura Klein, “Poesía durante la dictadura (entre el anacronismo y la resignación)”, en op. cit.

⁴²² “Último Reino”, *Xul* N° 1, op. cit., p. 31 [pp. 29-34]. En un sentido contrario, Juano Villafañe, años después, lee esta cuestión en los siguientes términos: “la infinitud de la noche romántica permitía una espiritualidad totalmente contraria a la noche del terror y el genocidio del mundo real”, en “Prólogo” a *Poetas. Autores argentinos de fin de siglo*, op. cit., p. 11 [pp. 9-18].

crítica operan con el presupuesto de un secreto subyacente, de una clave que era preciso descifrar.⁴²³

Esta zona de la crítica rastrea el “indicio” de la noche como un tópico tangible ligado a la circunstancia histórica: la “noche” leída como noche del terror, o la noche de los desaparecidos; y en otro extremo, la noche leída como metáfora del estado de las cosas, la noche política del país.⁴²⁴ La noción de ideología que promueve la crítica propone considerar el discurso poético de *Último Reino* como un discurso encubridor que pretendió avalar y sostener las relaciones de dominio en el ámbito político. Si leemos el *corpus* crítico de los ochenta dedicado a la poesía escrita durante la dictadura, diríamos que esa producción crítica se arrogó un rol del que la propia crítica literaria como disciplina se jactó durante gran parte de su historia, en relación con un secreto que supuestamente el discurso poético velaba: el de su *función desocultadora*.

Hay un texto de Daniel Freidemberg que plantea las cosas con un matiz diferente. A partir de 1976 (año en que comienza la dictadura militar en la Argentina), la tendencia romántica se expande y llega, según este autor, a ocupar casi todos los espacios visibles. Analiza otras tendencias estéticas e insiste acerca de los procedimientos de la poesía argentina durante esa circunstancia política, pero a través de una vuelta de tuerca: “La preocupación por el lenguaje y predominio de la referencia indirecta, alusiva, fue explicado ya varias veces como prevención ante la censura: algo de eso hay, pero mucho más parecen responder a una dificultad para encontrar resonancias en las palabras y las cosas.”⁴²⁵ Advierte que las marcas del contexto se hallan en “la estructuración misma del discurso”. Resulta de interés el hecho

⁴²³ Es interesante revisar las declaraciones de Víctor Redondo y su alto grado de conciencia política, que contrasta fuertemente con los prejuicios ideológicos que pesaban sobre la revista *Último Reino* mediante una retórica testimonial característica de determinado discurso político de los primeros años setenta: “La gran tarea nacional, liberar al país del imperialismo, sigue en pie. La clase media, exponente insobornable de toda la vulgaridad de esta vida, sólo desea paz y videogames. En realidad, lo que están haciendo es el caldo de cultivo para el rebrote del fascismo. El dilema no es simplemente refinanciar, decretar la moratoria, o cien años para pagar la deuda externa: el dilema es liberación o permanecer en la dependencia; gobierno de los trabajadores, apoyado por la clase media, o gobiernos que se van a pasar la vida renegociando las renegociaciones y lo único que logran es estancar las aguas, reemplazar trabajadores por máquinas (...) y condenar a todos los argentinos a la mediocridad y a la abulia, y en el caso de las familias de trabajadores a la miseria y a la lumpenización”, en suplemento “Cultura”, *Tiempo Argentino*, 5/1/1986, p. 3.

⁴²⁴ Decimos una “zona de la crítica” porque esta posición fue duramente criticada por, entre otros, Luis Thonis, Américo Cristófalo y Juano Villafañe. Véanse los siguientes textos críticos: Luis Thonis, “Malversación y obscenidad”, *Diario de Poesía* N° 15, otoño de 1990, pp. 34-35; reseña crítica sobre *Nueva poesía argentina* de J. S. Perednik, de Américo Cristófalo en *Babel* (septiembre de 1990); Juano Villafañe, “El shock de Perednik”, *18 Whiskys* N° 1/2, noviembre de 1990, p. 31.

⁴²⁵ Daniel Freidemberg, “Para una situación de la poesía argentina”, *La Danza del Ratón* N° 6, op. cit., p. 25.

de que se percate de que la explicación del llamado procedimiento “alusivo” resulta insuficiente, y antepone como argumento el de que las palabras se han impregnado de un significado empobrecido. Si la operación destructiva de la dictadura se desarrolló también en el campo de la lengua, volviéndola cristalizada o simplemente un organismo degradado, este argumento sostiene que las palabras en ese contexto se volvieron “sospechosas”, y por eso mismo la poesía de la época promueve un trabajo que no es necesariamente alusivo respecto de un referente externo, sino que es un intento de refundar la lengua poética argentina.⁴²⁶ Por esta razón, además de la tendencia denominada neorromántica, aparecen, como ya señalamos, otras dos, una neobarroca y experimental, en la que se hace un uso de la lengua a la que se torsiona en su significación a partir del significante, por un lado, y otra objetivista, remitiéndose a “presentar situaciones”, sin un juicio que exprese la subjetividad en términos explícitos, por otro.⁴²⁷ El artículo de Freidemberg retoma el problema de la referencia, que es un tema que la crítica posterior articulará como fundamental en los debates sobre *Último Reino* en torno al contexto. Entre otras cosas, a partir de ese conjunto de problemas, es que a la revista se la acusa de utilizar el lenguaje de modo “irresponsable” y de constituirse en el discurso de “la ideología dominante” por presentar un universo ordenado, alejado de toda fragmentación, que podía, en tanto procedimiento poético, cuestionar al menos la “coherencia” del sentido oficial (la coherencia de un relato), su mundo cerrado de ideas.

La noción de secreto tendría algo que ver con una problemática de la “presencia”, puesto que el secreto es algo que, pese a su condición de oculto, está y no está; eso que permanece como secreto no es otra cosa que un implícito, un guiño que es comprendido por un grupo. Si la producción poética, ya sea que se la lea como legitimación de las condiciones históricas, ya sea que se la lea como su rechazo, trabaja a partir de implícitos, lo que permite reconocer un supuesto esencial: todos los textos se vinculan, en algún sentido, con un

⁴²⁶ Cfr. Jorge Monteleone, “Una mirada corroída. Sobre la poesía argentina de los años ochenta”, en Roland Spiller (ed.), *Culturas del Río de la Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio*, op. cit., pp. 203-215. (Véase también en el campo de la narrativa, del mismo autor, “Eclipse del sentido: de *Nada nadie nunca* a *El entonado* de Juan José Saer”, en Roland Spiller (comp.), *La novela argentina de los años 80*, *Lateinamerika-Studien* 29, Vervuert Verlag, Frankfurt am Main, Universität Erlangen-Nürnberg, , 1991, pp. 153-175.)

⁴²⁷ Véanse, por ejemplo, dentro de las tendencias neobarroca y experimental: Néstor Perlongher, *Austria-Hungría*, Buenos Aires, Tierra Baldía, 1980; *Alambres*, Buenos Aires, Último Reino, 1987; Arturo Carrera, *Arturo y yo*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1983; *Mi padre*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1985; Jorge Santiago Perednik, *Los mil micos*, Buenos Aires, Anagrama, 1979; *El cuerpo del horror*, Buenos Aires, Tierra Baldía, 1981; *El shock de los Lender*, Buenos Aires, Ediciones Xul, 1986. En la tendencia objetivista, véanse: Daniel Samoilovich, *El Mago*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1984; *La ansiedad perfecta*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1991; Rafael Bielsa, *Espejo negro*, Rosario, El Lagrimal Trifurca, 1988; *Cerro Wenceslao*, Rosario, El Lagrimal Trifurca, 1991; Irene Gruss, *El mundo incompleto*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1987.

referente y/o con un concepto “exterior” al propio lenguaje. Esta posición remite a la noción clásica de lengua y escritura saussureana como asociaciones ratificadas por el “consenso colectivo” entre un signo y un sentido, e indica que “la lengua es el depósito de las imágenes acústicas y la escritura la forma tangible de esas imágenes”.⁴²⁸ Hacer referencia de un modo metafórico y/o indirecto es restarle importancia al carácter denotativo del discurso poético, si entendemos por esto la capacidad de que lo simbólico en la poesía no devenga de algo dado previamente, de algo pactado con el lector, de un sistema de signos que sea posible por un consenso previo, sino de que cada texto poético se convierta en un acontecimiento discursivo en sí mismo, *alterado*, con un paradigma de legibilidad también particular. Si bien es legítimo historizar los textos poéticos en tanto devienen de una circunstancia concreta, también lo es revisar una lectura desarrollada por la crítica de los ochenta, que sitúa en el procedimiento indirecto y alusivo el ejercicio de una discursividad poética volcada a un referente estático y a un sentido unívoco. Según Umberto Eco, el principal equívoco en relación con la noción de referente es considerar que el significado de un término se relaciona con la cosa a la que el término se refiere, es decir, que el referente es el objeto nombrado por el símbolo lingüístico o icónico. Eco define la referencia en estos términos: “Cualquier intento de determinar lo que es el referente de un signo nos obliga a definir este referente en términos de una entidad abstracta que no es otra cosa que una convención cultural.” Luego se pregunta: “Así pues, ¿qué es el significado de un término? Desde el punto de vista semiótico no puede ser otra cosa que una *unidad cultural*. En toda cultura una ‘unidad’ es, simplemente, algo que está distinguido como entidad.”⁴²⁹

Frente a las numerosas manifestaciones que afirman que la poesía escrita durante la dictadura utilizó la alusión oblicua y la metáfora, el eufemismo y la elusión como procedimientos, otra perspectiva permitirá pensar el discurso poético en un sentido contrario. El discurso poético, si posee algún tipo de eficacia y resistencia en relación con el contexto, acaso habría que hallarlo, justamente, en el campo de su literalidad. En esta consideración sobre la estética de *Último Reino*, reproduzco las palabras de su director, Víctor Redondo, que postulaba el poema como una máquina gnoseológica que permitía hablar de lo indecible y de lo que desconocía: “El lenguaje (...) se alimenta de lo que no puede ser dicho. Y de lo que desconoce (lo que resiste al lenguaje)”.⁴³⁰ La poesía no diría de un modo oblicuo algo que podría decir con el llamado lenguaje literal. En este caso, la poesía no es más que el resultado

⁴²⁸ Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, op. cit., p. 59.

⁴²⁹ Umberto Eco, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, op. cit., pp. 76-84.

⁴³⁰ Víctor Redondo, “Muda desaparición”, *Último Reino* N° 8/9, op. cit., pp. 3-5.

gnoseológico de un lenguaje literal. La consistencia de su discurso remitiría a un imaginario (verbal, referencial, metafórico) saturado de sí mismo: es lo que es.⁴³¹ El acontecimiento de la letra en el caso de la poesía actúa como un hecho en sí resistente y, si apela a la figura literaria de la metáfora, no es con el fin de hablar tangencialmente, sino, por el contrario, para afirmar un punto de vista. No traslada significados equivalentes, no reemplaza una palabra por otra; no requiere del “rodeo” verbal. En este sentido, se podría decir que el poema a partir de la modernidad será un acontecimiento discursivo en sí mismo, no relacional y no instrumental. Ahora bien, ¿de qué modo lee la crítica los procesos de producción de la significación en la poesía argentina escrita durante la dictadura? ¿Qué presupuesto subyace en su abordaje?

Un modo de entender la crítica de poesía de los ochenta es percibirla como un relato polifónico y, en tanto relato, como un proceso de acercamiento a un secreto. Si ese secreto es develado, pone de relieve una “verdad auténtica” que se postula, en este caso, como previa al relato y que posiblemente calcifique al horror mismo que se quiere denunciar bajo un presupuesto o un prejuicio discursivo respecto de cómo designarlo, dejando de lado otras alternativas. Si aceptamos, como lo define Lotman, que un texto es un material apto que permite reconstruir la realidad, el esfuerzo loable de la crítica fue preguntarse por un modo de funcionamiento del discurso poético en un contexto histórico de horror.⁴³² Pero también se puede pensar que la mayor deficiencia de la crítica del período que atacó a la revista *Último Reino* fue la de operar con conceptos demasiado estáticos acerca del lenguaje poético, que le hicieron leer de un modo rígido los vínculos del discurso con el contexto. Posiblemente una pregunta ausente de la crítica de esos años fue de qué modo la poesía transmitió una experiencia de horror, y no sólo de qué modo informó sobre él, lo que llevaría a preguntarnos por la forma como configuradora de sentido en relación con lo histórico.⁴³³ La experiencia de horror y de muerte de la dictadura condicionó, seguramente, un modo de leer la literatura, y le arrogó un tipo de finalidad moralizante respecto de “cómo debería haber significado”. Esa demanda se halla inscripta en un discurso social general que intentó restañar o exorcizar las heridas del período precedente; pero también habría un hueco en la misma crítica, que impidió hacerse cargo de los textos de un modo menos “esquemático” y, en el caso de la revista *Último Reino*, le impidió hacerse cargo de un modo más específico según los autores. El

⁴³¹ Maurice Blanchot afirma que “la obra -la obra de arte, la obra literaria- no es ni acabada ni inconclusa: es. Lo único que dice es eso: que es. Y nada más. Fuera de eso no es nada”, en *El espacio literario*, Barcelona/Buenos Aires, Paidós, 1992, p. 16.

⁴³² Jurij M. Lotman y Boris Uspenskij, “Sobre el mecanismo semiótico de la cultura”, en Lotman, Jurij M. y Boris Uspenskij (Jorge Lozano comp.), *Semiótica de la cultura*, op. cit., p. 74.

⁴³³ Cfr. Ricardo Piglia, “Una propuesta para el nuevo milenio”, *Márgenes* N° 2, octubre de 2001, Belo Horizonte/Mar del Plata/Buenos Aires, pp. 1-3.

secreto referencial⁴³⁴ sobre el que la crítica de poesía de los ochenta intentó debatir, e incluso polemizar, adiciona un interrogante de carácter autorreferencial si tenemos en cuenta, en el campo de la crítica de esa década y de la siguiente, los numerosos textos, encuestas, ponencias y libros que se interrogaron acerca de su propio funcionamiento.⁴³⁵ Es decir, un espejo que proyecta preguntas acerca de su propia función: develar el secreto que la crítica de poesía formula en el mismo acto de su realización, el de su significación social. Las discusiones ponen en juego un aspecto larvado, pero crucial, que articuló un principio persistente a lo largo de los años ochenta que se cristalizó en una preocupación de la crítica: la relación del discurso poético con el entorno social y político.

Xul: la crítica del lenguaje

1. Una historia de la revista

Xul fue una revista que propuso dos ámbitos significantes: por un lado, articuló una fuerte reflexión en torno del discurso poético, novedosa por su rigurosidad conceptual; por otro, propuso un imaginario poético que enhebraba vínculos con cierta tradición latinoamericana y argentina, y de ese modo, reinstalaba un conjunto de textos y de nombres ocultos. El método de su enunciación se dio a través de un espíritu confrontativo por medio de textos críticos (los editoriales y los manifiestos) y de poemas (“Ego te aconsejo mirar a diestra y siniestra / Espectate y tomá tu decisión / Si los cielos y las tierras terreclaman / ¡Golpea (...)!”).⁴³⁶

El nombre completo de la revista que nos ocupa es *Xul. Signo viejo y nuevo*; su editor fue el poeta y crítico Jorge Santiago Perednik. Tuvo un variado número de integrantes en el

⁴³⁴ Roland Barthes afirma que resulta vano suponer en una obra la existencia de “un secreto último, al cual, una vez descubierto, no habría igualmente nada que agregar: dígame lo que se diga de la obra, queda siempre, como en su primer momento, lenguaje, sujeto, ausencia”, en *Crítica y verdad*, op. cit., p. 75.

⁴³⁵ Cfr. Entre otros libros, Nicolás Rosa, *Los fulgores del simulacro*, op. cit; Nicolás Rosa, *El arte del olvido*, Buenos Aires, Punto Sur, 1991; Alberto Giordano y María Celia Vázquez (comps.), *Las operaciones de la crítica*, op. cit.; Alberto Giordano, *Razones de la crítica*, Buenos Aires, Colihue, 1999. La numerosa producción metacrítica puede verificarse en diversos números de publicaciones académicas como *Espacios de Crítica y Producción y Filología*, y en revistas de carácter cultural como *Punto de Vista*, *Babel* y *Crisis* (segunda época), entre otras, con autores que reflexionan sobre los procesos de producción y de mediación de la *operación crítica* tanto en el contexto académico como en el contexto periodístico-cultural (cfr. trabajos de Josefina Ludmer, Delfina Muschietti, Daniel Link, Jorge Panesi, Américo Cristófalo, Noé Jitrik, Beatriz Sarlo, Alberto Giordano, etc.).

⁴³⁶ Jorge Santiago Perednik, “Arenga”, *Xul* N° 2, op. cit., p. 31.

consejo de redacción, con ingresos y egresos en los sucesivos números debido a las previsibles pugnas internas, acaso propias de todo emprendimiento editorial. Celina Manzoni destaca que los ingresos y egresos de los miembros del consejo de redacción y las pugnas internas son signos característicos de las revistas literarias y culturales, que hacen de la polémica interna un rasgo fundamental.⁴³⁷ Eso sucedió con la deserción de Roberto Ferro, por ejemplo, y con la áspera polémica sostenida entre Jorge Perednik, Laura Klein y Luis Thonis, ya mencionada. Sus integrantes fueron Silvia Álvarez, Laura Klein, Jorge S. Perednik, Susana Poujol, Nahuel Santana, Ricardo Ruiz, Roberto Ferro, Jorge Lépole, Luis Thonis y Roberto Cignoni.

La publicación se inició en octubre de 1980 y salió con regularidad hasta junio de 1985, completando siete números. Reinició sus actividades en la década del noventa, ya de un modo esporádico, y sin la presencia gravitante de sus comienzos en el campo poético, hasta llegar al número 12, en octubre de 1997, fecha en la que concluye su publicación. También desarrolló una labor editorial (Ediciones Xul) con la publicación de algunos libros de poesía.⁴³⁸ La revista homenajeara mediante su nombre a Xul Solar, el artista argentino que -se afirmaba en el primer número- logró “dar carácter personal a su obra y, a la vez, concurrir esencialmente en el movimiento artístico mundial, sin copiar sus modelos y anticipándose en muchas de sus manifestaciones”.⁴³⁹ Nos referiremos a este aspecto.

⁴³⁷ Cfr. Celina Manzoni, “Revista de las revistas”, en *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*, op. cit., pp. 57-84.

⁴³⁸ Tuvimos acceso a los siguientes libros: Marcelo di Marco, *La traducción y seis poemas* (1985); Delia Pasini, *Adiós en el Original* (1985); Jorge S. Perednik, *El Shock de los Lender* (1985); Jorge Lépole, *Blabla Dalgo* (1986). La editorial ha publicado otros títulos.

⁴³⁹ En el primer número de *Xul* se publica “Poema” de Xul Solar, en *Xul* N° 1, op. cit., pp. 21-22. Allí se califica al autor como “uno de nuestros poetas fundamentales”. Acerca de Xul Solar, del director de la revista, véase: Jorge Santiago Perednik, “Ofrecer la utopía”, *Clarín*, Suplemento Cultura y Nación, 20/10/1998, p. 8. Además, sobre Xul Solar, véanse: Osvaldo Svanascini, *Xul Solar*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962; Alfredo Rubione, “Xul Solar: utopía y vanguardia”, *Punto de Vista* N° 29, abril-junio de 1987, pp. 37-39; Beatriz Sarlo, “Buenos Aires, ciudad moderna”, en *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988, pp. 13-29; María Elena Babino, “Xul Solar: entre la realidad y la ficción”, *Itinerarios* N° 3. *Revista de Literatura y Artes*, Eudeba, 2001, pp. 119-133; Patricia M. Artundo, “El Libro del Cielo. Cronología biográfica y crítica de Alejandro Xul Solar”, en *Xul Solar*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, ISBN 84-8026-158-7, muestra del 26 de febrero al 15 de mayo de 2002, pp. 201-227; Patricia M. Artundo (ed.), *Alejandro Xul Solar* (Entrevistas, artículos y textos inéditos), Buenos Aires, Corregidor, 2005; Adriana Armando, “El ‘primitivismo’ martinfierrista: de Gironde a Xul Solar” en Raúl Antelo (coord.), *Oliverio Gironde. Obras completas. Edición crítica*, París, ALLCA, Colección Archivos, 1999, pp. 475-489; Rosa Sarabia, “La disolución de los lenguajes artísticos en Xul Solar y Macedonio Fernández” en CELCIRP. Séptimo congreso internacional, *Los múltiples desafíos de la modernidad en el Río de la Plata*, Gotenburgo, Serie Río de la Plata N° 23-24, 20-22 de junio del 2000, pp. 193-201; Rafael Cipollini, “Prólogo” a Xul Solar, *Panlingua*, Buenos Aires, Mate, 2005, pp. 5-15; Álvaro Abós, “El brillante sistema Xul Solar”, *Ñ* N° 91, 25/6/2005, pp. 6-8.

2. Los sentidos de un nombre

Vale a pena detenerse en el nombre que dio origen a la revista, el de un artista que proyectó lenguajes imaginarios, lanzados “no hacia lo plausible, sino hacia lo irrealizable”. Esos lenguajes imaginarios son el “neocriollo” y la “panlingua” (o “panlengua”) de Xul Solar (seudónimo de Oscar Agustín Alejandro Schulz Solari, 1887-1961). La complejidad y lo inusitado de las reglas de composición y “el alto nivel de abstracción conjetural” convierten, como señala Jorge Schwartz, este proyecto en una utopía, en el verdadero sentido de la palabra: algo pensado hacia el futuro, en dirección a un tiempo y un espacio inexistentes (*u*: ningún; *topos*: lugar), aunque América Latina acaso funcione como espacio ideal para la realización de esta “utopía”.⁴⁴⁰ En el artículo “El utopismo lingüístico en *Poema* de Xul Solar”, Naomi Lindstrom llamaba la atención sobre este aspecto: “Precisamente por carecer de inteligibilidad, el neocriollo entusiasmó a Macedonio Fernández, quien festejó públicamente a Xul Solar como el creador de un idioma de ‘incomunicación’”.⁴⁴¹ Alfredo Rubione, a su vez, señala esta particularidad:

Tal vez convencido de la inutilidad de sus obras [Xul Solar] no hizo otra cosa que exponer lúdicamente fantasías. Pero juegos en los que tendía a completar, reparar o mejorar la realidad.⁴⁴²

Los universos utópicos de Xul Solar se encuentran casi todos en las fronteras del misticismo, de la metafísica, del ocultismo, de la astrología, del álgebra y de la poesía. Así se definía a sí mismo el artista en relación con la creación de lenguajes secretos, de acertijos lúdicos y de sistemas significantes complejos, lo que promovía una comunicación que -como la revista *Xul* llevará a cabo también muchos años después- se postulaba como ininteligible, pero paradójicamente pugnaba por comunicar una especie de enigma mediante una lengua abstrusa:

Soy maestro de una escritura que nadie lee todavía (...). Soy el creador de un idioma universal, la panlingua, sobre bases numéricas y astrológicas, que contribuiría a que los pueblos se conociesen mejor. (...). Soy creador de una lengua para América

⁴⁴⁰ Cfr. Jorge Schwartz, “Introducción” a *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 75.

⁴⁴¹ Naomi Lindstrom, “El utopismo lingüístico en *Poema* de Xul Solar”, *Texto Crítico* N° 24-25, Universidad Veracruzana, México, enero-diciembre de 1982.

⁴⁴² Alfredo Rubione, “Xul Solar. Utopía y vanguardia”, *Punto de Vista* N° 29, op. cit., pp. 37-39.

Latina: el neocriollo con palabras, sílabas, raíces, de las dos lenguas dominantes: el castellano y el portugués.⁴⁴³

La utopía lingüística de Xul Solar se esbozó mediante textos en su mayor parte inéditos, declaraciones esporádicas y publicaciones fragmentarias en las fugaces revistas de vanguardia en las que participó. Xul Solar proponía un lenguaje universal, capaz de barrer con las fronteras particulares de los idiomas (según palabras de Álvaro Abós, “una suerte de esperanto o idioma universal que no tuvo tiempo de desarrollar”).⁴⁴⁴ Así como ocurre con el esperanto, la “panlengua” presenta una ideología de la universalidad, la comunión espiritual y la confraternización. En Xul Solar se perfila un deseo edénico, es decir, un retorno al mito de la comunicación total mediante un lenguaje único, una suerte de alfabeto que no dejara de actuar en un ámbito secreto, un ámbito casi de cofradía, nunca cristalizado, siempre en proceso de producción. Como bien lo señaló la crítica especializada, no dejaba de ser “una utopía con un fuerte contenido religioso, variante del mito de Babel. Pero aquí la torre maldita era Buenos Aires. Espacio del pecado en la que Xul pudo revivir la mezcla y el caos”.⁴⁴⁵

No existe una formulación sistemática de la “panlengua” por parte de Xul Solar, y el carácter innovador de su autor no podría imponer jamás una forma cristalizada a este lenguaje. De cualquier manera, hay algunos elementos que -como muestra Schwartz- se pueden destacar. Propuso una aproximación fonética, a través del uso de formas contraídas, la eliminación de ciertas consonantes finales, frecuentemente ausentes en el lenguaje oral (“disimilitú”, “ciudad”). También, el uso de formas fonéticas como “qe”, o la “i” (en vez de la “y” griega), como veremos más adelante en el fragmento de “Poema”, semejantes a las pensadas por el poeta peruano Manuel González Prada, y usadas constantemente por el brasileño Mário de Andrade. La aglutinación, como solución para disminuir la redundancia y buscar la síntesis, fue una de sus propuestas. Podemos reconocer en el inventor de la “panlengua” a un precursor de Oliverio Girondo, especialmente el de *En la masmédula* (1956). Sólo que, a diferencia de Xul Solar, Girondo, en los años cincuenta, no piensa el lenguaje poético en términos de una utopía adánica, sino en la dimensión del poema como objeto estético concreto, capaz, en primer lugar, de abolir el lenguaje convencional, y luego de recrearlo y expandirlo.⁴⁴⁶

⁴⁴³ En *Mundo Argentino*, 5 de agosto de 1951. (Citado por Jorge Schwartz, “Introducción” a *Las vanguardias latinoamericana*, op. cit.

⁴⁴⁴ Álvaro Abós, “El brillante sistema Xul Solar”, *Ñ* N° 91, op. cit., p. 7 [pp. 6-7].

⁴⁴⁵ Alfredo Rubione, “Xul Solar. Utopía y vanguardia”, *Punto de Vista* N° 29, op. cit., p. 39.

⁴⁴⁶ La relación Xul Solar/Oliverio Girondo la señalan Osvaldo Svanascini (1962), Lindstrom (1982) y Rubione (1987), y por cierto, la revista *Xul* no dejó de establecerla en forma de homenaje a ambos. En

El neocriollo, el otro idioma inventado por Xul Solar, fue una mezcla de los idiomas español y portugués, con algunos elementos del guaraní; a diferencia de la lengua mencionada anteriormente (la “panlingua” o “panlengua”), en esta nueva invención lingüística, a la que dotó de una gramática, llegó a escribir un número considerable de textos. Presumió Xul Solar que esa lengua sería una prenda de unidad espiritual de la región, una necesidad de unión “que reclama con insistencia el mundo de Latinoamérica”.⁴⁴⁷

La revista *Xul* convocó en su nombre una figura que remitía a un universo lingüístico secreto. La invención de lenguas extrañas fue una de sus pasiones. El contexto histórico de la Argentina contribuía a descifrar las palabras y los hechos en forma de trama oculta; no fue casual, entonces, que en la invención de un idioma hermético e irrealizado anclara la aspiración de la revista, como una crítica finalmente política al lenguaje oficial.

La revista tiene un subtítulo, *Signo viejo y nuevo*, mediante el cual se juega con la dualidad entre tradición y ruptura, “entre institución y rebelión”. En su primer editorial se explica que, leyéndose al revés, la palabra remite a “lux”; fiel a su estilo confrontativo, la publicación asumía la “necesidad” de iluminar el campo cultural, frente “a la desorientación que reina en el panorama poético”, y volvía “la mirada atrás para continuar por nuevos caminos”, lo que entendía como “genuina tradición poética”. Es interesante que una revista eminentemente experimental reivindique una “tradición”, y en eso se diferenciará del ademán básico del vanguardismo histórico, que no reconocía un pasado que lo contuviera. O bien, en todo caso, postulaba mediante sus manifiestos una fundación poética absoluta, es decir, una actitud de negación del pasado al intentar excluir todo elemento regresivo. La ruptura que propone *Xul*, cuando las vanguardias históricas desde hace mucho han cristalizado, es radical respecto del contexto de enunciación en el que surge, pero es dialógica y dinámica respecto de un linaje, al postularlo como algo vivo, algo que puede reescribirse y reformularse.

3. Confrontaciones y programa

La revista tiene -como dijimos- una impronta polémica: intenta dar cuenta del estado de las cosas en el “panorama poético” y confronta en términos explícitos con la estética que en ese momento ocupaba la escena central. En el primer número, con el título “Último Reino”, se describía las características de la revista rival, de “cosmovisión romántica”, pero

toda esta parte seguimos los lineamientos propuestos por Jorge Schwartz, “Introducción” a *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, op. cit.

⁴⁴⁷ Citado por Alberto Giudice, “Un recorrido múltiple y brillante”, *Ñ* N° 91, op. cit., p. 8.

sobre todo fijaba una posición autorreferencial al señalar que el grupo neorromántico se hallaba alejado “de cualquier riesgo experimental”. Esta afirmación beligerante determinaba un criterio programático de la propia revista *Xul* en su producción poética y en su producción teórica y crítica, además de una invectiva política, pues toda “renuncia a la razón” fue considerada, en verdad, el rechazo de “toda posición crítica”. Lo cual implicaba que “la negativa a pensar durante una época en la que el régimen estaba especialmente interesado en que se deje de pensar, se vuelve objetivamente una coincidencia respecto de una política”.⁴⁴⁸ En el número tres, con el título “La Danza del Ratón”, se realizaba la misma operación de afirmación de lo propio en desmedro de lo ajeno, al caracterizar la poética de dicha revista por su “función comunicante”, el uso del “lenguaje del coloquio” y el predominio del “tono narrativo” que retrataba la “experiencia cotidiana”, aspectos fuertemente distantes de *Xul*.⁴⁴⁹ En el número 11, ya en su segunda época y en otro contexto enunciativo, *Xul* arremeterá contra la revista hegemónica, en un artículo que reitera su espíritu belicoso: “Diario de poesía o la imposibilidad de leer”.⁴⁵⁰

Xul marcará el territorio desde el cual promoverá su enunciación. Si bien Jorge Santiago Perednik afirmaba que *Xul* rechazó “ser vocero de un grupo, un movimiento o una poética”, es indudable que la revista postulaba, efectivamente, una poética, concentrada en un trabajo de experimentación formal.⁴⁵¹ Influida por la producción del concretismo brasileño de Decio Pignatari y de Haroldo y Augusto de Campos, *Xul* planteaba la necesidad de construir un lenguaje ideogramático por oposición al discurso lógico y sucesivo, con lo que ponía en cuestión no sólo los presupuestos de la escritura poética sino también los hábitos de lectura, obligando a un desplazamiento del universo del “leer” al universo del “ver”: “El poema se ofrece a la mirada como un objeto visual antes que un texto para la lectura.”⁴⁵² Roberto Cignoni confirma esta posición: “En el campo de la poesía escrita, la denominación poesía visual comporta, en realidad, un pleonismo. A cualquier poema se lo observa, se lo percibe visualmente antes de leerlo.”⁴⁵³

⁴⁴⁸ Jorge Santiago Perednik, “Prefacio” a Fernando Kofman, *La cultura depende del lenguaje*, Buenos Aires, Tres Haches, 1997, pp. 8-9.

⁴⁴⁹ Cfr. “La Danza del Ratón”, *Xul* N° 3, op. cit., pp. 48-49.

⁴⁵⁰ Roberto Cignoni, “Diario de Poesía o la imposibilidad de leer”, *Xul* N° 11, septiembre de 1995, pp. 7-14.

⁴⁵¹ Jorge Santiago Perednik, “Prólogo” a *Nueva poesía argentina durante la dictadura (1976-1983)*, op. cit., pp. XIII-XIV.

⁴⁵² Roberto Ferro, “Una poética posible”, *Xul* N° 3, op. cit., p. 8 [pp. 7-10].

⁴⁵³ Roberto Cignoni, “La poesía visual”, *Xul* N° 10, diciembre de 1993, p. 42 [pp. 42-47].

Observar un poema, entonces, según ese modelo de la poesía visual, en la sólida tradición latinoamericana abierta por la poesía concreta, fue un modo crítico de ejercer la mirada y de reconfigurar la atención.⁴⁵⁴ Así como los poetas concretos hacia 1952 habían fundado la revista *Noigandres* en el Brasil, *Xul* recogió, entre otras, esa filiación con el fin de incorporarla como elemento nodal al conjunto de sus preocupaciones estéticas y promover un campo de experimentaciones e investigaciones poéticas. De hecho, se publicaron poemas y textos de aquellos autores, y Perednik, en el número 2, con el seudónimo de Ángel Rivero, publicó un largo artículo llamado “Poesía Concreta: Una Introducción”, en el que se reconocía esa genealogía. La revista paulatinamente explicitaba las bases de su poética. El artículo de Rivero (Perednik) trazaba una apretada parábola de momentos culminantes en el que lo tipográfico y lo espacial tenían fundamental gravitación en la interpretación del poema, desde la experiencia poética de Stéphane Mallarmé, el futurismo de Marinetti -movimiento inicial de las vanguardias europeas-, el Taum ruso, los caligramas de Apollinaire, las experiencias ideográficas del mexicano José Juan Tablada y los textos de Vicente Huidobro, como *Horizon Carré*, la experiencia dadaísta llevada adelante por Tristán Tzara y el origen de la poesía fonética; el letrismo de Artaud; el concretismo brasileño de *Noigandres* y la consiguiente poesía “verbivocovisual” que fue fundamento de la vanguardia brasileña; y, finalmente, las expresiones concretistas recogidas en la historia de la poesía argentina. Esta enumeración que jalonaba los hechos más significativos de la historia de la poesía concreta se inscribía en la estrategia enunciativa de *Xul*, que intervino en el campo cultural con un programa casi didáctico que reconoce una historia y se jacta de una estirpe desde la cual se configura su propuesta poética.

Esa tarea, de perfil teórico, también se advierte en los poemas publicados. Muchos de los textos difundidos, efectivamente, privilegian el aspecto visual y espacial, la utilización de posibilidades gráficas, que incluyen no solamente las letras, sino también la puntuación, los blancos de la página, y aun la incorporación de tachaduras y dibujos como elementos significantes. El signo poético, al concebirse como ideogramático, pone de relieve su materialidad y espacialidad, producto del libre juego de la dimensión gráfica. La experiencia poética de naturaleza visual desplaza la decodificación del carácter lineal del significante a la simultaneidad de la visión. Por lo tanto, al cuestionarse la lectura tradicional, se cuestionaba

⁴⁵⁴ El número 10 de *Xul*, op. cit., publica una muestra de poesía visual, junto a trabajos críticos sobre el tema.

la *lectura* del verso acotada en la linealidad, y se concedía prioridad a las relaciones eventuales que privilegia la mirada.⁴⁵⁵

La poesía concreta, en algún sentido, fue considerada por la revista como una evolución o ruptura del poema tradicional, cuya unidad es el verso (unidad rítmico-formal). Por el contrario, la poesía concreta esgrimida como poética se proponía explorar el espacio gráfico como instancia significante y estructural del texto. En el poema tradicional, la dimensión espacial significante es horizontal: la línea del texto. En el poema concreto, en cambio, el elemento significante abarca las dos dimensiones de la superficie de la página. Para desarrollar esta idea, que rompe con una noción sintagmática de la poesía, los poetas concretistas exploraron e investigaron, por ejemplo, los ideogramas chinos como escrituras que construyen la significación a partir de una sintaxis espacial -no lineal- y analógica, es decir, por su parecido con el objeto. Pero, también, el poema concreto evidencia la naturaleza del texto como existencia plena, desvinculada de un carácter instrumental. El poema concreto puede trabajar con la figura de la iconicidad y con la huella del símbolo, en tanto convoca letras pertenecientes a un código previo. Es más, acaso hasta pueda leerse una relación de contigüidad con el objeto denotado, concebido como voz inaugural o primigenia, el índice de una voz utópica que no reconoce historia ni pasado, donde sonido y mirada (la voz y el ojo) se sintetizan en un signo centrípeto en el que el recuerdo del referente es exorcizado para volverse sobre sí y transfigurarse, literalmente, en un poema-objeto. Si es atravesado por estos signos, son recodificados en un presente pleno. Recordemos los clásicos conceptos de Charles Peirce referidos al ícono, el índice y el símbolo en la versión de Nicolás Rosa. El ícono “es un signo que se refiere al *Objeto* al que denota meramente en virtud de caracteres que le son propios, y que posee igualmente exista o no exista tal *Objeto*. Es verdad que, a menos que haya realmente un *Objeto* tal, el *Ícono* no actúa como signo. Cualquier cosa, sea la que fuere, cualidad, individuo existente, o ley, es un *Ícono* de alguna otra cosa, en la medida en que es

⁴⁵⁵ Cfr. Gonzalo Aguilar, “Itinerario del poema”, en Augusto de Campos, *Poemas*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1994, pp. 113-125. Del mismo autor, véase el exhaustivo artículo “El combate tipográfico”, *SyC* N° 6, agosto de 1995, pp. 53-76. Cuando *Xul* deja de aparecer, una excelente revista de poesía, *Tsé-Tsé*, dirigida por Reynaldo Jiménez, fundada en 1997, que tiene distintos formatos a lo largo de su trayectoria, retoma claramente las genealogías concretista y neobarroca. Esta revista no es una continuidad de *Xul*, tanto porque su estrategia de intervención es radicalmente distinta al abandonar la confrontación como modo de construir un espacio en la escena cultural y promover una suerte de visibilidad irreductible a partir de materiales poéticos diversos, sin el menor sesgo de alusión a otras publicaciones, como por una ampliación del imaginario estético, pero tiene puntos de contacto, ya sea porque uno de los miembros de *Xul* fue un colaborador central de *Tsé-Tsé* (Roberto Cignoni), como por el interés persistente por la poesía brasileña y por la obra de los poetas neobarrocos, como es el caso de Néstor Perlongher, entre otros.

como esa cosa y en que es usada como signo de ella”. Esta definición presentaría como condición de existencia del signo-ícono una relación de analogía (cualquiera fuese) entre el *Representamen* y el *Objeto*. El índice “es un signo que se refiere al Objeto en virtud de ser realmente afectado por aquel Objeto...En la medida que el Índice es afectado por el Objeto, tiene, necesariamente, alguna Cualidad en común con el Objeto, y es en relación con ella como se refiere al Objeto”. De esta definición se infiere que el Índice es el signo que tiene la *relación* más estrecha con el objeto denotado, de tal manera que éste lo determina. Mantiene una relación de contigüidad con el objeto denotado. El símbolo es “un signo que se refiere al Objeto que denota en virtud de una ley, usualmente una asociación de ideas generales que operan de modo tal que son la causa de que el Símbolo se interprete como referido a dicho Objeto (...). Un Símbolo es un Representamen cuyo carácter representativo consiste precisamente en que él es una regla que determina a su interpretante”. El símbolo es, de acuerdo con la primera tricotomía de los signos peirciana, un *Legisigno*: es decir, un signo establecido por una ley convencional y por lo tanto cultural.⁴⁵⁶

El poema concreto constituye el testimonio de sí mismo en contra de una conciencia que quiere asimilar dicho poema a una lengua *otra*. No se constituye en expresión de algo, no es el signo nostálgico de alguna otra cosa u objeto. El poema concreto intenta destruir una dimensión dualista, la del significado y el significante, la del pensamiento y la expresión. El poema no es ya el objeto sustituto que puede ser absorbido o condicionado desde algún código distante de sí que controla la significación: resiste la familiaridad de un saber ajeno a sí mismo.⁴⁵⁷

En la revista *Xul* se experimentó tenazmente a partir de las propuestas señaladas. Aparecen publicados poemas con diversas proyecciones y derivaciones espaciales, gráficas y tipográficas de autores como Jorge Lé pore, Jorge Santiago Perednik, Susana Poujol, Roberto Cignoni, Emeterio Cerro, Roberto Ferro, Arturo Carrera, Marcelo di Marco, Gustavo Rössler, Nahuel Santana. *Xul*, mediante este gesto, no sólo dislocaba el significante del signo lingüístico, sino que recuperaba el espacio material del poema como un componente estético fundamental, promoviendo, como afirmaba Nicolás Rosa a propósito de la poesía de Susana Poujol, una “incertidumbre topológica (¿aquí, allá?) que engendra una indecibilidad cronotópica (¿antes, después?)”.⁴⁵⁸ Estos poemas postulaban que un texto no representa sino

⁴⁵⁶ Véase: Nicolás Rosa, *Léxico de lingüística y semiología*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1978. Las citas de Rosa corresponden a: Peirce, Charles S., *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974.

⁴⁵⁷ Cfr. Gonzalo Aguilar, “Itinerario del poema”, en Augusto de Campos, *Poemas*, op. cit.

⁴⁵⁸ Nicolás Rosa, “Contra gramática”, en *Los fulgores del simulacro*, op. cit., p. 209 [pp. 207-212].

que se produce en la página, se engendra en una materialidad propia y autosuficiente: la de los signos, su encadenamiento y su disposición.

Veamos, a modo de ejemplo, dos poemas: “Compartimentos”, de Roberto Cignoni, y “Siamasnoforceps”, de Jorge Lépoire, ambos publicados en *Xul* N° 7, en las páginas 19 y 30, respectivamente:

Compartimentos

Este científico: tracto — mamífero
 cien: iactos — efímeros
 meros

convencimientos invención
 sueño en
 vencimiento

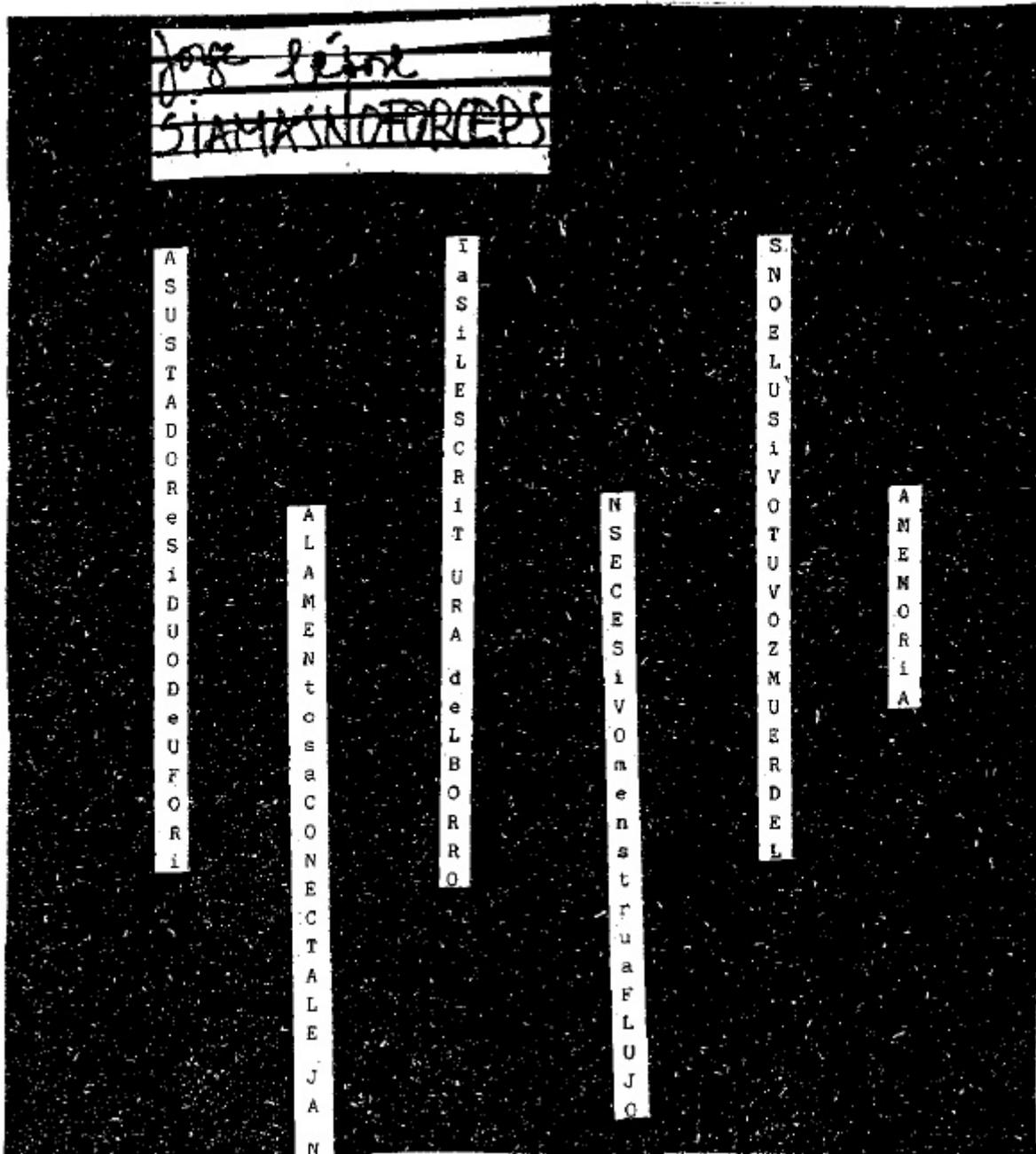
gónada ano genes
 genera-

miento propio
 un vagón lejano
 dueño de los
 cimientos
 miento

Organismos estudiados en
 testados que
 hados

no son tales
 de ellos Thales de Mileto
 allá más
 nunca descubrirá
 se descubrirá
 pirá

por la meta
 que lo mata
 mata



Como vemos, la tipografía no es considerada un elemento accesorio del sentido sino que entra en una relación de necesidad con el poema.⁴⁵⁹ El poema se presenta como una máquina significativa, una suerte de teatro de líneas y de sombras que sólo afirma aquello que el lector *ve* o *mira*, es decir, aquello que el ojo percibe como forma, a veces de modo vago, a

⁴⁵⁹ El número 7 de la publicación recoge poemas de Emeterio Cerro, Roberto Cignoni, Marcelo di Marco, Roberto Ferro, Jorge Léporé, Jorge Laddaga, Gustavo Rössler, y resultan un ejemplo elocuente que confirma, a través de la práctica, esta posición teórica en relación con la espacialidad y la tipografía. Hay otros ejemplos que se pueden verificar en números anteriores.

veces de modo difuso, o aquello que comporta una exhaustiva atención, respectivamente. En estos casos, el poema es pasible de ser considerado como un objeto en el que se despliega una morfología de la percepción, a través de por lo menos estas dos variantes: ver o mirar. Ver o mirar un poema. Ya no sólo leerlo. Y a veces ni siquiera leerlo. Es decir, quebrar con la herencia que obedece a una percepción unívoca, la del significante que se une convencionalmente a un significado. Así como los miembros de *Último Reino* se vinculaban con la tradición del neorromanticismo argentino de los años cuarenta, los integrantes de *Xul* podían hallar en el grupo de la revista *Arturo*, formado por Arden Quin, Rhod Rothfus y Gyula Kosice, un modelo y un antecedente. Uno de sus integrantes señalaba en el año 1945:

Matar la óptica, dijeron los surrealistas, los últimos mohicanos de la representación. EXALTAR LA ÓPTICA, decimos nosotros. Lo fundamental: rodear al hombre de cosas reales y no de fantasmas. El arte concreto acostumbra al hombre a la relación directa con las cosas y no con las ficciones de las cosas.⁴⁶⁰

Los uruguayos Arden Quin y Rhod Rothfuss, junto a Gyula Kosice, conformaron el pequeño grupo de jóvenes artistas y poetas que publicaron *Arturo*, presentada como “Revista de Artes Abstractas”, y crearon el Movimiento Madí. Entre los poetas, Edgar Bayley integró las reuniones de este movimiento, un antecedente artístico en la Argentina que proponía alejarse de toda ficción representativa y crear objetos autónomos.⁴⁶¹

La revista *Arturo*, representante inicial de lo que fue el grupo de arte Madí, puede considerarse uno de sus antecedentes en el campo de las publicaciones periódicas, hacia la década del cuarenta. Allí se propiciaba la “Negación de toda melancolía” y de toda efusión sentimental romántica.⁴⁶² Esta revista tuvo un solo número, y se publicó en el verano de 1944. Se postulaba como una revista de artes abstractas. Fue un órgano teórico en el campo de las artes plásticas, en el que se incluyen también reproducciones de autores como Torres García, Kandinsky y Piet Mondrian, y textos y poemas de Arden Quin, Edgar Bayley, Murilo Mendes y Gyula Kosice, entre otros. Así como en los cuarenta se había propagado un nuevo romanticismo (neorromanticismo se lo llamó también) en la poesía argentina, en el que

⁴⁶⁰ Arden Quin, “Manifiesto de Arte Concreto-Invencción”, recogido en A. Artaud, M. Bense, D. Pignatari y otros, *Poesía concreta*, op. cit., pp. 121-122.

⁴⁶¹ Véanse Jorge B. Rivera, “Inventar en la periferia”, y Gyula Kosice, “Fuimos hacia la música, el arte, la literatura” (entrevista de Bibiana Escartín), *Clarín*, suplemento Cultura y Nación, 8/1/1987, pp. 2-3. También véase Gyula Kosice, *Obra Poética. Selección 1942-1982*, Buenos Aires, Sudamericana, 1984.

⁴⁶² Citado por Francisco Urondo, *Veinte años de poesía argentina. 1940-1960*, Buenos Aires, Galerna, 1968, p. 21.

predominaba la “expresión” sentimental, la revista *Arturo* (en una suerte de analogía belicosa con lo que ocurrirá muchos años después entre la revista *Último Reino* y *Xul*) proponía la liquidación de dos conceptos: “Ni expresión (primitivismo); ni representación (realismo).”⁴⁶³ Edgar Bayley, el reconocido poeta de *La vigilia y el viaje* (1961) y *Realidad interna y función de la poesía* (1966), de larga trayectoria en la poesía argentina, había sido taxativo en ese momento: “Defender la imagen, liberada de la necesidad de referirse a objetos ya existentes (...).”⁴⁶⁴ Estos artistas proponían la *invención* como forma de reintegrar la imagen a su vivencia de imagen. Señalaban que el arte “ha sido ocupado por la Invención, por la creación pura”.⁴⁶⁵ De ello derivó lo que se denominó el *invencionismo*, corriente poética que, a través de la “imagen creada” o la “imagen inventiva”, procuró sostener un lenguaje donde las palabras se relacionaban “según funciones diferentes a las que desempeñan en el lenguaje convencional o lógico” con la finalidad de inventar “una realidad poética específica”.⁴⁶⁶

Diagonal Cero, cuyo director fue Edgardo Antonio Vigo, es el otro antecedente concretista en el ámbito de las revistas publicadas en la Argentina.⁴⁶⁷ Esta revista “de arte, crítica y poesía”, que se fundó en la ciudad de La Plata, tuvo una duración de cinco años (1962-1967) y un total de veintiún números.⁴⁶⁸ Las formulaciones concretistas de la revista tienen en la obra de su director un singular ejemplo; sus poemas matemáticos, que ya “datan de 1954”, la figuración de letras y de números replegados en su propia materia, aglomerados y yuxtapuestos como residuos de su propio trazo, son una suerte de *signismo* extremo que reconfigura el sentido de aquéllos.⁴⁶⁹ Los poemas de Vigo -nacido en 1930 en La Plata y cuya obra comprende *Poemas Matemático Barrocos* (1965) y *De la poesía-proceso a la poesía para y/o realizar* (1970) (hay una muestra de sus poemas en el número 10 de *Xul*, diciembre de 1993, pp. 51-53)- son un conjunto de inscripciones, símbolos, trazos pictográficos, a la manera de *collages* y formas superpuestas, que procuran desactivar las representaciones y los

⁴⁶³ Citado por Héctor R. Lafleur, Sergio D. Provenzano y Fernando P. Alonso, *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)*, Buenos Aires, El 8° loco, 2006, p. 190.

⁴⁶⁴ Citado por Ana María Battistozzi, “La vanguardia de los años 40”, *Ñ* N° 153, 2/9/2006, p. 34 [pp. 34-35].

⁴⁶⁵ Citado por Héctor R. Lafleur, Sergio D. Provenzano y Fernando P. Alonso, *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)*, op. cit., p. 190.

⁴⁶⁶ Adolfo Prieto, *Diccionario básico de la literatura argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968, p. 86.

⁴⁶⁷ Cfr. *Xul* N° 2, op. cit., pp. 45-46. Cfr. también Arturo Carrera, “Tejidos esponjosos”, *Xul* N° 3, op. cit.

⁴⁶⁸ Cfr. Héctor R. Lafleur, Sergio D. Provenzano y Fernando P. Alonso, *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)*, op. cit., p. 287.

⁴⁶⁹ José M. Otero, *30 años de revistas literarias argentinas (1960-1989)*, op. cit., p. 22.

significados de la herencia de la cultura, promover “la ausencia de un sustrato de razones” y reconocer “la dichosa indefensión de una epistemología propia”.⁴⁷⁰

Xul, que desde el nombre reivindicaba la figura de un artista argentino excepcional, quien había propuesto lenguas alternativas al código convencional (el mismo Xul Solar se declaraba en su autobiografía “padre de una panlengua, que quiere ser perfecta y casi nadie habla, y padrino de otra lengua vulgar sin vulgo”),⁴⁷¹ planteaba que “sólo un muy pequeño sector de la actividad poética argentina ha incorporado las enseñanzas del concretismo a su trabajo”.⁴⁷² Subsanan esa *falta* fue la tarea que se propuso la revista.

Considerando estas herencias, quebrar con la *arbitrariedad* lingüística, es decir, con las relaciones inmotivadas entre significado y significante que la comunidad lingüística ha instaurado, ofrecía al lector una iniciativa individual. Surge así el lenguaje poético como noción pura, que no evoca nada, como si el texto fuese la “marioneta de los muertos” y la página “su tablado”, para usar una imagen de Arturo Carrera.⁴⁷³ El poema podía ser un múltiple e incesante evento de espacios negros y blancos, donde parece danzar la tipografía, a la manera de una constelación (una topografía de la tipografía) que promueve una dispersión constante del sentido. De ahí la exaltación que hizo la revista de la figura de Oliverio Girondo, al que se le dedicó un *dossier* en el número 6, pues se lo considerará un precursor de esta estética en el interior de nuestro sistema literario, tanto por haber experimentado con la dimensión espacial del poema -en la que recupera el aspecto *físico* del lenguaje poético- como por haber abolido el significante convencional, sobre todo, con su poemario *En la masmédula*, e inaugurar, de ese modo, un sistema de palabras nuevas.⁴⁷⁴

⁴⁷⁰ Sin firma, “La zona visual de la poesía argentina”, *Xul* N° 10, op. cit., p 52 [pp. 51-53].

⁴⁷¹ Xul Solar, “Nota autobiográfica”, en *Panlingua*, op. cit., p. 19.

⁴⁷² Cfr. Ángel Rivero, “Poesía concreta: una introducción”, *Xul* N° 2, op. cit., p. 46.

⁴⁷³ Arturo Carrera, *Escrito con un nictógrafo*, Buenos Aires, Interzona, 2005 (reedición del libro publicado en 1972). Arturo Carrera, con este libro, se proyecta como un precursor en Argentina de la tendencia experimental en esa década. Cfr. reseña de Jorge Monteleone: “Utopía del poema continuo”, suplemento *Cultura*, *La Nación*, 13/11/2005. También: Nancy Fernández, *Experiencia y escritura. Sobre la poesía de Arturo Carrera*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2008.

⁴⁷⁴ Véase también *Espantapájaros (al alcance de todos)* (1932); incluido, junto con *En la masmédula*, en Oliverio Girondo, *Obras*, Buenos Aires, Losada, 1990. El dossier del número 6 se compone de los siguientes artículos: Roberto Ferro, “El discurso de lo arbitrario en Oliverio Girondo”; Enrique Molina, “Oliverio Girondo en la médula del lenguaje”; Jorge Santiago Perednik, “‘Campo nuestro’ y propiedades críticas”; Néstor Perlongher, “El sexo de las chicas”; Alfredo Rubione, “La literatura bifronte”; Jorge Schwartz, “¿A quién espanta el *Espantapájaros*?”; Luis Thonis, “Dos teoremas en Oliverio Girondo”; César Aira, “Había una vez...” (fragmento); Arturo Carrera, “Oliveria potestad”; Emeterio Cerro, “La melodía en Don Oliverio”; A. E. G., “Carta a Oliverio Girondo”, *Xul* N° 6, mayo de 1984.

Los intentos “plásticos” de Gironde, de influencia cubista, en algunos de sus poemas iniciales (por ejemplo, “Croquis en la arena”, “Fiesta en Dakar”, “*Yo no sé nada...*”),⁴⁷⁵ en los que experimentó con la técnica de la “visualización simultánea” y el procedimiento de “óptica distorsionada”, trabajan en el plano espacial proponiendo una doble función a la mirada: ver y leer.⁴⁷⁶ Se mira y se lee, pero el papel doble de la mirada permite, también, asociar ambas funciones y expandir la significación habitual atribuida a los materiales con que se construye el poema, disolviendo su rol instrumental en favor de su implicancia en la significación del texto.

La experimentación de Gironde en el aspecto fónico también es una herencia que recoge la revista en su afán de erigir imágenes acústicas por sobre el significado conceptual o, mejor dicho, erigir una significación extraconvencional. Así como en el caso de los poemas de Gironde de *En la masmédula* la transformación e invención de las palabras, la fusión de vocablos originariamente separados, la reorganización de los sintagmas, la sintaxis despojada de puntuación, los esquemas sonoros en los que abundan la aliteración y los apócopes resultan procedimientos característicos, otro tanto ocurre en *Xul*. Esta revista da cuenta de esa influencia en nuestro sistema literario y reflexiona en torno a la desfiguración del lenguaje concebido en términos secuenciales. Asimismo, esa reflexión tiene un correlato en la producción de sus propios poemas, ya que abre el camino a la disonancia y al “atonalismo”, y promueve un ataque a la “armonía” del verso tradicional. La parodia en el plano del sonido fue un procedimiento que la revista también habilitó entre los textos publicados, deshilachando de ese modo la gravedad de textos canónicos. Teniendo en cuenta que la parodia es una “imitación burlesca de una obra literaria seria”, se elige, por ejemplo, un texto canónico de la literatura española para desfigurarlo. Veamos un fragmento del poema de Marcelo di Marco, “Filiamor más fuerte que la muerte”, en el que se parodia las *Coplas por la muerte de su padre*, de Jorge Manrique, alterando, mediante el sonido de las palabras, el sentido del texto original.⁴⁷⁷

Recuerde la adormidera, / alivie el plexo y simiente, / cadavereando / como pasea la
niña, / lomo deviene silente / tarareando; / cuán dote te da el pacer / cointreau, después

⁴⁷⁵ Véanse *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) y *Espantapájaros (al alcance de todos)*, en Oliverio Gironde, *Obras*, op. cit.

⁴⁷⁶ Véase Beatriz de Nobile, *El acto experimental. Oliverio Gironde y las tensiones del lenguaje*, Buenos Aires, Losada, 1972, p. 26.

⁴⁷⁷ Jorge Manrique, [*Coplas*] de Don Jorge Manrique por la muerte de su padre, en *Poesías completas*, Buenos Aires, Kapelusz, 1974, pp. 120-136.

de abordado, / da olor; / cómo, a vuestro perecer, / quáquera tiento salado / fue Melchor.⁴⁷⁸

Además de Gironde, Xul Solar también fue considerado un antecedente en nuestro sistema literario en su faz menos conocida, la de poeta y escritor. Mediante su figura -como ya sugerimos en el análisis del nombre de la publicación- se reconoció no sólo la proyección de un gran artista, sino que, en un campo específico como el de los procedimientos textuales, se indagaron la exploración y la práctica de un desplazamiento de la lengua convencional, tal como se verifica en sus textos publicados.⁴⁷⁹

Casas hai que arden, flamean upa, pero no se destruyen, se ñe construyen más. Xu fuego es vita, i a mayor incendio, más palacio senancha i crece. Casas hai que contagian incendian a las vecinas que ídem ídem, i así sextienden los barrios. Xu yi gente también, coflamea i se coabulta: debe ser ella la causa fuegui, por pensiarior.⁴⁸⁰

La producción poética de la publicación será acompañada de reflexiones teóricas, tanto de los miembros de la revista como de otros autores, reflexiones que en muchos casos llevaban una impronta de tono universitario, aunque al margen del ámbito académico oficial, discurso ausente en las revistas de poesía de la época.⁴⁸¹ La reflexión teórica indagará y cuestionará los modos de la lectura convencional, y hará del tema de la “ilegibilidad” un tópico fundamental de la publicación.

4. *Lo ilegible*

Lo ilegible supone un concepto que compromete, al menos, dos variantes. Por un lado, una asociada a descifrar algo que se halla oculto en el interior de un sistema; leer lo ilegible es haber hallado la clave que desencadena el resto de los signos de ese particular universo. Por otro lado, hay una variante que consiste en señalar que no hay un sentido escondido detrás de los signos. Esta segunda perspectiva destaca que lo ilegible consiste en la imposibilidad de

⁴⁷⁸ Marcelo di Marco, “Filiamor más fuerte que la muerte”, *Xul* N° 7, junio de 1985, p. 20.

⁴⁷⁹ Véanse textos dispersos de Xul Solar recogidos en el volumen *Panlingua*, op. cit. (Prólogo de Rafael Cipollini).

⁴⁸⁰ Xul Solar, “Poema”, *Xul* N° 1, op. cit., pp. 21-22. El texto, según la información suministrada en un pequeño libro que selecciona textos de Xul Solar, había sido publicado en la revista *Imán* N° 1, París, abril de 1931. Cfr. Xul Solar, *Panlingua*, Buenos Aires, 2005, p. 62.

⁴⁸¹ En este sentido se solicitó opinión a miembros de formación académica (por ejemplo, Beatriz Sarlo y Nicolás Rosa), quienes habían sido excluidos durante la dictadura de los claustros de la Facultad. Cfr. *Xul* N° 2, op. cit., pp. 13-22. Para una visión del panorama de la crítica en la Universidad durante aquellos años, véase Entrevista a Nicolás Rosa, “Encuesta a la literatura argentina contemporánea”, *Capítulo* N° 138, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982, pp. 261-264.

aprehender una clave preponderante, y la propia experiencia de la lectura indaga un mapa descentrado que proyecta una resistencia. Un texto no se dejaría apropiarse en su centro porque carece de él; no sería posible aprehender una clave desencadenante pues no resultaría pertinente atribuirle un origen, y, por lo tanto, el propio texto se constituye en un “foco de resistencia”.⁴⁸²

Consecuentemente, lo ilegible presentaría una resistencia que posee una dimensión hermética de la que, sin embargo, se puede obtener un significado oculto: en ese caso sería una perspectiva *productiva* en el sentido de que a la lectura es posible atribuirle un rendimiento o rentabilidad eficaz, pues finalmente se extrae un sentido. O bien, lo ilegible presentaría una resistencia que opera en la propia lectura, pues un texto resulta, en cierta medida, inaprehensible, separado de un sentido último y original, y separado también de una pertenencia: la del autor y la del lector. Sería una perspectiva *deconstructivista*.

Es posible que la experiencia de lo ilegible no exija necesariamente la aplicación universalizada de determinadas reglas, sino la construcción de un idioma singular con el fin de establecer algún contacto con el texto. Sería una aproximación que no reduce el objeto a un conjunto de regulaciones, sino que se deja seducir por aquello que el texto promete, ya sea en busca de un sentido, ya sea para experimentar la presencia fantasmática de una imposibilidad: la del significado.

Si aceptáramos que *leer* lo real a través del discurso no es descubrirlo sino, de alguna manera, construirlo, habría una operación significativa capaz de producir los signos mismos como ilegibles. Leer y escribir pueden, entonces, ser operaciones que promueven en los signos la posibilidad de un foco de *ilegibilidad*. Habría textos -y podríamos usar la palabra *texto* en sentido amplio, teniendo en cuenta su carácter semiótico- que son ilegibles porque no se encuentran disponibles dentro del circuito de circulación del que se nutre la comunidad interpretativa de una sociedad (universidades, centros de arte, revistas y periódicos culturales, editoriales, etc.). Sería una perspectiva extrínseca. Pero hay otro tipo de textos que se postulan como *ilegibles* en tanto no hay receptores disponibles para su desciframiento o para atravesar la trama de sus significantes. Son textos que expulsan al lector desde los propios significantes pues éstos transgreden los límites de lo *escribible*. Sería una perspectiva que contempla la naturaleza intrínseca del texto. En este último, caso lo ilegible se plantea como una

⁴⁸² Jacques Derrida, “Jacques Derrida: leer lo ilegible” (Entrevista con Carmen González-Marín), *Revista de Occidente* N° 62-63, 1986, pp. 160-182. Disponible en internet: www.jacquesderrida.com.ar, p. 5.

disposición ideológica y como un proyecto hermenéutico que presupone una pregunta: ¿qué cosa es *escribible* y aun así resulta *ilegible*?

Entre las revistas de poesía argentinas que circularon hacia principios de los años ochenta, *Xul* promovió un nuevo estatuto de legibilidad. Los artículos referidos a una preocupación sobre lo ilegible (o, en todo caso, sobre otra forma de legibilidad) y la transgresión de los códigos, vinculados a reconfigurar los modelos de lectura en el campo de la poesía, se constituyen en un verdadero tópico de la publicación:⁴⁸³

La transgresión total operada en el texto ilegible tendría por efecto prohibir, en un primer momento, el relevamiento de los elementos informativos y, luego, su atesoramiento en un corpus que presente al gusto o a la razón pautas comprensibles (...) Ahora bien, si la capitalización es imposible, el beneficio desaparece: se crea, al menos simultáneamente, una ganancia fallida para el lector, privado así, sin preaviso, del beneficio que se le debe y que con derecho descontaba sacar de la plusvalía realizada por su labor. (...) *La ausencia radical del elemento utilitario marca indeleblemente el texto ilegible, con el que no se puede hacer nada y que de tal suerte parece reivindicar el curioso blasón de texto “que no sirve para nada”. (...) La ilegibilidad sanciona el rechazo sin concesión del mito de la lengua como patrón de intercambio. De golpe redescubriríamos la artificialidad de la lengua, es decir, su humanidad (...)* Si bien el texto ilegible es ante todo un texto irrespirable porque difunde un sentimiento de ahogo, es sin duda porque es también una repuesta práctica y cruel a la cuestión de la charlatanería y de la chochera. No es que el texto ilegible esté preservado de sí mismo contra estos dos peligros. Pero testimonia al menos una voluntad de salir, al precio, con mucha frecuencia, de la provocación exhibicionista y de la herejía, de un machaqueo ya codificado desde hace mucho tiempo y convertido así en legible por todos. La escritura ilegible puede no querer producir sino un resto, o sea un texto con el que no se pueda hacer nada (nada como no sea aceptarlo por lo que ya es, por aquello en lo que se ha convertido). Si queda algo (ganga o escorias, metafóricamente) en cada texto, no hay más que eso en el texto ilegible -y si hubiese que encontrar en él una pureza, sería la de la masa transformable de todas las impurezas de que está hecho-. Es en su totalidad un escándalo, una trampa, una emboscada contra el sopor en la profundidad del sentido común. (...) Para que un texto sea legible no es suficiente con que pueda ser leído. También es necesario que esté ubicado entre los escritos que deben ser leídos, ya que la comunidad no puede reconocer la legibilidad de un producto sino afirmando al mismo tiempo su necesidad.⁴⁸⁴

⁴⁸³ Cfr. el apartado “La escritura ilegible de Mirta Dermisache”, en “Tejidos esponjosos” de Arturo Carrera, *Xul* N° 3, op. cit., pp. 29-33; Denis Ferraris, “Acerca de la noción de legibilidad en literatura”, *Xul* N° 4, op. cit., pp. 40-46. Sobre el tema, véase el artículo de Jacques Derrida, “Leer lo ilegible”, op. cit., pp. 160-182.

⁴⁸⁴ Denis Ferraris, “Acerca de la noción de legibilidad en literatura”, *Xul* N° 4, op. cit., pp. 40-46. El subrayado es mío.

Esta reflexión sobre lo ilegible publicada por *Xul* tiene para la revista un correlato directamente político en la esfera pública de la lengua. En el artículo editorial del número 4 se afirma:

Para *Xul* su compromiso con la realidad pasa por un compromiso con la lengua; una de las formas de realizarlo es apuntando a volver legible el uso que hacen de ella quienes deliberadamente la utilizan para la coerción y el encubrimiento. La lengua pertenece a todos. Es más: su forma siempre cambiante es producto del trabajo conjunto de la comunidad. Sin embargo, la comunidad no puede hacer ciertos usos del producto de su trabajo: no tiene voz, que es lo que carga de sentido al voto. El ejercicio de los discursos está monopolizado.⁴⁸⁵

La propuesta concretista llevada a cabo por *Xul*, en la que hallamos prácticas de ilegibilidad, de simulacros de escritura, de grafías que *escriben* la ausencia de la lengua convencional, indicaba, en última instancia, “la necesidad de aprender a leer nuevamente” en una época de terror.⁴⁸⁶ A manera de ejemplo, el ejercicio de aprendizaje para releer o “leer nuevamente” se desarrolló mediante la desactivación o la deconstrucción retórica de un discurso que el régimen había cristalizado sobre un hecho histórico reivindicado y celebrado por la dictadura, el acontecimiento de la “Campaña al Desierto”, recordado en el año 1980 de modo oficial en las instituciones públicas y, sobre todo, en un ámbito donde, concretamente, se ejerce y desarrolla la práctica de la lectura en su faz literal y en su faz interpretativa: la escuela. La campaña al desierto, que el régimen homenajeó como gesta simbólica, fue cuestionada en el título que congregó una antología de *Xul*: “Campaña poética al desierto”. Con este gesto, el desierto como lugar abierto no suponía la conquista militar sino la designación “poética” de un espacio, y la asignación de un sentido que invertía el significado inicial.⁴⁸⁷

La preocupación por lo “ilegible”, por “el lenguaje y la forma”, llevó a Perednik a definir al “conjunto heterogéneo” de autores que publicaron en la revista como “poetas del lenguaje”; la crítica los denominó con el nombre genérico de “experimentalistas”.⁴⁸⁸ Si para *Xul* su compromiso con la realidad pasaba por un compromiso con la lengua, en los fuertes

⁴⁸⁵ “Editorial”, *Xul* N° 4, op. cit., p. 3.

⁴⁸⁶ Jorge Santiago Perednik, “Estudio preliminar” a A. Artaud, M. Bense, D. Pignatari y otros, *Poesía concreta*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982. En una entrevista que me concedió J. S. Perednik, éste señala: “En la época de la democracia la revista *Xul* no era tan necesaria como en la época de la dictadura.” (Buenos Aires, 28/10/2003; grabación particular).

⁴⁸⁷ Cfr. “Campaña poética al desierto”, *Xul* N° 7, op. cit. Véase Jorge Monteleone, “Una mirada corroída. Sobre la poesía argentina de los años ochenta”, en Roland Spiller (ed.), *Culturas del Río de la Plata (1973-1995)*. *Transgresión e intercambio*, op. cit.

⁴⁸⁸ Alicia Genovese, “Aspiraciones y suspiros”, en *El Cronista Cultural*, op. cit., pp. 1-2; Pablo Anadón, “Poesía e historia”, *Fénix* N° 1, abril de 1997, pp. 9-22.

debates que se desarrollaron entre críticos y poetas después de la dictadura, el tema del “compromiso” aparecerá como un tema central, y la experiencia extraverbal será reivindicada artísticamente como un modelo en el que era preferible “apostar por la vida antes que por la literatura”.⁴⁸⁹ Así como una revista coetánea, *La Danza del Ratón*, demandaba un compromiso con lo social, *Xul* afincaba la noción de compromiso en un campo acotado, como es el del lenguaje. Esta afirmación reinstalaba el tema del “compromiso” en un ámbito que elude, en principio, la experiencia externa de la “vida”, y lo sitúa en el plano verbal donde se ponía en escena la producción del sentido. Si bien no se mencionaba la ascendencia sartreana del término “compromiso”, quizás por considerarlo superado por otras corrientes teóricas, o simplemente pasado de moda, desde el punto de vista crítico los vínculos políticos del discurso poético con la realidad era un tópico recurrente en los debates críticos.

Paralelamente a la figura del *desaparecido*, un régimen invisible había marcado a fuego la lengua pública argentina en tanto lo dicho “no correspondía a lo visto”, y lo visto “no podía ser dicho”.⁴⁹⁰ La revista *Xul* postulaba que el modo más eficaz de intervención de los poetas en la realidad se daba a través de una operación sobre la lengua, porque ésta no solo la configuraba en términos gnoseológicos y modelaba un sentido, sino que también ponía en escena un discurso a contracorriente del aparato retórico estatal y de su estructura monolingüe.⁴⁹¹ Reconstruir un sentido nuevo del lenguaje parece ser un proyecto editorial y, según esta concepción, el contacto con la realidad no podía darse sin una previa mediación que tenía a la “lengua” como su elemento constitutivo. La reflexión sobre la lengua poética que desarrolló *Xul* -a través de artículos críticos, escritos teóricos y poemas- reivindica en términos programáticos “un uso metódico de la razón -una razón por cierto apasionada”.⁴⁹²

⁴⁸⁹ “La Danza del Ratón”, *Xul* N° 3, op. cit., p. 49.

⁴⁹⁰ Cfr. Jorge Monteleone, “Una mirada corroída. Sobre la poesía argentina de los años ochenta”, en Roland Spiller (ed.), *Culturas del Río de la Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio*, op. cit..

⁴⁹¹ Sobre el tema, véase Jacques Derrida, *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*, Buenos Aires, Manantial, 1997. A propósito de la lengua alemana durante el nazismo y de un comentario de Hannah Arendt sobre ella, Jacques Derrida afirma: “(...) una lengua puede volverse loca, incluso convertirse en una locura, la locura misma, el lugar de la locura, la locura en la ley (...). Para que los ‘sujetos’ de una lengua se volvieran ‘locos’, perversos o diabólicos, enfermos de un mal radical, verdaderamente fue preciso que la lengua tuviera algo que ver; debe haber tenido su parte en lo que hizo posible esa locura”. (p. 92). Sugiero también para una aproximación a la cuestión de lo ilegible y la reconfiguración de los sentidos en la lengua: Sergio Chejfec, “Una forma de ver. El sueño público de la literatura argentina”, en *El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado*, Buenos Aires, Norma, 2005, pp. 15-19.

⁴⁹² Cfr. Jorge Santiago Perednik, “Prólogo”, op. cit., p. XIV. Véase, muchos años después, también Jorge Santiago Perednik “Prefacio” a Fernando Kofman, *La cultura depende del lenguaje*, op. cit., en donde dice, a modo de acusación: “Negarse en tiempos de terror a que la literatura sea leída por la razón, o a que ésta intervenga de cualquier otra manera, fue para muchos un alivio, una liberación. La conversión melancólica incluyó la derrota como justificación final: ‘perdimos’ es un reconocimiento

Sin duda, la reivindicación de la razón como instancia que permitía sostener en términos argumentativos un discurso teórico acerca de la poesía, era un modo oblicuo, también, de situarse frente a la “inspiración” neorromántica y, de ese modo -como ya mencionamos-, construir las bases de un litigio. Pero también, más que un uso racional del discurso, lo que se reivindicaba era la posibilidad de reiventarse teóricamente su poder argumentativo, que permitía el alejamiento del eslogan punitivo y del enunciado imperativo de una orden, aspectos característicos del discurso circulante en la esfera oficial. Es decir, *Xul* construyó la base de un proyecto que se asentó en la constitución de una lengua *otra*, postulada como el revés de la trama de lo que en las esferas oficiales se exhibía como la lengua legible.

5. *El neobarroco*

Xul también publicó textos poéticos y críticos de poetas que durante los ochenta se postularon como “neobarrocos” (o “neobarrosos”, según la difundida expresión de Néstor Perlongher), pues eran textos que trabajaban contra el realismo y la representación realista, y proponían “una ilusión de profundidad, una profundidad que chapotea en el borde de un río”.⁴⁹³ *Xul* se hace cargo de una escuela latinoamericana como el neobarroco con aspiraciones continentales y ecuménicas al poner en juego una serie de procedimientos poéticos adscriptos a una genealogía constituida por Góngora, Lezama Lima y Severo Sarduy. Esta tentativa por regenerar y revitalizar la tradición poética europea, con una inflexión latinoamericana a través de las voces de Lezama y Sarduy, se veía atravesada por una modulación rioplatense, en la que la voz de Perlongher sobresale mediante la “rarificación de la lengua” y en cuya base se mezclan las evocaciones y los ecos del Siglo de Oro, fórmulas

necesario, una aceptación de los hechos a partir de la cual hacer una recomposición de lugar, pero también puede ser una excusa para dejar de pensar y sostenerse melancólicamente en el pasado, tomado por la facilidad acrítica” (p. 8).

⁴⁹³ Néstor Perlongher, “Neobarroso y el realismo alucinante”, entrevista de Pablo M. Dreizik, *Tiempo Argentino*, Suplemento *Cultura*, 3/8/1986, p. 8. Según Nicolás Rosa, el neobarroso representa un desvío respecto de su modelo neobarroco: “El neobarroso es al neo-barroco lo que éste al barroco: un clinamen, una organización anárquica del declive y una lengua de la oblicuidad: una ortofonía abyecta”, en Nicolás Rosa, *Tratados sobre Néstor Perlongher*, Buenos Aires, Ars, 1997, p. 89. Es interesante destacar que el poeta Emeterio Cerro publicó fragmentos de un poema denominado “La Barrosa”, *Xul* N° 3 (op. cit., pp. 37-40). Véase sobre el neobarroco: Severo Sarduy, *Ensayos generales sobre el Barroco*, México/Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987. Véanse también los textos críticos de Echavarren, Perlongher y Kamenszain incluidos en *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. Selección y notas de Roberto Echavarren, José Kozler y Jacobo Sefamí, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

modernistas y vocablos domésticos de resonancia rioplatense: “el ideal sublime” y la fascinación del kitsch, los “matemas de Lacan” sobre “el mantel de hule del comedor diario”.⁴⁹⁴

Según Perlongher, el barroco contemporáneo es el “producto de cierto despedazamiento del realismo, paralelo al desgaste del ‘realismo mágico’ y de lo ‘real maravilloso’, la eclosión de una variedad de escrituras instrumentales más o menos transparentes dispersas en el desierto de los adueros de los estilos cristalinos”.⁴⁹⁵ De este modo, el barroco del Río de la Plata se transmuta en “barro”, en el barro característico de la región, y deviene en una especie de raro esplendor para generar una “constelación neobarrosa” cuya escritura, en el caso de Néstor Perlongher, se desvía de la tradición literaria “mayor” y llama la atención sobre su propio código creando un flujo de significantes que progresa por contaminación de sonidos. Reducida la posibilidad de interpretación de la cadena de significados supuestos en el texto, debilitada la concatenación de sentidos, se fortalece la asociación de sonidos y la producción de significados inestables que se desvanecen en su sucesión. A esto se suma la mezcla de palabras inventadas, la incorporación de vocablos de la jerga filosófica, científica, del argot de grupos minoritarios, la expansión discursiva, por oposición a la economía expresiva y el reciclamiento desviado del preciosismo modernista y de “zonas adocenadas” de la poesía tradicional.⁴⁹⁶ Respecto de las *zonas adocenadas* de la poesía tradicional, el poema “Cadáveres”, según Perlongher, tuvo “como punto de partida una rima tonta, y a partir de ahí empieza como un torrente. En este sentido es como el típico poema de escuela, de esos que se recitan en los actos”.⁴⁹⁷

Sobre esta estructura del recitado y sobre este estereotipo escolar que se ha coagulado como un tic o una muletilla de la lengua, esta “poética del enchastre” descomprime el cliché fónico. Pero, al mismo tiempo, prolifera y figura una representación replegada sobre sí misma. De esa manera da cuenta de la corporalidad y la sexualidad, y propone una “poética de lo orgánico”. Dicha poética se vincula y se entrelaza con una política de la escritura que reivindica una fluencia continua y deseante: la inestabilidad de la identidad y las identidades,

⁴⁹⁴ Véase Edgardo Dobry, “Zeigeist zurdo”, en Yanko González y Pedro Araya (comps.), *Zur Dos. Última poesía latinoamericana. Antología*, Buenos Aires, Paradiso, 2004, pp. 247-254.

⁴⁹⁵ Néstor Perlongher, *Prosa plebeya*, Buenos Aires, Colihue, 1997, p. 99.

⁴⁹⁶ Cfr. Daniel García Helder, “El neobarroco en la Argentina”, *Diario de Poesía* N° 4, otoño de 1987, p. 24.

⁴⁹⁷ Daniel Freidemberg y Daniel Samoilovich, “Perlongher: El barroco cuerpo a tierra”, (Reportaje a Néstor Perlongher), *Diario de Poesía* N° 22, op. cit., pp. 31-32.

y el cuestionamiento del estatuto de la poesía como un “fetiche de la espiritualidad”.⁴⁹⁸ Respecto de la dimensión material de la lengua, Néstor Perlongher afirmaba en relación con su escritura neobarroca:

(...) yo escribo preguntándome ¿qué hace que una escritura pueda ser llamada sensual? No es cierta acumulación de palabras, sentidos y significantes sino, más bien, cierta acumulación de sonidos que pueden producir la sensación de ciertos flujos.⁴⁹⁹

Decía Nicolás Rosa que la poesía de Perlongher “toma las gemas refulgentes del modernismo para embarrarlas en el fango de las menesterosas pulsiones”.⁵⁰⁰ El limo rioplatense mezclado con las joyas que revelan la ostentación. La materia del río, su excremento incluso, deviene una materia verbal que atesora y tematiza los brillos del lujo. Poesía que se roza no sólo con el barroco, sino también con el lujo verbal de otro movimiento literario latinoamericano que extendió los límites eufónicos del español, y decide convertirse en barro, es decir, en “la sustancia baja, elemental y compuesta” para desdibujar la perla y enjorar el detritus.⁵⁰¹ El neobarroco abreva en las aguas barrosas y llenas de excrementos de “la cloaca máxima”, el Río de la Plata, e invierte la relación referencial de los signos en la fluencia y la proliferación de sonidos en tanto éstos son los que empiezan a figurar el sentido.⁵⁰² De este modo, el léxico lujoso de raíz o eco modernista se adhiere a una jerga baja del mundo oculto de la sexualidad.⁵⁰³ Néstor Perlongher, pero también Arturo Carrera, Osvaldo Lamborghini y Emeterio Cerro, contribuirán con su obra a instalar los debates sobre el barroco y el neobarroco que dominaron la escena de los ochenta.⁵⁰⁴

⁴⁹⁸ Cfr. María Alejandra Minelli, “Cortado al bies, un borde de brocato”, *Cuadernos del Sur* N° 34, Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 2004, pp. 51-70.

⁴⁹⁹ Néstor Perlongher, “Neobarroco y el realismo alucinante”, op. cit. Roberto Echavarren habla del neobarroco rioplatense como una “poética del enchastre” en relación con la materia barrosa que atraviesa algunos de sus textos; véase Roberto Echavarren, “Un fervor neobarroco”, en Cangi, Adrián y Paula Siganevich (comps.), *Lúmpenes peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1996, p. 116 [pp. 115-123].

⁵⁰⁰ Nicolás Rosa, *Tratados sobre Néstor Perlongher*, op. cit., p. 13.

⁵⁰¹ Jorge Panesi, “Detritus”, en *Lúmpenes peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*, op. cit., p. 45 [pp.44-61].

⁵⁰² Nicolás Rosa, *Tratados sobre Néstor Perlongher*, op. cit., p. 123.

⁵⁰³ Véase, sobre los aspectos tratados en esta parte, el artículo de María Alejandra Minelli, “Cortado al bies, un borde de brocato”, *Cuadernos del Sur* N° 34, op. cit..

⁵⁰⁴ Cfr. debates en *Diario de Poesía* N° 14, op. cit., pp. 17-19. Publicaron en la revista, entre otros miembros que integran, en diferente medida y con distinta modulación, el grupo neobarroco: Osvaldo Lamborghini, Reynaldo Jiménez, Arturo Carrera, Emeterio Cerro, etc. Jorge Santiago Perednik ensaya un balance de la cuestión del neobarroco en: “Algunas proposiciones sobre el ‘neobarroco’, la crítica y el síntoma”, *Xul* N° 11, op. cit., pp. 51-52.

En consecuencia, *Xul* privilegiará dos poéticas, que son la poesía “concreta” y la poesía “neobarroca”. Si bien cada una de ellas posee modalidades específicas, el punto de contacto que las vertebró fue una fuerte experimentación lingüística y una crítica de la lectura de la poesía.⁵⁰⁵

Pasada la segunda mitad de la década, se produjo la “decantación de aquella búsqueda formal” y se opacó “ese tono neovanguardista como tendencia general”. Incluso entre algunos poetas neobarrocos, comenzó a registrarse esa atenuación formal, y un ejemplo de ello fue la producción posterior de Arturo Carrera, caracterizada por un refinado lirismo.⁵⁰⁶

La característica principal que define a *Xul*, ya desde la irrupción de la palabra “signo” en el subtítulo de la portada (“Signo viejo y nuevo”), es la de postularse como una revista de reflexión teórica que incluía la “materialidad del signo (fónica, visual)” como un objeto sobre el que gravitan tanto su discurso poético como su discurso crítico.⁵⁰⁷ Esta doble dimensión resume sus propósitos en el sentido de que conviven poemas en los que, por un lado, se exploran el campo fónico y los significantes, más allá de la designación referencial, evitando que el lenguaje sea dominado por un logos anterior a la enunciación poética, lo cual instaura una significación autónoma respecto del “tema” de representación poética (la versión neobarroca); y, por otro lado, se exploran las posibilidades espaciales de la página y los signos tipográficos como significantes específicos (la versión concretista).

Es posible, entonces, más allá de estas dos marcadas tendencias, verificar en la publicación un perfil que reúne a poetas ocupados de cuestiones comunes:

⁵⁰⁵ Gonzalo Aguilar nota una llamativa relación entre la experiencia espacial de la poesía barroca y la de la poesía vanguardista y concreta, aunque también advierte sus diferencias: “En tanto búsqueda tipográfica, los experimentos de la vanguardia pueden observarse ya en los poemas del período barroco aunque sus motivaciones no pueden ser explicadas según los mismos conceptos. (...) La cadena orgánica del barroco funciona, en la letra, por medio de homologías visuales. Del mismo modo que en los *Caligramas* de Apollinaire o en ciertos textos de Huidobro, el texto representa a un objeto. Esta línea de la vanguardia sigue -después del hiato histórico que significó el secuestro del barroco como movimiento- las postulaciones del barroco. (...) Se abren, sin embargo, líneas diferenciadas tanto del barroco como en las mismas vanguardias. En el juego de conceptos del barroco -la alegoría, el mundo como libro y la necesidad de instrumentos para descifrarlo- la palabra última está en manos de la teología. Ahora bien, en la poesía de Mallarmé ya no hay ningún horizonte interpretativo tan seguro como el que proporciona la teología. El poema no se espacializa según formas orgánicas sino ideográficas, no según el modelo del diseño figurativo sino de la música polifónica, no según el repliegue hacia un significado sino según el despliegue de significantes en el texto”, “El combate tipográfico”, *SyC* N° 6, op. cit., pp. 64-65. Walter Benjamin ya había señalado la importancia de la tipografía en el período barroco, en *El drama barroco alemán* (Madrid, Taurus, 1993, p. 210). Como visión personal, señalo que lo que habilita pensar esta relación, aun considerando sus diferencias, es la alta conciencia sobre el significante que ambas experiencias poéticas poseen.

⁵⁰⁶ Véase Alicia Genovese, “Aspiraciones y suspiros”, op. cit., p. 2. Véase también Fabián Casas, “El Emperador de los juguetes”, *¡Gracias, Gutenberg!* N° 1, enero de 2001, pp. 1-2.

⁵⁰⁷ Pablo Anadón, “Poesía e historia. Algunas consideraciones sobre la poesía argentina de las últimas décadas”, *Fénix* N° 1, op. cit., p. 14.

- a) una ampliación de los códigos de legibilidad tradicionales;
- b) una apertura a la circulación de textos de autores no difundidos en el sistema literario argentino;
- c) una relectura de las vanguardias históricas, privilegiándose la más oculta en el ámbito hispanoamericano, que se inicia en la denominada “Semana del 22”, y que tiene su continuidad en las experiencias de la poesía concreta realizada por el grupo brasileño Noigandres en los años 50 (Augusto de Campos, Haroldo de Campos y Décio Pignatari);
- d) una relectura de los autores del barroco, focalizada en Góngora, pero como desvío perpetuo del código logocéntrico.

Xul no recurrió a una novedad extrema si tenemos en cuenta que la experiencia que realizó tenía fuentes e itinerarios muy desarrollados fuera del país. Desde el punto de vista formal, los poemas publicados no avanzaron más que lo realizado por las vanguardias históricas del siglo XX o por la rica experiencia brasileña. Sin embargo, hubo una inflexión retórica rioplatense y un discurso crítico que superaba etapas anteriores dentro del campo cultural argentino, lo que traía nuevos discursos, contenidos y problemas en el campo de la reflexión poética. Los antecedentes de la publicación en el caso de la Argentina encuentran -ya señalamos- en el multifacético artista Xul Solar y en el vanguardista y experimental Gironde de *Espantapájaros* (1932) y de *En la masmédula* sus momentos gravitantes, en los que se manifiestan una preocupación ya no sólo por la disposición gráfica, sino también por las formas sonoras como eco del sentido.

6. *Lengua impura*

En el nivel del sentido, la producción poética de *Xul* no sólo exploró los soportes de la disposición gráfica y determinadas formas sonoras. También indagó ciertos usos de la lengua que expulsaban cualquier noción instrumental o “comunicativa” en los términos usuales a favor de una suerte de arte combinatoria, como si el poema se concibiera como un artefacto. En el número 2, con fecha de septiembre de 1981, *Xul* publica textos inéditos, traducidos al castellano, del poeta italiano Pier Paolo Pasolini (1922-1975). En una anotación al margen, como si se tratara de una voz editorial de la publicación, se afirma que sus poemas son “un alegato apasionado por la libertad de la lengua”. El poema de Pasolini titulado “La reacción

estilística”⁵⁰⁸ es un manifiesto contra la pureza lingüística: “Todos juran ser puros: / puros en la lengua...naturalmente: / señal de que está sucia el alma.” El texto construye un enunciario (“los católicos”) en el que dice:

¡vuestro unilingüismo es una defensa! / ¡La lengua es oscura / no límpida -y la Razón es límpida, / no oscura (...) Son infinitos los dialectos, las jergas, / los acentos, el pronunciar, porque es infinita / la forma de la vida.

La dialéctica entre la lengua pura y la lengua impura es el debate implícito que plantea el poema y que articula, coherentemente, la ideología de la revista mediante la voz *exterior* de Pasolini. *Xul*, como ninguna otra revista de la época, elabora una genealogía de autores extranjeros cuyas obras construidas a través de la experimentación y la mezcla lingüística la contienen y expresan. Esta genealogía es productiva a los efectos de la propia producción de *Xul*: “Y la lengua, si es fruto de los siglos contradictorios, / contradictoria -si es fruto de los orígenes / tenebrosos- se integra, nadie lo olvide, / con lo que será, y todavía no es.” Este fragmento recupera un sentido de la lengua atento a la situación enunciativa en la que se publica, además de que manifiesta una conciencia del carácter material del signo lingüístico. Los textos -sugería Harold Bloom- no *tienen* significados por sí mismos, salvo en sus relaciones con otros textos, de manera que *hay* algo dialéctico e interdiscursivo en lo que atañe al significado literario, si se tienen en cuenta las condiciones culturales que permiten incorporar un texto al terreno de las lecturas posibles.⁵⁰⁹ En ese contexto, el poema se proyecta como un texto emergente que tematiza una tensión entre lo que sería la lengua pura y la lengua impura. Ya dijimos que *Último Reino* propiciaba “la esencia de lo poético” que tendría su manifestación en la epifanía estética y que como conciencia romántica postulaba la posibilidad de representar lo irrepresentable, es decir, conectar el discurso -de carácter sintagmático y, por lo tanto, de naturaleza material- con una instancia suprasensible.⁵¹⁰ Entonces, así como “el verso definitivo es el que escriben los muertos” y el poeta era una entidad que ha perdido la vida en pos de la Belleza (“Ya no vives, / ya no amas, / eres sacrificio para la belleza”),⁵¹¹ el poema de Pasolini, como contrapunto, promovía “sonidos nuevos de [las] palabras” mediante la mixtura de “los dialectos, las jergas” y proponía,

⁵⁰⁸ Incluido en: Pier Paolo Pasolini, *La religión de mi tiempo*, Barcelona, Icaria, 1997, pp. 157-160.

Traducción de Olvido García Valdés.

⁵⁰⁹ Harold Bloom, “La necesidad de la mala lectura”, en *La Cábala y la Crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1992, p. 106 [pp. 95-126].

⁵¹⁰ Mario Morales, “El soñador y el creyente en la poesía de Alfonso Sola González”, *Último Reino* N° 1, op. cit., p. 4.

⁵¹¹ Roberto Scrugli, “La mirada de la tierra”, *Último Reino* N° 1, op. cit., p. 8.

entonces, una línea ya no sólo estética, sino también vital contra el “unilingüismo”.⁵¹² En ese contexto, *Último Reino* proponía una poética “monolingüe” y, en cambio, *Xul* proponía más de una lengua o, para ser más precisos, una lengua “impura” fundada en la contaminación. Beatriz Sarlo, refiriéndose a los cuadros de Xul Solar, indicaba, justamente, ese aspecto dual y de mezcla que desarrolla su producción, al acentuar que el artista elaboró un lenguaje en tensión que miraba hacia atrás y hacia delante, tal como sugería en su subtítulo la misma revista a propósito de ese aspecto bifronte que la caracteriza entre tradición y ruptura (“Signo viejo y nuevo”):

Lo que Xul mezcla en sus cuadros también se mezcla en la cultura de los intelectuales: modernidad europea y diferencia rioplatense, aceleración y angustia, tradicionalismo y espíritu renovador; criollismo y vanguardia. Buenos Aires: el gran escenario latinoamericano de una *cultura de mezcla*.⁵¹³

Publicar el poema de Pasolini, para la revista *Xul*, contribuía a articular un programa construido en la diversidad lingüística y en la mezcla, que contradecía un relato poético, cultural y político unilateral. Del mismo modo, los “metapoemas” se inscriben en un programa que no deja de preguntarse sobre las posibilidades de reinventar una lengua.⁵¹⁴

lenguas vivas lamiendo lenguas muertas / (...) / este lenguaje de la historia / cuál historia? / si no se tiene por historia la larga historia de la lengua.⁵¹⁵

El debate que impulsó *Xul* indaga las posibilidades de una lengua que discute en y sobre los límites de lo decible. El debate entre lengua pura y lengua impura, entre la adscripción a una regla y su transgresión, acaso pueda rastrearse a lo largo de la historia de la poesía argentina, con distintas modalidades y procedimientos, pero manteniendo en lo esencial esta tensión: la oposición establecida entre la lengua popular de la gauchesca y la lírica culta, el modernismo tardío y la vanguardia martinfierrista, y dentro de la misma vanguardia, las tensiones que tendrán proyección posterior entre Oliverio Girondo y Jorge Luis Borges, concibiendo dos perfiles de lengua opuestas (retórica sexual y estridente/retórica asexuada y sobria), las tensiones estéticas e ideológicas entre Boedo y Florida, el neorromanticismo de los cuarenta y el vanguardismo más o menos tardío de *Poesía Buenos Aires* en los cincuenta frente al

⁵¹² *Xul* N° 2, op. cit., p. 10.

⁵¹³ Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, op. cit., p. 15.

⁵¹⁴ Los textos que se interrogan sobre la propia lengua de modo explícito -acaso podamos denominarlos de un modo estandarizado como metapoemas- caracterizan los textos publicados por *Xul*.

⁵¹⁵ Néstor Perlongher, “Tuyú”, *Xul* N° 2, op. cit., p. 26.

realismo y el coloquialismo practicado en los sesenta, y las dos tendencias que disputan estéticamente en la primera mitad de los setenta: “Nosferatu”, liderado por Mario Morales, y el grupo que recoge la tradición realista, con la revista *El Juguete Rabioso* y una zona de las antologías *Los que siguen* y *Lugar común*. Obviamente que se trata de un esquema reducido y reductor, pero la dialéctica, la oscilación y la tensión lingüísticas entre el purismo y la impureza, entre la cultura letrada y la cultura baja, entre la obediencia a las reglas literarias y la liberación de ellas, entre la preservación lingüística y la mezcla, primaron dialécticamente en la historia de la poesía argentina. En verdad, el debate acerca de una lengua pura y otra contaminada de diversas voces, mixturada, que aboliera la convencional, es el eje del problema que se discute. Si Pasolini explica que en la lengua se juega un problema ideológico, reproducir sus textos es hacerse cargo, taxativamente, de un punto de vista que juzga la estética de “la reacción”: “En la lengua se refleja la reacción / Y la lengua de sus palabras es la lengua / de los patronos y de su multitud de siervos”. La revista *Xul* reivindica, enmascarada en esa figura de autor, su propia concepción poética, pero además la explicita teóricamente en su discurso crítico, estableciendo, en el inicio de la década del ochenta, un punto de acuerdo entre los textos poéticos publicados y su concepción teórica:⁵¹⁶

El lenguaje es un instrumento usado por la gente con el fin de comunicarse y satisfacer sus necesidades. Un código útil para transmitir cierto tipo de mensajes (no todos) y ser comprendido. Fundamentalmente -esto es lo que hay subsanar- es el canal por el que se expresa una cosmovisión determinada (y mucho más: las ideas son con las palabras, las cosas son con las palabras, las personas son con las palabras: sin palabras no existiría este mundo). La obra poética aparece relacionada con dicho lenguaje en un doble juego de dependencia y ruptura. Mutua dependencia: necesita del lenguaje para existir, que necesita de ella para renovarse. Doble ruptura: ataca por un lado la convención -y la cosmovisión que por su intermedio se expresa- desconociendo las leyes que forman el código habitual y formulando, en sí misma, leyes nuevas que conforman códigos distintos; ataca por el otro la palabra forzando sus sentidos usuales, cargándola de otros distintos, reflatando voces desusadas, inventando otras nuevas. Tras la ruptura el lenguaje poético se transforma en una clave y su comprensión en un problema. La función comunicativa es expulsada de escena y reemplazada por la muda expresión. Ya no se pueden emitir mensajes destinados a ser recibidos: en el poema se habla una lengua distinta.⁵¹⁷

⁵¹⁶ Sobre Pier Paolo Pasolini, entre otros textos, véanse Delfina Muschietti, “Prólogo” a Pier Paolo Pasolini, *La mejor juventud*, Buenos Aires, La Marca, 1995, y “El cuerpo del sueño: sobre ‘Las bellas banderas’ de Pier Paolo Pasolini”, *Abyssinia. Revista de poesía y poética* N° 1, 1999, pp. 252-254; también se puede consultar Daniel Link, “Prólogo” a Pier Paolo Pasolini, *Pasiones heréticas. Correspondencia 1940-1975* (selección, traducción y notas de Diego Bentivegna), Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2005.

⁵¹⁷ Jorge Santiago Perednik, “La poesía en Argentina: una cuestión de existencia”, *Xul* N° 1, op. cit., p. 25 [pp. 23-26].

La poesía y los discursos crítico y teórico en *Xul* son un *continuum* que adopta distintas modalidades; en algún sentido, la práctica de la lengua poética es la consecuencia de una reflexión previa de laboratorio.

7. Teoría y crítica

Hay un *dossier* cuyo título es “La especificidad del lenguaje poético”, con respuestas de Beatriz Sarlo, Guillermo Boido, Nicolás Rosa, Rodolfo Fogwill, Luis Thonis.⁵¹⁸ El *dossier* revela una preocupación por teorizar acerca del hecho poético de un modo más sofisticado que el llevado a cabo hasta entonces en el ambiente poético. Si tenemos en cuenta que el *dossier* tiene como título una palabra (“especificidad”) característica del formalismo ruso -el primer movimiento sistemático que inaugura en términos teóricos una reflexión sobre la literatura del siglo XX-, la revista, con ese gesto, marca una competencia diferencial respecto de las demás publicaciones de poesía, pues se hace cargo de la tradición teórica en términos explícitos.⁵¹⁹ La respuesta de dos intelectuales, excluidos del sistema académico de la universidad pública en esos años, permitió el ingreso de un discurso renovado bajo una perspectiva de carácter sociológico en el caso de Sarlo, y bajo una perspectiva de carácter lingüístico-semiótico en el caso de Rosa. Las nociones de “formación cultural”, “campo intelectual”, “códigos estéticos” y “sistema literario”, la incorporación o reinscripción de la “ideología” como factor significativo de las reflexiones literarias, en el texto de Sarlo, y las nociones que atañen al formalismo ruso y a la Escuela de Praga concernientes a las diferencias de grado entre la lengua ordinaria, comunicacional y referencial y la lengua poética, y las menciones a las teorías poéticas de Roman Jakobson y de Julia Kristeva, en el texto de Rosa, introducen en la escena del debate nociones de raigambre académica que derivan en una reflexión sobre la operación crítica como inevitable del *acontecimiento* de la poesía. De allí la referencia de Rosa a desvelos caros a la revista en torno a lo “ilegible” y a la mención de autores como Héctor Piccoli, Juan L. Ortiz y Hugo Padeletti, que resistían “toda posibilidad antológica” pues sus obras se mostraban disidentes del canon y se proyectaban como campos de resistencia “solo legibles a partir de los propios vectores de fuerza que generan sus textos”. En ese sentido, Rosa declaraba en la encuesta de *Xul*:

⁵¹⁸ Véase *Xul* N° 2, op. cit., pp. 13-22.

⁵¹⁹ Sobre el formalismo ruso, consultar la clásica antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, op. cit.

La poesía es excéntrica pues descentra un discurso, pero también lo es porque se mueve en un espacio desorientado donde las producciones del sentido no encuentran ni finalidad ni utilidad, cercenando la fuerte pulsión funcionalista y epistémica de los discursos transformadores. Pero no es un discurso subjetivo, es transubjetivo, no apela a..., sino que convoca, más allá de cualquier intencionalidad, un fantasma originario: una escena-otra, un drama-otro, no reductible a las fantasías originarias ni a las representaciones dramáticas del deseo: es, más que el deseo, el lenguaje arcaico del deseo, una lengua muerta, un jeroglífico incommovible, al mismo tiempo origen del lenguaje, lenguaje de origen, una lengua madre que dice a todos los que quieren y pueden oír que es un discurso sin finalidad ni precedencia que se justifica por su solo y primitivo estar: totalmente arreferencial, la poesía es un síntoma y como tal legible por todos, no importa cuál sea la meta o el fin de esa lectura. Curiosamente, esta lengua primigenia no genera una alexia total: la poesía que nada tiene para comunicar se deja entender por todos. Cuando se toca ese reducto íntimo (origen y meta al mismo tiempo), la poesía -más allá de sus lenguajes de manifestación- encuentra -toca- el otro lugar de la conjunción poética, algo que se llama lector, espectador, receptor, *Otro* en suma, que recupera el plus de un sentido de un texto que se excede a sí mismo. ¿Es por esto la poesía un hecho trascendental? De ninguna manera: transhistórica en la medida en que no está sujeta a las coyunturas estructurales, es fundamentalmente histórica en tanto está “sobredeterminada” por el régimen de producción estética de una sociedad, aunque esa producción no se agote en sus propios mecanismos sino que opera transformaciones en el horizonte humano y literario donde se genera. ¿Es acordarle demasiado o demasiado poco a la poesía?⁵²⁰

Xul no expulsa el discurso teórico (ni siquiera el académico); por el contrario, con la publicación de esta clase de textos abandona o atenúa un prejuicio que tendía a confrontar dos campos enunciativos, el de los poetas y el de los críticos, como dos zonas en tensión. La *intervención* de la teoría, en un momento de reclusión académica, en la que esos saberes crecían en los contornos o bordes de la universidad, por fuera de ella, es un rasgo notable de *Xul*: lo lleva a cabo de un modo asistemático, incluso más allá de sus intenciones explícitas o de sus coincidencias estéticas, pero que no teme abordar con un nuevo arsenal léxico. Incorporación de teoría renovada, aunque muchas veces de manera digresiva y anárquica, por referencias y menciones laterales, este además, por un lado, trama un discurso que había sido eclipsado y que germina ya no sólo en la enunciación de los teóricos, sino también en la de los propios poetas (véanse las respuestas de Fogwill y Thonis, por ejemplo) y, por otro, abre las compuertas a un nuevo saber crítico que tiene fluido comercio con la teoría.⁵²¹ Al convocar ciertos nombres y conceptos de la crítica académica, el sistema crítico de *Xul* no desechaba de sus páginas la consideración de cierto *cientificismo* enfrentado a una crítica

⁵²⁰ Respuesta de Nicolás Rosa, *Xul* N° 2, op. cit., p. 17.

⁵²¹ Véanse referencias a Michael Rifaterre, Ferdinand de Saussure, Noam Chomsky, Viktor Shklovsky, grupo Tel Quel, Julia Kristeva, Harold Bloom, etc. También formulaciones conceptuales como “sistema literario”, “campo intelectual”, “formación cultural”, etc., son reproducidas en la revista.

impresionista que representaba, según sus marcos de comprensión, una experiencia ingenua de la poesía, con una voluntad que tendía al ensayo -en su condición de género situado a mitad de camino entre el tratado y la explicitación de la subjetividad- y que habilitaba también a los poetas la producción de un discurso conceptualmente riguroso.

8. *Poesía, Historia, Teoría: códigos de lectura*

Los poemas de *Xul* acudieron frecuentemente a historias elípticas y fragmentarias, como era el caso de la narrativa coetánea, para referirse a un tiempo despiadado, donde la lengua argentina oficial era su peor síntoma, en el sentido de que se encontraba exhausta, “fundida”, vacía respecto de aquello que refería:

achatan el calor / penas hambrientas / escupen espuma / rabiosos vientos / del mal mar / al bueno le estrechan el hombro / contra la cara / y la ducha fría despega el sudor / pas de deux sobre lecho caliente / sobre plaza caliente // una solidez de esperanzaire // veloz marcha un dos / contra marcha / jazmín del país (Susana Poujol).⁵²²

Gaucha fundido: él clava sus espuelas en el dorso -fundido- / de la lengua como atrapado en una vizcachera (Néstor Perlongher).⁵²³

Será el propio Néstor Perlongher quien concebirá “un uso del barroco que pretende irrumpir en el llamado discurso social”, pero corriéndose de un esquema que tiene al *centro* como lugar de gravitación en el campo del sentido: “me parece interesante invadir el orden de las escrituras realistas, sociales”, decía el poeta, desde una perspectiva que corroe las nociones de centro y de eje paradigmático: “Lo que ocurre es que cierto modelo del Logos nos hace leer un acontecimiento como si una cosa fuese central o decisiva y la otra fuese secundaria”.⁵²⁴

El neobarroco fue una respuesta histórica que encontró en *Xul* un soporte poético y teórico para reconstruir una lengua poética “fundida”, para realizar otro tipo de operación que tiene que ver con la *fundición* de materiales lingüísticos heterogéneos. De allí los juegos fónicos y del significante como modo de construir un sentido desviado de la función referencial:

⁵²² Susana Poujol, “Sobre botánica”, *Xul* N° 7, op. cit., p. 45. Texto fechado el 16 de diciembre de 1982.

⁵²³ Néstor Perlongher, “Tuyú”, *Xul* N° 2, op. cit., p. 26.

⁵²⁴ Néstor Perlongher, “Neobarroco y el realismo alucinante”, op. cit.

soledad del lamé: de lo que brilla / no llora lo que ríe sino apenas la máscara que ríe lo llorado / llorado en lo reído / lo que atado al corcel, lo que prendido / al garfio / de la soga: / la écuyere: domadora / la que penachos unce por el pelo / prendida a lo que mece: a lo que engarza: / ganchos / alambres / jaulas / animales dorados / a los arados / atados a los haros / halos: / aros: / la mujer más obesa, la barbuda: / la de más fuerte toca: / la enganchada / en el aire / en el delirio / en la burbuja del delirio: / el mago en sus dos partes: / la que cortada en dos desaparece / y la que festoneada por facones / sangra de corazón: la que cimbréase sin red, la que / desaparece.⁵²⁵

Los neobarrocos recuperan el aliento del siglo XVII en el campo de un significado cerrado sobre sí, toman el signo como un nuevo espacio de reflexión sin desconocer, al mismo tiempo, esa tradición reciente que recuerda los juegos verbales y el estallido del lenguaje en el que aparecen los ecos de la poesía de la vanguardia latinoamericana. Es decir, la vanguardia permitió el juego con el significante mediante la repetición de una misma serie de fonemas y la ruptura del código fonético, y estableció un sistema de significación que procede a un peculiar vaciado del sentido convencional a favor de otro de resonancias nuevas (esa tradición fónica que va del *Altazor* [1931] de Vicente Huidobro al famoso “Nocturno en que nada se oye” del mexicano Xavier Villaurrutia):

Y en el juego angustioso de un espejo frente a otro / cae mi voz / y mi voz que madura / y mi voz quemadura / y mi bosque madura / y mi voz quema dura / como el hielo de vidrio / como el grito de hielo / aquí en el caracol de la oreja / el latido de un mar en el que no sé nada / en el que no se nada.⁵²⁶

La preocupación permanente de *Xul* acerca de lo legible, acerca de la necesidad de construir una lengua que propusiera un nuevo código de lectura se establece en dos campos: a) en el campo poético, a partir de los poemas publicados por la revista (cfr. textos de Néstor Perlongher, Jorge Santiago Perednik, Arturo Carrera, Emeterio Cerro, Héctor Píccoli, Osvaldo Lamborghini, en los que la lengua es el objeto explícito del poema y que, a los efectos de esta clasificación, concedemos en llamar “metapoemas”); b) en el campo teórico, a partir de textos críticos publicados que apuntan a reformular la mirada acerca de nociones tales como opacidad y transparencia en relación con el signo lingüístico y sus vínculos con la referencia. En esta tipología se pueden incluir los textos teórico-programáticos que muchas veces devienen una suerte de manifiestos orientados a un proyecto estético y, en ocasiones,

⁵²⁵ Néstor Perlongher, “El circo”, *Xul* N° 2, op. cit., pp. 26-27.

⁵²⁶ Xavier Villaurrutia, “Nocturno en que nada se oye”, en Xavier Villaurrutia, *Antología* (prólogo y selección de Octavio Paz), México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 80.

una posición ideológica sobre el papel de la poesía, de los poetas y de las relaciones del arte con la praxis política.⁵²⁷

El aspecto vanguardista de la revista está lejos del ademán de las vanguardias históricas cuya utopía más fuerte y su “marca registrada” se centraban en “la cuestión de lo nuevo”,⁵²⁸ es decir, la fundación de un espacio inaugural que representaba la idea de “no deberle nada a los antepasados” y, como agrega Ángel Rama, disponer “a su antojo del repertorio de una realidad” que era “la de su tiempo y que por lo tanto nadie le puede disputar”.⁵²⁹ El rasgo fundamental de *Xul* está vinculado con un programa casi desconocido en la poesía argentina y que, lejos de adscribir a una sola corriente, reconoce una doble filiación: el neobarroco y el concretismo. Aún más que en los procedimientos y en las técnicas de ambas corrientes, el acercamiento de *Xul* parece concentrarse en “lo ilegible” como el problema común que eventualmente las articula. En ese punto, su producción crítica y su producción poética fueron discursos complementarios que desataron el estandarte preferido de la revista: la reflexión teórica a partir de la poesía.

La Danza del Ratón: la referencia de lo real

1. Una historia

La revista *La Danza del Ratón*, dirigida por Javier Cófreces y Jonio González, tuvo dos etapas bien marcadas. La primera es la que cubre el período 1981-1987, que abarca ocho números, con una frecuencia anual de aparición, salvo los primeros dos, publicados en el año 1981.⁵³⁰ La segunda etapa, luego de un prolongado receso, es la que cubre el período 1993-2001, que abarca de los números nueve al veinte, con una periodicidad también anual, salvo los años 1993, 2000 y 2001, en los que se publicaron dos números respectivamente.

⁵²⁷ Ángel Rivero, “Poesía concreta: una introducción”, *Xul* N° 2, op. cit., pp. 33-46; Jorge Santiago Perednik, “Claves para una poética”, *Xul* N° 2, op. cit. (poema); Roberto Ferro, “Una poética posible”, *Xul* N° 3, op. cit., pp. 7-10; Denis Ferraris, “Acerca de la noción de legibilidad en literatura”, *Xul* N° 4, op. cit. También podemos incluir dentro de los textos programáticos los *Editoriales* de todos los números.

⁵²⁸ Jorge Schwartz, “Prólogo” a *Las vanguardias latinoamericanas*, op. cit., pp. 48-49.

⁵²⁹ Ángel Rama, “Las dos vanguardias latinoamericanas”, en *La riesgosa navegación del escritor exiliado*, Montevideo, Arca, 1998, pp. 137-138.

⁵³⁰ El primer número es un conjunto de hojas mimeografiadas de modo precario. En los siguientes números hay una mejoría en la calidad tipográfica y en la edición en general.

El antecedente de la revista fue el Grupo Onofrio de Poesía Descarnada, conformado por los mismos integrantes de la revista, que realizó sus actividades literarias entre los años 1978 y 1979. Dichas actividades estuvieron conformadas por la realización de lecturas poéticas públicas en un circuito alternativo: La Casona de Iván Grondona, el Teatro Payró y el Teatro del Centro.⁵³¹ Además publicaron una antología con sus propios poemas (*Onofrio. Grupo de Poesía Descarnada*) y un manifiesto que estaba incluido en la contratapa del libro.⁵³² Esta selección de poemas de carácter juvenil se recorta sobre el paisaje de fondo de la dictadura. El hecho de tratarse de una experiencia colectiva perfila un intento por hilvanar voces poéticas en un contexto desfavorable en el que prevalecía el individualismo. La revista tuvo una existencia de veinte años. La tirada de ejemplares en la primera etapa se mantuvo en quinientos, excepto el número ocho que tuvo mil. A su regreso, en 1993, la gravitación de la revista en el panorama de la poesía argentina había cambiado, e incluso disminuido, pues se iniciaba la emergencia de nuevos poetas y de grupos que integrarían la llamada “poesía de los noventa”.

La Danza del Ratón comienza a publicarse en el mes de abril de 1981, en el contexto de los últimos tres años de la dictadura, con una propuesta estética que demarcaba sus propios límites, cercana a la poesía realista y coloquial. Con la restauración democrática, su persistente indagación de la poesía argentina reciente la llevó a realizar, en su número seis, en diciembre de 1984, un *dossier* de los “Últimos 10 años de Poesía Argentina”, una suerte de revisión de lo acontecido. La revista saldrá por poco tiempo más, y luego vendrá la interrupción ya mencionada. En los comienzos, una modificación relevante en su consejo de redacción fue el cambio de Andrés Alcaraz por Jorge Fondebrider, como jefe de redacción, quien luego ocupará ese mismo cargo en la revista *Diario de Poesía*. Este hecho refuerza, en algún aspecto, cierto grado de familiaridad entre ambas revistas desde el punto de vista de su poética, habida cuenta de su preferencia por una poesía atenta a la oralidad, exteriorista, más vinculada a los datos inmediatos de la conciencia, a lo tangible y lo objetivo. Una vinculación que, en las relaciones personales fue fallida o enconada, como lo manifiesta la declaración de

⁵³¹ Los recitales del Grupo Onofrio fueron los siguientes: 1° recital: 17/6/1978, La Casona de Iván Grondona; 2° recital: 30/8/1978, La Casona de Iván Grondona; 3° recital: 15/11/1978, Teatro Payró; 4° recital: 9/6/1979, Teatro del Centro; 5° recital, 27/10/1979, Teatro del Centro.

⁵³² *Onofrio. Grupo de Poesía Descarnada*, Buenos Aires, Crisol, 1979. En el año 2007 apareció una reedición de este libro con dos textos preliminares, con las firmas de Grupo Onofrio, “Apuntes sobre el Grupo Onofrio o el porqué del presente libro”, y de Miguel Gaya, “A la sombra de los ministerios”. El volumen reúne los textos poéticos de los integrantes del grupo y repara la ausencia de Miguel Gaya, que por disidencias internas había quedado fuera de la antología original. El libro contiene fotografías y material gráfico de las lecturas públicas realizadas por el grupo. Cfr. Javier Cófreces, Miguel Gaya y Jonio González, *Grupo Onofrio de Poesía Descarnada*, Buenos Aires, Ediciones en Danza, 2007.

su director Javier Cófreces: “Como reclamo, acusaría la poca onda de *Diario de Poesía*, que jamás aceptó un intercambio con *La Danza*, ya que no nos remitieron un solo ejemplar de la revista ni por equivocación”.⁵³³ Completaban la redacción los poetas Miguel Gaya y Eduardo Mileo, con roles variados a través del tiempo, pero con una participación persistente a lo largo de la trayectoria de la publicación.

2. Poética: dos etapas

Al leer retrospectivamente la revista, puede advertirse que los textos poéticos publicados son heterogéneos desde el punto de vista de su estética. Sin embargo, en su primera etapa (1981-1987) *La Danza del Ratón* promueve una poesía de registro coloquial y testimonial, atenta a una experiencia del lenguaje *en situación*, sin excluir la imaginación, la fantasía y el humor. En línea con la idea de explorar el registro de la oralidad, un aspecto que el grupo de la revista había transitado mediante la realización de recitales poéticos públicos, y en un cruce entre los intereses particulares de la poesía argentina y de estéticas foráneas, aparece reproducido un reportaje al poeta norteamericano Lawrence Ferlinghetti, representante del movimiento *beat*:

Pertenezco a una pandilla de poetas que son verdaderos especialistas en poesía oral, precisamente porque esa es nuestra finalidad, no tanto el poema impreso en el libro, sino que la presentación debe ser oral y en voz alta, ya que existe una gran diferencia cuando se dice que cuando se lee.⁵³⁴

Considerando la zona coloquialista de los sesenta en la Argentina, es interesante mencionar la atención a la dicción del habla popular por parte de *La Danza del Ratón* en sus comienzos, lo que permite dar cuenta de su posición teórica respecto de una genealogía poética, al reivindicar “el coloquialismo inaugurado en nuestras letras en los años veinte por Raúl González Tuñón y Nicolás Olivari”, resignificado por la notable pericia de Juan Gelman en décadas posteriores, y la apertura a la poesía norteamericana, sobre todo los poetas *beatniks*, como paradigmas del poeta social y anticonformista. Dicha apertura por parte de *La Danza del Ratón* será un acontecimiento importante del que el objetivismo argentino, en su

⁵³³ En “Editorial”, *La Danza del Ratón* N° 20, noviembre de 2001, p. 8.

⁵³⁴ “Lawrence Ferlinghetti. Un reportaje”, *La Danza del Ratón* N° 2, op. cit., p. 26 [pp. 26-27].

perfil realista, abrevará hacia fines de los ochenta (Ezra Pound, William Carlos Williams, Raymond Carver, Charles Bukowski).⁵³⁵

La Danza del Ratón es tenaz respecto de una poesía comunicativa, que repara en el habla y los ritmos de la oralidad, como se registra en las notas y entrevistas realizadas (Celedonio Flores, Alfredo Veiravé, Leonidas Lamborghini, Jorge Leonidas Escudero, Luis Luchi). Incluso en un poeta con perfil surrealista como Francisco Madariaga, la pregunta que se le formula por “la realidad del entorno” remite a una interrogación que posteriormente los cultores del objetivismo formularán en términos teóricos: “El paisaje es determinante”, contestará el poeta correntino, lo que de alguna manera recuerda que *el paisaje como tentación*, el paisaje vuelto un objeto de reflexión, descripción y escritura, será uno de los temas recurrentes de la poesía de los años ochenta.⁵³⁶ El reportaje de Jorge Fondebrider a Joaquín Giannuzzi es una prefiguración de una estética fijada en la problemática percepción de lo real. El poeta plantea que “la vida o el alma sofocadas por lo real” es un tópico de su poesía y que los signos de la realidad se tornan un paisaje abigarrado que proyecta como único indicio del sentido la perplejidad, la incertidumbre o “el absurdo”. Es decir, la imposibilidad de restituir un significado que organice un sentido, más allá de lo que la mirada recorta y traslada al poema, invoca “el absurdo de existir” y, por lo tanto, la inscripción de “lo real” en el texto no resulta más que una tautología que repite o reproduce lo que la mirada observa. Mirar y escribir presentan la misma propiedad gnoseológica, o la misma dificultad: no pueden dar cuenta ni escrutar lo que la opaca superficie de las cosas proyecta al sujeto.⁵³⁷

Un conjunto de artículos de la revista conformó un *corpus* teórico del que se pueden desprender algunas concepciones. El artículo “Juan Gelman y nuestra poesía”, de Jorge Fondebrider, aunque no se encuentre en los números iniciales, es la base de un programa al que la revista adhirió, pero que también, progresivamente, trascenderá hacia textos críticos que abrirán la reflexión a procedimientos y poetas diversos (Enrique Molina, Mario Trejo, Edgar Bayley, Juan José Ceselli, Aldo Pellegrini, Luis Luchi). En dicho artículo se reivindica la poética gelmaniana a través del análisis de rasgos y procedimientos polivalentes (ironía, dislocamiento del lenguaje, ausencia de énfasis, ruptura de la sintaxis, uso exacerbado de encabalgamientos); pero se recorta, sobre todo, un aspecto central: “lo conversacional” de su

⁵³⁵ Jorge Fondebrider, “Juan Gelman y nuestra poesía”, *La Danza del Ratón* N° 6, op. cit., p. 16 [pp. 16-18].

⁵³⁶ Ignacio Ordaz, “Alfredo Veiravé. ‘El poeta es un antropófago’”, *La Danza del Ratón* N° 2, op. cit., p. 7.

⁵³⁷ “Joaquín Giannuzzi. La fiesta del sentido” (reportaje de Jorge Fondebrider), *La Danza del Ratón* N° 5, octubre de 1983, pp. 6-10.

poesía: “los ritmos de Gelman, fuertemente marcados, nos remiten a nuestra forma de hablar.” En segundo lugar, se instaura una oposición entre dos poetas en vías de canonización, como el propio Gelman y Alejandra Pizarnik, y se establecen sus diferencias en el interior del sistema literario: “(...) en tanto Gelman ha influido a otros poetas exclusivamente en el campo del lenguaje -único lugar desde el cual se avanza en poesía-, Pizarnik lo ha hecho a partir de su propia actitud frente al hecho de escribir.” Este texto se hacía cargo, implícitamente, de un debate sordo acerca de qué tradición poética había tenido mayor gravitación en la poesía argentina de los años ochenta, en el que la figura de Pizarnik es objeto tanto de exaltación como de omisión. El gesto fervoroso en el caso de su difusión o en el caso de su desplazamiento promovió que su poesía fuera un núcleo de significación fuerte, colmada de palabras elogiosas o rodeada de un significativo silencio. En el caso de *La Danza del Ratón*, en esta primera época, primó el segundo caso: “(...) la poesía de Gelman, más que la de cualquier otro contemporáneo suyo, ha teñido la producción poética de los jóvenes escritores a lo largo de los últimos quince años.” El gesto crítico consiste en un ademán comparativo, ya que nombrar a Gelman es, al mismo tiempo, ir en detrimento de Pizarnik y, consecuentemente, seleccionar en dicha compulsa una poética. En tercer lugar, se indica la influencia de Gelman sobre los poetas jóvenes (que es una forma oblicua de admitir su gravitación en los poetas de *La Danza del Ratón*), estableciendo, otra vez, sobre este punto, diferencias respecto de la influencia de la poesía de Pizarnik en la nueva generación:

(...) de Gelman se puede aprender a trabajar con las palabras como se trabaja con objetos concretos, a Pizarnik sólo se la puede copiar en sus manifestaciones más personales y exclusivas, en aquello que imitado se convierte en retórica ajena. (...) En Pizarnik el lenguaje está más cerca de la cristalización que en Gelman, cuya lengua se halla en constante movimiento.

En cuarto lugar, Fondebrider elabora una hipótesis de la presencia (o, mejor dicho, la causa de la ausencia) de la poesía de Gelman en las revistas publicadas durante los años del gobierno militar:

(...) es mi hipótesis, que uno de los mayores problemas que muchos jóvenes poetas han tenido durante este período ha sido tener que conciliar la poderosa influencia de Gelman -vale decir, la gran apertura que su poesía permitió a nuestras letras- con un reducido campo de acción. Es en este choque absolutamente brutal donde hay que buscar la explicación, o una de las explicaciones, al brusco cambio que sufrió nuestra lírica. (...) Nuestros poetas debieron reemplazar la riqueza del lenguaje gelmaniano por un lenguaje alusivo, lleno de rodeos, cargado de reminiscencias que pudiera

oponerse al lenguaje oficial (...). Por supuesto que en toda esta situación que describo intervienen dolorosos factores que poco tienen que ver con la literatura.

Y Fondebrider remata, en este sentido:

Gelman sigue siendo el punto de partida indispensable para comprender una parte del problema planteado por nuestra última poesía y una presencia dominante en la lírica argentina.⁵³⁸

En esta declaración de principios, que es una marca divisoria de la poesía argentina, se halla algo más importante que una simple preferencia: la elección de una genealogía y un modo de concebir la poesía en el que la comunicación y el registro del habla cobran relevancia.

Los artículos de Jonio González “Poesía argentina: algo huele mal” y “Los nuevos delfines”, publicados en los números iniciales, se agregan a este sistema de ideas propuesto, fuera del cual el discurrir poético aparecía impugnado o abolido.⁵³⁹ En primer lugar, aparecía una condena explícita al neorromanticismo. En segundo lugar, la reivindicación de poetas de la generación del sesenta, de corte claramente coloquialista (Juana Bignozzi, Alberto Cousté, César Fernández Moreno), en contra del modelo canonizado (Alejandra Pizarnik). En tercer lugar, una concepción de la poesía como “compromiso con la experiencia”, como forma “diferenciada de leer la realidad”, como “conciencia” y manifestación de “la historia (con minúsculas) de un hombre, una mujer, que pasaron por el mundo con los ojos abiertos”. En cuarto lugar, una denuncia a los “Nuevos Delfines”: los flamantes poetas dispuestos a consentir “la retórica dominical [se refiere a los suplementos literarios], la migaja, el padrinzago”, es decir, a la aceptación del *statu quo* en el ámbito de la cultura y de la literatura, lo que, números después, su otro director, Javier Cófreces, llamará “la hambruna por figurar”.⁵⁴⁰ Estos textos caracterizaron el espíritu confrontativo de la revista en su primera época, estructurados semánticamente en una lógica de lucha, al rozar el estatuto del manifiesto, pues no sólo disputan con un *otro enemigo* al que hay que derrotar (“Neorromanticismo”, “el Nuevo Parnaso” y “el Parnaso de la Patria”), sino que caracterizan un estado de la cuestión (“La poesía en la Argentina, hoy, no debería ser un lecho con la promesa de hermosos sueños o pesadillas”), y asimismo cumplen con los protocolos de textos

⁵³⁸ Jorge Fondebrider, “Juan Gelman y nuestra poesía”, *La Danza del Ratón* N° 6, op. cit., p. 18.

⁵³⁹ Jonio González, “Poesía argentina: algo huele mal”, *La Danza del Ratón* N° 1, op. cit., pp. 22-23, y “Los nuevos delfines”, *La Danza del Ratón* N° 2, op. cit., p. 35.

⁵⁴⁰ Javier Cófreces, “Poesía desde el golpe”, *La Danza del Ratón* N° 6, op. cit., p. 21.

utópicos al proponer una “poesía utensilio que manifieste mi pensamiento y también mi cuerpo y mis sentidos, el lugar donde habito, el mundo que camino, que caminamos”. Los textos se organizan antinómicamente entre una zona calificada negativamente, en la que aparecen nombres propios (Borges, los poetas de la generación del cuarenta, los poetas que publican en los suplementos dominicales, los nuevos “delfines”, y hasta Víctor Redondo)⁵⁴¹ y otra calificada positivamente, en la que se reconoce un linaje (César Fernández Moreno, Juan Gelman); entre una zona constituida por la llamada poesía “pura” (la “Lira Argentina”, conformada por los poetas y los críticos oficiales, que habrían montado “una farsa” en la historia de la poesía del país en relación con una concepción poética vinculada a la abstracción metafísica) y otra poesía del “exterior”, referencial, que “asegure el lenguaje a la realidad” y en la que se propone taxativamente una definición de la poesía: “La poesía es el reflejo del tiempo que vive el poeta.”

En un reportaje realizado a Leonidas Lamborghini en la Ciudad de México por parte de *La Danza del Ratón*, hay una reflexión que antecede una de las preguntas formuladas al entrevistado. Allí condensa la poética mencionada:

Existe una cierta crítica que equipara (y encomilla) “literatura popular”, “comprometida” o “preocupada por lo social” con facilismo, slogans y superficialidad. Su obra [la de Lamborghini], la de Urondo y Gelman, por nombrar sólo tres poetas enrolados en el peronismo, desmienten totalmente esta tesis. Sin embargo, es repetida con tanta frecuencia desde el ’76 que suele tomarse como verdad consagrada.⁵⁴²

Hay un ideario de *La Danza del Ratón* que tiene su germen en el único manifiesto formal escrito por el Grupo Onofrio de Poesía Descarnada, el antecedente inmediato de la revista. El texto, al mismo tiempo que da a conocer a un grupo poético, enjuicia un estado de cosas y prescribe un modelo artístico determinado:

La poesía es compromiso del poeta consigo mismo y con la Historia, un testimonio ineludible e impostergable. El poeta abarca y contiene todas las formas posibles de expresión. La poesía es libre búsqueda de las formas expresivas que mejor transmitan los estados mentales y la experiencia humana del poeta. No hay poesía hermética o

⁵⁴¹ El caso de Víctor Redondo es particular porque, a pesar de la pugna inicial de *La Danza del Ratón* con el neorromanticismo, del que Víctor Redondo fue fiel representante como director de *Último Reino*, la revista muta a favor de “la amistad”. Cfr. la nota preliminar al poema “Bosque del ciprés” publicado por Víctor Redondo en *La Danza del Ratón* N° 10, octubre de 1993, op. cit., pp. 39-40, y la nota de despedida que escribe fraternalmente el propio Redondo en el último número: “Se va el Ratón, la Danza continúa”, *La Danza del Ratón* N° 20, op. cit., pp. 56-47.

⁵⁴² “Leonidas Lamborghini” (entrevista), *La Danza del Ratón* N° 8, op. cit., p. 6. [pp. 3-7].

abierta, hay distintas formas de abordar la realidad y muchas más de traducirlas. La poesía es Hoy.⁵⁴³

Si un manifiesto puede definirse como “un escrito en el que se hace pública una declaración de doctrina o propósito”, a lo largo de la publicación hallamos un conjunto de textos que adhieren, en términos generales, a esa suerte de imaginario colectivo que los congrega y sintetiza, y que tiene como texto precursor a dicho manifiesto. Pero también un manifiesto “es literatura de combate”, pues al mismo tiempo que “da a conocer, enjuicia sin matices un estado de cosas presente; fingiendo describir prescribe, aparentando enunciar denuncia” y construye a un “otro como enemigo” en una “lógica de lucha” por conquistas estéticas y culturales. A la vez un manifiesto proyecta un futuro y, en ese sentido, es un “relato utópico” hilvanado por expectativas, predicciones y profecías a partir de una revisión crítica, “una lectura de la historia”.⁵⁴⁴ Los artículos de *La Danza del Ratón* mencionados poseen ese rasgo bélico característico del manifiesto, al proponer soluciones estéticas y enjuiciar todo aquello que impedía canalizar aquellos propósitos.

Además de los artículos que llevan firmas, están los poemas, los editoriales, las notas sin firma y las bajadas de los artículos, que constituyen la enunciación que determina una estética. Un sujeto enunciator colectivo (lo que podemos llamar en términos lingüísticos un *nosotros exclusivo*) conforma la enunciación de la publicación, aun cuando aparezca, eventualmente, una tercera persona en la entidad simbólica del *ratón*, y se convierta en la fachada ideológico-estética de la edición, al ser el portavoz dotado del poder de hablar y/o de actuar en nombre del grupo a través de una magnificación de su figura:

Miran al mundo desde abajo los ratones; pero roen, roen, roen.⁵⁴⁵

Confían los ratones en los saltos mortales, en las piruetas crónicas que dominan como itinerario. Y vuelven los ojos arriba y vuelven los ojos abajo; de tanto gris son la misma noche, pero no dejan nunca de bailar...⁵⁴⁶

Los ratones de Barracas son invitados, en horario nocturno, al gran queso de la cultura. Seducidos así, asomamos nuestros trémulos bigotes en la trastienda de una luminosa vidriera (...). Porque nuestra revista no adhiere, no apoya, no fomenta estas maratones cultas, los ratones no danzarán para ustedes esta noche.⁵⁴⁷

⁵⁴³ “Grupo Onofrio”, *La Danza del Ratón* N° 8, op. cit., p. 52.

⁵⁴⁴ Carlos Mangone y Jorge Warley, *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*, Buenos Aires, Biblos, 1994, p. 9, p. 18 y p. 20.

⁵⁴⁵ “Editorial”, *La Danza del Ratón* N° 1, op. cit., p. 3.

⁵⁴⁶ “Editorial”, *La Danza del Ratón* N° 2, op. cit., p. 3.

⁵⁴⁷ “Feria del libro”, *La Danza del Ratón* N° 8, op. cit., p. 33 (sin mención de autor).

Esas figuras ficticias personifican y encarnan una función, otorgando “un cuerpo biológico a un cuerpo constituido”, como afirma Pierre Bourdieu, es decir, “un cuerpo” cohesionado de escritores que se reúnen bajo el rótulo de una publicación, “un grupo hecho nombre” como es el conjunto de poetas del *staff*.⁵⁴⁸ Como ya explicamos en la sección teórica destinada a las revistas, una rúbrica colectiva impregna, de alguna manera, las voces individuales. La instancia de enunciación puede tener un carácter “inclusivo” o “exclusivo” en relación con los receptores. Si el uso del “nosotros” incorpora al receptor en la referencia del emisor es un nosotros que llamamos “inclusivo”. Puede ser un uso deliberado para acercar posiciones de los protagonistas de la enunciación, y se da en los casos en que es importante para el emisor que el receptor se involucre, particularmente en relaciones asimétricas como, por ejemplo, la de médico/paciente, maestro/alumno, que necesitan una señal de acercamiento suplementaria, para superar la barrera jerárquica y conseguir el grado suficiente de aproximación y complicidad. En cambio, el uso del “nosotros” en función de la representación de un grupo señala la primera persona del plural en términos “exclusivos”. En el caso que estudiamos, si bien el locutor se refiere a sí mismo a través de la figura colectiva de “los ratones”, la revista implícitamente polariza la enunciación en el par *nosotros* respecto de *ellos* pues la figuración que promueve su discurso es la de ser enunciado en los márgenes y, en esa misma dirección, presentado como un discurso de resistencia.⁵⁴⁹ La función de la edición es el resultado tangible de la configuración de la revista, al recortar y articular a través de la figura y la voz del roedor, un relato coherente, y proponer una especie de narración propia de los manifiestos prolongada en el tiempo, pues en dicho género, justamente, “un emisor espectaculariza su lugar de enunciación”⁵⁵⁰:

Para *La Danza del Ratón* la prioridad es potenciar las voces de la poesía y que ganen cuerpo y oxígeno, frente a la asfixia, la destrucción o la no participación.⁵⁵¹

La Danza del Ratón no tiene recetas de cómo debe ser esa manera de la poesía, aunque la reconoce fácilmente por su respiración libre y su obstinación apasionada. La reconoce fácilmente por su resistencia.⁵⁵²

⁵⁴⁸ Pierre Bourdieu, *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*, Madrid, Akal, 1985.

⁵⁴⁹ Cfr. Helena Calsamiglia Blancafort y Amparo Turón Valls, “Las personas del discurso”, en *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*, Barcelona, Ariel, 1999, pp. 133-146.

⁵⁵⁰ Carlos Mangone y Jorge Warley, *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*, op. cit., p. 9.

⁵⁵¹ “Editorial”, *La Danza del Ratón* N° 6, op. cit., p. 1

⁵⁵² “Feria del Libro”, *La Danza del Ratón* N° 8, op. cit., p. 34.

La Danza del Ratón no intenta descubrir a nadie, y menos a una obra que sobrevivió entera al silencio y la prohibición, y que todavía crece. Y seguirá creciendo, seguramente. Sólo intenta reiniciar el diálogo con *El solicitante descolocado*; escuchar a Lamborghini, aprender de *Estanislao del Mate*. Para que demuestre una vez más que esta obra está llena de vida, que jamás será fuegos (juegos) de artificio. Y, sí cálidas, huesudas fogatas que alumbran la vida desde abajo.⁵⁵³

La situación enunciativa remite a un espacio demarcado desde los inicios y que la revista se empeñó en afirmar rotundamente en su primera época, alejándose de lo que consideraba el territorio de los discursos oficiales: los suplementos dominicales, la Feria del Libro, los actos culturales propiciados por el gobierno: “Señoras y señores: la poesía ha resistido hasta a los poetas. Resistirá a los fastos oficiales también”.⁵⁵⁴ A través de la figura ficcional de “los ratones”, instrumentos de combate dotados de una voz y de una mirada, la publicación se situaba en los márgenes o perímetros de la cultura, metaforizados bajo la forma de “agujeros”, de “escondites”, de “covachas”, de “cuchitriles”, de “lugares marginales”, donde supuestamente habitaban, con el fin de establecer las condiciones de producción de una formulación crítica. Además, se mencionaba como ámbito de origen un espacio geográfico de la ciudad situado en sus perímetros, el barrio de “Barracas”, lugar sintomático, pues se encuentra distante del centro de la urbe, donde se hallaría la “luminosa vidriera” del “gran queso de la cultura”.⁵⁵⁵

Progresivamente, *La Danza del Ratón* atenuó, o directamente evaporó, el espíritu confrontativo, para ampliar su propuesta y dedicarse a cultivar una suerte de goce por la curiosidad y la exposición de poéticas diversas, como se verifica en su segunda época⁵⁵⁶ y como se profetiza en un editorial de su número siete, en el que no sólo se “rescata otros vehículos, llámese *Último Reino*, *Aire Nuestro*, *Xul* y varias [revistas] más”, sino que anuncia una nueva actitud dentro de lo que denomina “esta nueva etapa” pues no se trataba ya “de librar batallas estériles, sino de matener la cabeza en alto cuando arrecien las tempestades”.⁵⁵⁷

En términos programáticos dos vertientes persisten en la primera etapa. La primera de ellas es la atención acérrima respecto de la poesía argentina contemporánea, acorde al subtítulo de la revista, *zoo de la nueva poesía*, en un período de cambio institucional en el país, que va de la dictadura a la democracia. En ese aspecto, esta revista intentó ser el soporte

⁵⁵³ Bajada a “Leonidas Lamborghini” (entrevista), *La Danza del Ratón* N° 8, op. cit., pp. 3-4.

⁵⁵⁴ “Feria del Libro”, *La Danza del Ratón* N° 8, op. cit., p. 14.

⁵⁵⁵ Véanse *La Danza del Ratón* N° 2, N° 5 y N° 8, ops. cit.

⁵⁵⁶ Véase a modo de ejemplo la publicación de “En un ejemplar de *Les chants de Maldoror*” de Alejandra Pizarnik, poeta que, como vimos, había sido relegada en un principio. En *La Danza del Ratón* N° 20, op. cit., p. 17.

⁵⁵⁷ “Editorial”, *La Danza del Ratón* N° 7, diciembre de 1985, p. 3.

de panoramas críticos y ajustes de cuentas que hacia mediados de los ochenta tendrán particular virulencia en el ámbito de nuestra poesía.⁵⁵⁸ La apertura de la revista permitió la publicación de los textos de los “Poetas en una década”, como precisamente se denominó la sección que incluyó desde el primer número hasta el sexto a poetas argentinos que habían desarrollado la mayor parte de su actividad con “dificultades de difusión” y frecuentemente “en las sombras”, precisamente durante los años del gobierno militar. Se incluyeron poemas de Daniel Salzano, Alejandro Pídello, Elvio E. Gandolfo, Benjamín Alonso, Diana Bellessi, Gerardo Gambolini, Jorge Ricardo [Aulicino], Alicia Genovese, Violeta Lubarsky, Laura Klein, Miguel Gaya, Daniel Freidemberg, Silvia Álvarez, Mónica Tracey, Marcelo Kacanas, María del Carmen Colombo, Silvia Bonzini, Alberto Muñoz, Diego Bigongiari y Eduardo Mileo.

La segunda vertiente crítica de la primera época es la difusión de la poesía norteamericana, a través de notas y de selección de poemas, en los que la poesía escrita por mujeres tendrá un espacio de difusión y de reflexión a partir de la convocatoria de las escritoras Diana Bellessi y Lea Fletcher. De las tres revistas que hemos considerado en nuestra investigación hasta ahora, *La Danza del Ratón* es la que se hizo cargo del modo más consciente de la poesía escrita por mujeres como un tema emergente.⁵⁵⁹

⁵⁵⁸ Los artículos pertenecientes a la primera etapa respecto a este tema, son: Jonio González, “Poesía argentina: algo huele mal”, *La Danza del Ratón* N° 1, op. cit.; Andrés Alcaraz, “Carta abierta”, Santiago Kovadloff, “Dónde están los escritores”, *La Danza del Ratón* N° 2, op. cit.; Jorge Fondebriker, “La nación a partir de sus poetas”, *La Danza del Ratón* N° 3/4, diciembre de 1982; Javier Cofreces, “Los recitales de poesía”, *La Danza del Ratón* N° 5, octubre de 1983; Jorge Fondebriker, “Gelman y nuestra poesía”; Javier Cofreces, “Poesía desde el golpe”; Daniel Freidemberg, “Para una situación de la poesía argentina”; Andrés Avellaneda, “Poesía argentina del 70”; “Ciclo de poesía en el San Martín” (sin mención de autor), *La Danza del Ratón* N° 6, op. cit.; Miguel Gaya, “El penado 14”, *La Danza del Ratón* N° 7, diciembre de 1985; Miguel Gaya, “Feria del libro”, y María del Carmen Colombo, “Una lucha por el sentido”, *La Danza del Ratón* N° 8, op. cit. Los artículos de la segunda etapa referidos a la poesía argentina son los siguientes: Miguel Gaya, “Dos hipótesis para una danza ignota”, *La Danza del Ratón* N° 10, op. cit.; Sebastián di Silvestro, “La luna con gatillo”, *La Danza del Ratón* N° 15, abril de 1998; Javier Cofreces, “Homenaje a la vergüenza”, *La Danza del Ratón* N° 16, abril de 1999; Víctor Redondo, “Se va el Ratón, la Danza continúa”; Miguel Gaya, “He bailado esta danza”, *La Danza del Ratón* N° 20, op. cit. (estos dos últimos artículos son homenajes a la propia revista).

⁵⁵⁹ Estos textos son: Jonio González, “Escuela poética de Nueva York”, *La Danza del Ratón* N° 1, op. cit. (textos de Frank O’Hara, John Ashbery y Kenneth Koch); Jonio González, “Poetas negros norteamericanos”, *La Danza del Ratón* N° 2, op. cit. (textos de Audre Lorde y June Jordan); Diana Bellessi, “Poesía chicana”, *La Danza del Ratón* N° 3/4, op. cit. (textos de Lorna Dee Cervantes, Leroy V. Quintana, Víctor Guerra, Mireya Robles y Javier Pacheco); Diana Bellessi, “Poetas lesbianas norteamericanas”, *La Danza del Ratón* N° 5, op. cit. (textos de Muriel Rukeyser, Adrienne Rich, Audre Lorde, Irena Klepfiz, Judy Grahn y Olga Broumas); Lea Fletcher y Daniel Chirom, “Poesía norteamericana actual”, *La Danza del Ratón* N° 8, op. cit. (textos de Lucinda, Barton Sutter, William Strafford, Richard Shelton, David Wagner, Frank Graziano y John Ergman).

Dos líneas de carácter crítico se pueden verificar en la segunda etapa (1983-2001). Una se vincula con la vocación de la revista por aprehender el mundo y designarlo mediante la poesía. Este aspecto ya se hallaba inscripto en la poética de la publicación, lo que tendrá consecuencias teóricas a partir de las discusiones que se desarrollarán en el ámbito de la crítica acerca del objetivismo, que es la interrogación por el objeto, por la realidad y por el entorno, y que tiene una configuración preliminar en la etapa inicial de la revista, en la que se proclamaba, por ejemplo, que “la conciencia poética para muy pocos puede resultar subjetiva en la actualidad”, y que se prolonga en la segunda etapa a través de la publicación de poemas escritos alrededor de un tema.⁵⁶⁰ Esta línea está ejemplificada en las llamadas “Antologías temáticas”, con selección de poemas pertenecientes a autores de distintas épocas y nacionalidades. Consisten en la designación y descripción poéticas de determinados objetos.⁵⁶¹ Estos objetos de poetización son: “Los Gatos”, “Las Pipas”, “Los Viajes”, “Los Muebles”, “Las Plantas”, “Las Piedras”, “La Boda”, “Los Autos”, “Roedores”, “Alcoholes”, “Los Libros”. Una aspiración por nombrar el objeto en tanto referente es el criterio adoptado. Las notas introductorias, escritas casi en su totalidad por Eduardo Mileo, proyectan algunos aspectos estéticos gravitantes, ya que refieren el interés por explorar los modos en que el discurso poético se vincula con un referente externo y en el que las cosas *acontecen* como signos o hechos de indagación (“Siempre paisaje, temblor de los sentidos”).⁵⁶² Sin embargo la heterogeneidad de poemas, poetas y poéticas expuestos confirman el nuevo criterio de la publicación al proponer una suerte de cartografía poética universal, en la que se incluyen también textos y fragmentos de prosa, en una suerte de disolución genérica que halla la potencia de la poesía en diversos lugares textuales (Charles Baudelaire, Ezra Pound, Guillaume Apollinaire, Jorge Luis Borges, Hugo Padeletti, Héctor Yánover, Eduardo Mileo, Tristán Corbiere, Stéphane Mallarmé, Clarice Lispector, Mao Tse Tung, Cristóbal Colón, Marco Polo, Julio Cortázar, Marguerite Yourcenar, Djuna Barnes, Irene Gruss, Jorge Guillén, André Breton, Juan Gelman, César Vallejo, Gonzalo Rojas, Jean Arp, José María Álvarez, Gonzalo Millán, Violeta Lubarsky, Nicanor Parra, Carlos Oquendo de Amat, Blanca Varela, Philip Larkin, Javier Sologuren, Charles Bukowski, Alejandra Pizarnik, Manuel Bandeira, Edouard Jaquer, Diana Bellessi, Rafael Courtoisie, César Moro, Ives Bonnefoy, León Felipe,

⁵⁶⁰ “Editorial”, *La Danza del Ratón* N° 1, op. cit., p. 3

⁵⁶¹ La sección “Antologías temáticas” se presenta de esta manera: “Queda por señalar que esta nota inaugura un nuevo espacio en la revista que consiste en presentar las voces de los poetas a partir de un tema en común”, en “Más gatos” (sin mención de autor), *La Danza del Ratón* N° 10, op. cit., p. 33.

⁵⁶² Eduardo Mileo, “Los viajes” (sección: Antología temática), *La Danza del Ratón* N° 12, marzo de 1995, p. 27.

Francis Ponge, Muriel Rukeyser, Javier Cófreces, Lord Byron, René Char, Wag Jian, Elías Canetti, Edgar Bayley, Ana Rosetti, Julio Herrera y Reissig, Rafael Bielsa, Brian Patten, Theo Dorgan, Jaime Sabines, Adrián Desiderato, Carlos Germán Belli, Osvaldo Aguirre, Hugo Williams, William Carlos Williams, Gregory Corso, José Emilio Pacheco, Aníbal Cristobo, Robert Creeley, Wallace Stevens, Alberto Girri, Carl Sandburg, César Fernández Moreno, Joyce Mansour, James Fenton, Jorge Ariel Madrazo, Juan L. Ortiz, Octavio Armand, Francisco Urondo, Rodolfo Alonso, Benjamin Péret, Edgar Lee Masters, Raúl Gustavo Aguirre, Esther Andradi, Mario Varela, Roberto Juárez, Luis Alberto Spinetta, Felipe Aldana, Jorge Isaías, Herman Hesse y Raymond Carver). Como si se tratara de una especie de magma onomástico, no se hallan líneas directrices ni puntos de convergencia desde el punto de vista de los procedimientos entre los textos seleccionados, pertenecientes a autores de generaciones, estilos y épocas distintas. Los objetos y los temas convocan los poemas, y no al revés. Como si fuera un rastro que se persigue en busca del objeto, la serie de nombres acumulados, paralelamente acumula una curiosidad persistente y sostiene un interés por lo que tradicionalmente se llamó el “contenido” de la poesía, lo que sitúa a la sección como un lugar expandido del saber poético acerca del mundo exterior.

La otra línea de carácter crítico es la puesta en escena de autores en ese momento casi desconocidos, que sin embargo poseían una obra extensa (Jorge Leónidas Escudero, Beatriz Vallejo, Federica Rosenfeld, Juan Carlos Bustriazo Ortiz, Julio César Invierno, Felipe Aldana); o rescatadas, luego de un largo período de oscuridad (Joaquín Giannuzzi, Carlos Latorre, Arturo Fruttero, Tilo Wenner, Luis Luchi, Juan Antonio Vasco). Esta operación crítica, que es la selección de un catálogo de autores, careció de un espíritu programático, como el que proporcionaban el canon barroco de *Xul*, o el canon objetivista de *Diario de Poesía*. Tuvo, en cambio, un carácter más lábil y un espíritu gnoseológico cercano a la curiosidad: conocer, desenterrar lo oculto, reconocer, a pesar de la heterogeneidad de las obras, su aspecto estético, el *valor* de la poesía, que -según la perspectiva de ese momento de *La Danza del Ratón*- se verificaba a través de *modalidades* diversas, es decir, a través de voces y de tendencias distintas.

La revista, entonces, ampliaba sus alcances poéticos. Si en sus comienzos se percibía un cuerpo de ideas más cohesivo, atento a un tipo de poesía realista y coloquial, como hemos observado en los textos mencionados de Fondebrider y de Jonio González, el cambio de perspectiva le otorgó una suerte de flexibilidad y dinamismo que excedían premisas poéticas algo rígidas.

3. Poesía y política

En un “Informe sobre poesía negra en USA”, publicado con el título de “Yo también soy América”, firmado por Jonio González, emerge una dimensión política de *La Danza del Ratón* en clave contestataria.⁵⁶³ Al incorporar en dicho informe nociones como “opresión”, “prejuicio”, “libertad”, “lucha”, “militancia”, se contribuía a reintroducir, en el imaginario lexical y cultural, una línea que estaba claramente obturada por razones funcionales al poder político del régimen. Como sucedió coetáneamente con una revista de cultura, *Punto de Vista*, que abordaba temas oblicuos, distantes en apariencia de su entorno y circunstancias políticas concretas, pero que indirectamente los convocaba en tanto, en verdad, la publicación era renuente y refractaria a la agenda de los temas oficiales,⁵⁶⁴ presentar un tema como, por ejemplo, la poesía negra en los Estados Unidos, mediante la reproducción de una foto que claramente reflejaba el tema de la discriminación, era rechazar o, por lo menos, no adherir a ningún programa oficial. Según ya sugerimos en páginas anteriores, significaba introducir una cosmovisión progresista en un contexto histórico por demás conservador.⁵⁶⁵ En un país diezmado por la intolerancia, tratar un tema desde la visión del Otro, o que intentaba dar cuenta del punto de vista de la otredad, era ejercer culturalmente un acto de resistencia y de rebelión a través de la poesía:

Muchos coinciden en un punto, diferenciar poetas blancos de poetas “de color” implicaría un prejuicio. Pero tal vez ese prejuicio pase por otro lado; querer integrar dos términos desde la óptica, desde las necesidades políticas, psicológicas o culturales de uno solo de ellos. Tal prejuicio tiende a obviar el estado doblemente alienado, en tanto unidad racial y social (económica), del negro norteamericano. La diferencia existe. La cosmovisión del negro parte de ella. Cuando esa diferencia se le plantea al blanco en términos de esquizofrenia al negro se le traduce en un solo sentido: de opresión.⁵⁶⁶

Hay en la revista una suerte de vitalismo y anticonformismo militante, que progresivamente se hará más explícito, donde se postula un carácter instrumental del lenguaje poético, en el que la poesía debe *ayudar a vivir* y a comunicar: “poemas que sirven”⁵⁶⁷; “*poesía como vía permanente de participación comunitaria*; participación que exige de la palabra realidad y

⁵⁶³ Jonio González, “Yo también soy América”, *La Danza del Ratón* N° 2, op. cit., p. 10.

⁵⁶⁴ Beatriz Sarlo, “*Punto de Vista*: una revista en dictadura y en democracia”, en Saúl Sosnowski (ed.), *La cultura de un siglo. América latina en sus revistas*, op. cit.

⁵⁶⁵ Cfr. *La Danza del Ratón* N° 2, op. cit., p. 10.

⁵⁶⁶ Jonio González, “Yo también soy América”, *La Danza del Ratón* N° 2, op. cit., p. 11.

⁵⁶⁷ “Editorial”, en *La Danza del Ratón* N° 1, op. cit.

reconocimiento de lo humano”; “convertir a los versos en verdaderos espacios de comunicación”.⁵⁶⁸ A propósito de la antología *65 Poetas por la Vida y la Libertad* (1983), Cófreces señalaba que “este libro ofrece un testimonio de vida y libertad de quienes se solidarizaron con las Abuelas de Plaza de Mayo por la *aparición con vida*. Esta obra ratifica la función de servicio al hombre que puede ejercer la poesía dentro de una comunidad”.⁵⁶⁹ Considerando la relación compleja entre ambos términos, ese aspecto humanista, “vital” de la revista, fue la velada figuración de otra forma de resistencia en un país sumido “en las sombras”. Es decir, la valoración de la vida como hecho irrenunciable y la única dimensión posible fue una respuesta a la lógica del contexto histórico y denunciaba, indirectamente, un clima de opresión y asfixia: “a la sombra de los ministerios / me obligaron a amarte / a la luz de las conspiraciones / y de los decretos”, decía un poema de Jonio González; otro poema de Javier Cófreces alertaba: “Las bestias / son llamadas / por las ciudades // Han dado la sentencia / hemos sido / condenados todos.”; un poema de Miguel Gaya describía la atmósfera de amenazas: “Toda la muerte descendió aquella noche en el jardín. / Todo el inmenso poder de la muerte aniquiló mis gatos. // Y en la mañana se escuchaban: / unos pájaros chiquitos en un árbol // y un auto ronroneando / como a dos cuerdas de distancia / (sin patentes)”.⁵⁷⁰ Escribir sobre Paul Eluard, por ejemplo, era convocar no sólo los temas recurrentes del poeta (el “amor”, la “esperanza”, la “libertad”, el “compromiso”) sino también apropiarse de un lenguaje que invocaba palabras que tenían un sentido contrario al que atravesaba la esfera pública oficial: consistía en transcribir palabras que, en cada enunciado o sintagma en el que estaban incluidas, revelaban un conjunto de implícitos y concepciones afines a un sentido humanista del arte, donde quedaba claro el vínculo entre dos términos: “vida” y “poesía”. La publicación de un texto de un poeta exiliado consistía en “la merecida introducción de su lenguaje”, otra vez, en el contexto literario argentino.⁵⁷¹ El discurso crítico de *La Danza del Ratón*, aun sin un desarrollo teórico extendido ni un instrumental teórico-conceptual que sirviera de cobertura para encauzar de modo más

⁵⁶⁸ Javier Cófreces, “Poesía desde el golpe”, *La Danza del Ratón* N° 6, op. cit., p. 19 y p. 20, respectivamente.

⁵⁶⁹ Javier Cófreces, “Poesía desde el golpe”, *La Danza del Ratón* N° 6, op. cit., p. 21.

⁵⁷⁰ Jonio González, *El oro de la república*, Buenos Aires, Ediciones de la Claraboya, 1982; Javier Cófreces, Miguel Gaya y Jonio González, en *Grupo Onofrio de Poesía Descarnada*, 2007, op. cit., pp. 26 y 53, respectivamente.

⁵⁷¹ Cfr. bajada de “Horacio Salas. Poema inédito”, “Los Conquistadores”, *La Danza del Ratón* N° 1, op. cit., pp. 6-7. Véanse también los poemas de Salas publicados en *La Danza del Ratón* n° 3/4, op. cit., pp. 25-27. Horacio Salas, nacido en 1938, estaba exiliado en España. En el mismo número 3/4 aparece un poema titulado, precisamente, “Exilio”, de María del Carmen Colombo, p. 4.

consistente su proyecto estético, tramaba un sistema de implícitos que interpelaba al lector acerca de la circulación de la poesía en el ámbito público.

En un artículo de Santiago Kovadloff, “¿Dónde están los escritores jóvenes?” (menciona a los narradores y/o poetas Liliana Heker, Guillermo Boido, Jorge Asís, Alicia Steimberg, Juan Carlos Martini Real, Juan José Saer, Héctor Lastra, Amalia Jamilis), de carácter abstracto por momentos, y desvaído, en otros, se insiste, sin embargo, sobre la necesidad de dar testimonio del tiempo histórico, y se hace mención a dos términos que, en el fondo, remiten a un mismo tema: la censura y la autocensura. La abstracción del artículo se trastoca hacia el final cuando constata un hecho concreto que corroía a los escritores de la época:

Es sobre todo hacia la captación de la confluencia entre subjetividad e historia que pareciera encaminado su mejor esfuerzo expresivo. (...) Cuando la autocensura no ha logrado destruirlos [a los escritores], empieza a acecharlos la sombra de la censura. Sus autores saben que lo mejor es esperar. Comprender que la libertad personal que les permita crear no reina, todavía, en el mundo objetivo en que trabajan. # ¿Quién se atreve a enumerar los cajones de escritorio donde en este momento duermen algunos de los originales que retratan con talento la entraña de nuestros días?⁵⁷²

El artículo de Jonio González “Poesía argentina: algo huele mal” ya había tratado el problema de la censura. Allí había propuesto un programa de escritura para enfrentarla y usufructuar sus límites en términos de posibilidad expresiva, realizando, a su vez, una crítica política a la “Poesía Argentina Contemporánea” encarnada en los neorrománticos: “Si la poesía es el reflejo (...) del momento histórico que sufre [el poeta], toda su obra debería ser un indicio voluntario de esos factores” y no “un indicio del devenir de la obra de un Hölderlin”. Y agrega:

Si el escapismo es absoluto, si las mínimas referencias a la realidad no existen (...) ¿en razón de qué me afecta la censura? (...) Si el lenguaje que uso no me pertenece, ¿cómo no estará aislada mi poesía, cómo no vacía mi comunicación?⁵⁷³

Cuando ya las referencias abstractas se empezaron a atenuar, o directamente a borrarse en el discurso cultural y social, por cuestiones estrictamente históricas, en el “Editorial” del número seis, aparecido en los albores de la democracia, se celebrará la nueva situación

⁵⁷² Santiago Kovadloff, “¿Dónde están los escritores jóvenes?”, *La Danza del Ratón* N° 2, op. cit., p. 32 y p. 34.

⁵⁷³ Jonio González, “Poesía argentina: algo huele mal”, *La Danza del Ratón* N° 1, op. cit., p. 23.

política en términos aún más explícitos. Allí se habla del reciente “estado de derecho”, de “la democracia y sus beneficios” y de “una nueva instancia de participación del pueblo”.⁵⁷⁴ Dentro de los límites posibles -que sin embargo *La Danza del Ratón* trataba de ampliar como una clara acción convalidando la metáfora de su propio nombre-, hablar de la censura, como ocurría anteriormente con los artículos de González, Kovadloff y Andrés R. Alcaraz, era poner en escena temas obturados o corrosivos para la esfera cultural estatal. Si bien no dejan de ser artículos muchas veces tímidos, o hasta contradictorios ideológicamente, introducir en ese contexto esos temas constituía un acto de disidencia distintivo.

En relación con el carácter sesgado y, al mismo tiempo, contestatario, que la revista tuvo al comienzo, y en forma análoga a los márgenes desde los cuales eligió producir y construir su discurso crítico y poético, hay un detalle de carácter material que se vincula con el soporte económico: la publicidad de la revista. El aspecto económico y material que hacía posible la publicación reveló una ética sobre la cual la revista se manifestó, en la que discurso y acción debían coincidir. En los primeros cinco números, la publicidad convocó un circuito cultural alternativo respecto de la ciudad sitiada militarmente. Librerías prestigiosas desde el punto de vista de la comunidad cultural, aunque ajenas, en parte, al gran circuito comercial, espacios culturales de difusión escasa, editoriales e imprentas pequeñas, conformaron el caudal de publicidades de *La Danza del Ratón*. Ejemplos de ello son La Trastienda, en Palermo Viejo, un ámbito cultural casi secreto o de cofradías donde -según se informa en el número dos- hizo su aparición pública *La Danza del Ratón* el 7 de junio de 1981; la prestigiosa Librería Hernández, con un catálogo excepcional, que había sufrido -como tantas otras- acosos y apremios durante la dictadura, y otras tres librerías como Letras, Biblos y La Nube; las Ediciones Sirirí, dirigida por la poeta Diana Bellessi; la publicidad de la revista *Xul*, y luego la de *Último Reino*, lo cual revelaba que, por sobre las confrontaciones, imperaba en la concepción ideológica de la revista una suerte de confraternidad poética, que funcionó como un mensaje cultural en dicho contexto. También formaron parte de la publicidad talleres literarios, como por ejemplo el de la revista *El Ornitorrinco*, verdaderos refugios culturales que fueron una contraseña de libertad intelectual y de resistencia. Si bien puede tratarse de un hecho común de las publicaciones de poesía invocar espacios editoriales y culturales escasamente masivos, en la situación histórica señalada estos espacios articulaban un universo distante de los circuitos oficiales y remitían a un significado que trascendía el mero hecho publicitario, al mismo tiempo que situaba a la propia publicación en un lugar distante respecto

⁵⁷⁴ “Editorial”, *La Danza del Ratón* N° 6, op. cit., p. 1.

de, por ejemplo, “los dudosos suplementos literarios”, a los que aludió siempre de manera despectiva.⁵⁷⁵

El discurso estético-político de la revista es una trama que el lector puede ir uniendo en sus diversas puntas. En la primera época de *La Danza del Ratón*, hay una especie de subtexto que mediante voces múltiples condensa una preocupación central: el contexto como ámbito de indagación y como lugar referencial de producción del sentido. Desde un “Editorial” del número dos que, oblicuamente, es un manifiesto político, en el que se describe el “clima” asfixiante de la época sobre la base de los tópicos dicotómicos “oxígeno”/“asfixia”,⁵⁷⁶ hasta las notas críticas sobre la poesía argentina escrita durante la dictadura;⁵⁷⁷ desde la mención de Héctor G. Oesterheld (1919-1977), creador de la historieta “El Eternauta”, autor desaparecido durante la dictadura,⁵⁷⁸ hasta un alegato contra los suplementos literarios en su supuesta condición de publicaciones conservadoras y reaccionarias; desde un encendido ataque a los nuevos poetas que valoraban a los neorrománticos del cuarenta,⁵⁷⁹ hasta la consecuente defensa del poeta Juan Gelman⁵⁸⁰, se percibe, en suma, un relato crítico cuya indagación teórica pasa por la referencia y la denuncia en la que el discurso poético fue su complementaria prolongación. A modo de ejemplo, véase este poema de Miguel Gaya que relata los resabios de la persecución en un sujeto que ha salido del contexto histórico del régimen de opresión pero en quien permanece la vigilancia y el peligro como huella psíquica:

Esta manera extraña de caminar
olfateando el peligro que acechaba otrora
sigue siendo nuestro estilo
en que atravesamos la calle vigilantes
por contagio de sobrevivientes con aliento
contenido para no delatar vida

⁵⁷⁵ “Ciclo del Centro Cultural Gral, San Martín” (sin mención de autor), *La Danza del Ratón* N° 6, op. cit., p. 41. Cfr. entre otras menciones, “Editorial”, *La Danza del Ratón* N° 7, op. cit., p. 3. Allí se lee: “Ahora bien, insistir una vez más con los argumentos de carencia de valor de los suplementos literarios poco aportaría de novedoso. En todo caso, implica un desafío comprobar que se conservan leales a sus designios; que nada ha cambiado en ellos, a pesar de las buenas intenciones de algunos de sus responsables: la obscurencia a las máscaras oficiales de prolijo statu-quo permanece invicta.”

⁵⁷⁶ “Editorial”, *La Danza del Ratón* N° 2, op. cit.

⁵⁷⁷ En el editorial del número seis se repite el tópico, pero con sentido inverso, pues el país retornaba a la democracia.

⁵⁷⁸ *La Danza del Ratón* N° 2, op. cit, p. 8. Véase sobre Oesterheld y “El Eternauta”: Carlos Trillo, “Las muchas lecturas de un clásico”, en Héctor Germán Oesterheld y Francisco Solano López, *El Eternauta*, Buenos Aires, Biblioteca Clarín de la Historieta, 2004, pp. 8-11.

⁵⁷⁹ Jonio González, “Los nuevos delfines”, *La Danza del Ratón* N° 2, op. cit.

⁵⁸⁰ Jorge Fondebriber, “Juan Gelman y nuestra poesía”, *La Danza del Ratón* N° 2, op. cit.

sospechosa y así
este mirar de gatos al acecho
carne expectante para el momento
de huir y/o abalanzarse sobre
víctima propicia cualquiera de nosotros
o ellos los violentos que dejaron
en nosotros tan dulces las garras preparadas⁵⁸¹

4. *El discurso crítico*

Los sujetos de enunciación que firman los textos críticos son convocados en su condición de poetas. Salvo algunos pocos casos (por ejemplo, el citado artículo de Andrés Avellaneda, “Poesía argentina del setenta”), donde se introduce una jerga teórica algo más sofisticada, la mayoría de los textos críticos se elaboraron sobre la base de un discurso alejado de tecnicismos, en tanto *La Danza del Ratón* se reivindicaba como una “revista que [hablaba] por boca de los poetas que en ella aparecen”. Distante de los “academicismos”,⁵⁸² se valoraron sobre todo la pericia y la experiencia de la propia escritura poética como disparadores de una reflexión teórica que adoptó los registros de la crónica, la prosa poética y el ensayo, como se puede verificar, a modo de ejemplo, en los artículos de los poetas Reynaldo Jiménez, Susana Villalba y Alicia Genovese:

Sintiéndome ninguna otra cosa que un aprendiz para quien la poesía es una de las vías para una cierta meditación, sólo puedo atestiguar atisbos de peregrino (...) Me decido (...) por este formato de carta que se ensaya, es decir por el presente tono -por considerarlo apropiado para arrojar estas intuiciones al estanque.⁵⁸³

Me preguntan sobre tono y ritmo. Pienso en Lezama Lima. (...) El tono de Lezama se instala, recién salido del agua, en la arena de una playa cubana a la hora en que el mar mezcla los restos de la merienda popular entre las ruinas de antiguas construcciones. Su ritmo es el de ese mar, es el tiempo que se toma un rey para elevar su brazo y señalar en derredor. Las imágenes que poblarán la playa desierta al paso de su mano serán las visiones de un rey, reales, un rey del lenguaje, ni ilusiones ni alucinaciones de asma y láudano ni concreciones de prestigeador.⁵⁸⁴

El inicio del poema, ese acto primero que quien escribe da por válido, y que no necesariamente coincide con el primer intento o la primera anotación, ese primer

⁵⁸¹ Miguel Gaya, *La Danza del Ratón* N° 8, op. cit., p. 56.

⁵⁸² “Editorial”, *La Danza del Ratón* N° 7, op. cit., p. 3.

⁵⁸³ Reynaldo Jiménez, “Acercamiento al tono y al ritmo”, *La Danza del Ratón* N° 13, abril de 1996, pp. 28-31.

⁵⁸⁴ Susana Villalba, “Tono y ritmo en Lezama Lima”, *La Danza del Ratón* N° 13, op. cit., p. 32.

momento de exactitud poética que asocia dos palabras como exaltación festiva o exangüe, como decir analítico o como pura descarga emocional, con ojos distantes hacia el mundo o nublados y completamente fuera de foco hacia ese mismo mundo, esa primera marca lleva en sí un determinado ritmo, un cierto tono que abre la posibilidad del poema. (...) Sospecho que el poema no se desprenderá de ese impulso inicial y seguirá siendo sentido originario, si en su realización temporal, es decir en el recorrido que traza su actuación verbal, logra mantenerse como una emisión única de la voz. (...) Entiendo el ritmo del poema como la línea de tiempo inconscientemente abierta y creada luego, en su apego y constante remisión al instante inicial.⁵⁸⁵

En sus comienzos, a diferencia de ese discurrir meditado e intuitivo del poeta hablando acerca del acto poético, como antes señalamos, la revista *La Danza del Ratón* tuvo un interés creciente por dar cuenta de la poesía argentina contemporánea. Para ello, su discurso crítico dispuso distintos géneros discursivos: los editoriales, los artículos, las notas, las entrevistas, la preparación de informes y de encuestas. Desde la enunciación de esos géneros, *La Danza del Ratón* elabora panoramas generales y descarga eventuales invectivas.

El número seis incluye una visión de la revista sobre el estado de la cuestión de la poesía argentina. Si bien se convocan articulistas externos a la redacción (Freidemberg, Avellaneda),⁵⁸⁶ los textos de Cófreces y de Fondebrider son un testimonio de la publicación acerca de varios aspectos que configuraron su perfil estético: un conjunto de poetas elegidos como modelo anticipatorio (Raúl González Tuñón, Nicolás Olivari, Juan Gelman), el perfil de una poética (la poesía conversacional) y una función para la poesía (un rol comunicativo).

Hemos indicado ya que un hecho fundamental que la revista tomó en cuenta en su concepción de la poesía fue considerar la experiencia histórica como elemento gravitante en la producción del sentido del poema:

Esta etapa se caracterizó por la irrupción de métodos represivos ejercidos sistemáticamente en lo político-ideológico y con saña inusitada en los ambientes artísticos, literarios e intelectuales. La situación de la nueva poesía debe ser proyectada sobre esta experiencia histórica.⁵⁸⁷

En las diversas notas, de distinto modo, la experiencia enunciativa en relación con el contexto histórico es tenida en consideración con más o menos eficacia en la producción del sentido crítico, sin tener en cuenta, sin embargo, abordajes vinculados a la teoría de la enunciación (la

⁵⁸⁵ Alicia Genovese, “Ritmo y tono: una oscuridad inicial que persiste”, *La Danza del Ratón* N° 14, abril de 1997, p. 34 [pp. 34-35].

⁵⁸⁶ La descripción de dichos artículos ya fue referida en el capítulo acerca de los debates sobre la revista *Último Reino*.

⁵⁸⁷ Andrés Avellaneda, “Poesía argentina del setenta”, *La Danza del Ratón* N° 6, op. cit., p. 29.

deixis) que tendrá una amplia acogida en el ámbito universitario hacia mediados de los ochenta y durante toda la década posterior con el fin de dar cuenta de la dimensión espacial y temporal del discurso. Es decir, se considera la experiencia histórica como un material propio del texto (“(...) en ‘Los ojos del pájaro quemado’, de Jorge Boccanera, (...) los gestos desde el exilio incorporan signos de vida y presencia”);⁵⁸⁸ se aborda el texto poético en función de la realidad social (“Esta obra ratifica la función de servicio al hombre que puede ejercer la poesía dentro de una comunidad”);⁵⁸⁹ y se enfoca la resignificación de las palabras en su dimensión comunicativa, pues el aspecto metatextual se lo toma en cuenta sólo en función del mundo circundante (“(...) la reacción frente al creciente desprestigio de las palabras llevó a los poetas a una manera oblicua de referirse a la realidad”).⁵⁹⁰ Si “al comienzo de los 70 se preguntaba para qué servían [las palabras], qué posibilidades de modificar la realidad tenían, ahora la pregunta sería más bien qué son, qué nombran”.⁵⁹¹ Sin embargo, *La Danza del Ratón* se desmarca de teorías literarias y del discurso renovadoras que circulaban en la universidad durante la apertura democrática con la introducción de teorías del discurso (Mijaíl Bajtín y Emile Benveniste) y con la irrupción de autores que anegaron las notas al pie de los artículos académicos y los textos monográficos (Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Derrida).

En relación con el mencionado carácter comunicativo de la poesía, la articulación con otras disciplinas artísticas y su inserción en distintas experiencias comunitarias son una línea que la revista registrará como política editorial. Hay un caudal informativo que narra distintas experiencias en las que la poesía se vincula con otras disciplinas artísticas y cuya circulación excede la publicación escrita. Se publican, mediante el género de la crónica, textos sobre una práctica cultural que había sido una instancia comunicativa fundamental entre los poetas y el público durante la dictadura, como fueron los “recitales” de poesía. También se narra la experiencia de los talleres creativos en las penitenciarías de Buenos Aires, en los albores de la democracia; sobre los vínculos entre la poesía y la música y los modos de su circulación. Además se seleccionan poemas (de carácter narrativo, muchas veces objetivistas, de léxico sencillo, de sesgo comprometido, eficaces en la emisión del mensaje) de los Talleres de Poesía que “funcionan en Nicaragua en barrios populares”, surgidos a partir de la Revolución Sandinista y “remitidos a nuestra revista por el propio Ernesto Cardenal en quien reconocemos, una vez más, el esfuerzo de su trabajo y su vida a favor de la poesía

⁵⁸⁸ Javier Cófreces, “Poesía desde el golpe”, *La Danza del Ratón* N° 6, op. cit., p. 20.

⁵⁸⁹ Javier Cófreces, “Poesía desde el golpe”, *La Danza del Ratón* N° 6, op. cit., p. 21.

⁵⁹⁰ Jorge Fondebrider, “Juan Gelman y nuestra poesía”, *La Danza del Ratón* N° 6, op. cit., p. 18.

⁵⁹¹ Miguel Gaya, “Respuesta”, *La Danza del Ratón* N° 6, op. cit., p. 39.

y otras:
-El café caliente, la tortilla con cuajada
-Las rosquillas calientes, el pan dulce.
Se oye la gente despedirse
y un compa guarda-frontera
con un pie en el muelle y otros en la lancha besando a su novia.

Dos milicianos ayudan a subir
la gente que ya se quedaba.
Es la navidad del 80
en la Revolución.⁵⁹⁴

El discurso crítico de la revista, de ese modo, abre una doble vertiente. Por un lado, un carácter informativo en su afán por registrar experiencias de la poesía en distintas circunstancias y contextos, y por otro, un carácter interpretativo situado en su entorno, que se vuelve más enfático en la primera época. La participación de poetas ajenos a la revista en la construcción de un discurso crítico, sumada a la línea definida de los poetas que la integran, configurará un discurso que muchas veces adoptará el gesto panfletario de la invectiva, que en ocasiones legislará respecto de cómo debería ser la poesía, que en otras exaltará la obra de determinados poetas y que, sólo adoptará un carácter descriptivo cuando se trate de informes o de panoramas retrospectivos, sin omitir por eso, una opinión estética e ideológica.

5. *Una conclusión*

El último “Editorial” de *La Danza del Ratón*, escrito por Javier Cófreces, repite un fragmento, publicado hacía veinte años:

¿Cuándo danza el ratón?
Cuando el temor al gato desaparece, aunque pocos se animen a ponerle el cascabel.
El ratón danza en los mil agujeros que prepara; refugios que por tradición se ubican a la altura de los zapatos. Miran al mundo desde abajo los ratones; pero roen, roen, roen.

A pesar de los avatares y los cambios, la revista preservó aspectos que se mantuvieron a través del tiempo. La repetición del fragmento citado ratifica una coherencia. En este sentido, un aspecto a destacar es el referido a que la revista, más que a una poética rígida, se mantuvo fiel a los gustos de sus integrantes:

⁵⁹⁴ Eddy Chavarria, *La Danza del Ratón* N° 6, op. cit., p. 45.

(...) siempre tratamos de respetar las consignas que nos planteamos desde el comienzo. Ante todo, publicar la poesía que nos gustara (un derecho tan discutible como genuino); responder a nuestras obsesiones y compartir con los probables lectores nuestros “poetas sagrados”.⁵⁹⁵

La poética que se esbozó en un comienzo, dejó paso a un goce y una diversidad por la poesía que desdibuja paulatinamente un programa testimonial, o que, mejor dicho, no se atiene solamente a ese criterio. Lo testimonial de la poesía, en todo caso, derivará de su valor como discurso poético.

El otro aspecto que se mantuvo fue un cierto compromiso configurado en la ética del escritor. El último “Editorial” evoca los recorridos de la revista “en épocas de horror”:

Recuerdos tan patéticos como inolvidables, como los de aquellas lecturas de poesía en fábricas tomadas o en ollas populares a comienzos de los '80 (en particular, la noche en Monte Chingolo con los obreros de la Wolskwagen (...)). O los actos en clubes o sociedades de fomento junto a los organismos de derechos humanos (con un “público” plagado de servicios). O las marchas de los jueves, en las cuales muchos poetas nos conocimos y de alguna manera sellamos nuestra unión. O la infinidad de ciclos que organizamos o en los cuales participamos (...)

La experiencia de la poesía tiene un nivel ineludible de “compromiso” con “la Historia” y de participación en ella. Como se indicaba en el manifiesto del Grupo Onofrio: “La poesía no es el reflejo de la experiencia. La poesía es la experiencia. Participa, con el poeta, de la Historia; es un documento de ésta y un testimonio de aquél.”⁵⁹⁶ El escritor no sólo con su palabra, sino a través de su presencia pública, debe intervenir donde acontezcan circunstancias de manifiesta injusticia. Una orientación ética, entonces, vinculada a la *intervención* en la vida social conforma el espíritu de *La Danza del Ratón*. Y un conjunto de conceptos y de términos proyecta una ideología estética, política y hasta filosófica de matriz existencial, aun cuando la revista nunca se hubiera pronunciado en esos términos. El hecho de que el escritor se halle en una *situación* concreta compromete una *responsabilidad* ante los otros. Sin embargo, la revista postula la idea de que, aun en circunstancias adversas, todo individuo puede preservar y luchar por un grado de *libertad* irreductible. El escritor no debe dejar de tomar posición en busca de ese valor preciado que lo torna un individuo. Así como Jean-Paul Sartre decía que “la persona no es otra cosa que su libertad” y que “siempre nos [queda] algún refugio interior” para su ejercicio -pues la única fuente de la “grandeza humana” es la posibilidad de su práctica-, la libertad nunca es indeterminada ni metafísica, sino que es una instancia *situada*,

⁵⁹⁵ Javier Cófreces, “Editorial”, *La Danza del Ratón* N° 20, op. cit., p. 3.

⁵⁹⁶ Manifiesto publicado en *Onofrio. Grupo de Poesía Descarnada*, op. cit.

que la vuelve concretamente histórica.⁵⁹⁷ La producción crítica y poética publicada por la revista en relación con su situación histórica, aun cuando pudo verse condicionada por la censura o una eventual persecución, había posibilitado la reflexión sobre los límites discursivos y sobre la oportunidad de formular una *función social* para la poesía (“y el sueño y el silencio / todo escondido del pánico / con libertades hasta en las sombras”, había escrito Javier Cófreces).⁵⁹⁸

Sartre, que había diferenciado a los prosistas de los poetas, señalando que mientras que los narradores se *sirven* de las palabras, el poeta contempla “las palabras de modo desinteresado” pues “se ha retirado de golpe del lenguaje-instrumento”, escribió:

(...) en la “literatura comprometida”, el compromiso no debe, en modo alguno, inducir a que se olvide la literatura y que nuestra finalidad debe estribar tanto en servir a la literatura infundiéndole una sangre nueva como en servir a la colectividad tratando de darle la literatura que le conviene.⁵⁹⁹

En el condensado ideológico de *La Danza del Ratón*, la poesía tuvo una función social. Si el *compromiso* es asumido como un concepto que caracterizó la ideología estética de la revista, haciendo una retrospectiva de todos sus números, se verifica que *La Danza del Ratón* no resignó su pasión por la poesía, y que siempre mantuvo los límites del espacio literario como un lugar, por cierto tenso, que contemplaba lo artístico y lo ideológico en términos de relación.

Diario de Poesía: el gesto de la masividad

1. Condiciones de lectura

Los modos en que pueden ser leídos los textos dependen, en gran medida, de los condicionamientos y de las convenciones que gobiernan las prácticas de lectura. El texto, entonces, es un universo de rituales cuyas convenciones sirven de soporte, al condicionar la producción de la significación. Los soportes en los que se hallan los textos producen

⁵⁹⁷ Jean-Paul Sartre, “Presentación de *Los Tiempos Modernos*”, en *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada, 1981, p. 21.

⁵⁹⁸ Acerca de las persecuciones a sus integrantes por parte del régimen militar, véase: “Apuntes sobre el Grupo Onofrio o el porqué del presente libro”, en *Grupo Onofrio de Poesía Descarnada*, op. cit., p. 10 [pp. 9-14]. El poema citado pertenece a la página 37 de dicho libro.

⁵⁹⁹ Jean-Paul Sartre, “Presentación de *Los Tiempos Modernos*”, en *¿Qué es la literatura?*, op. cit, pp. 24-25.

determinadas significaciones y también señalan que un texto está revestido de un significado y un estatuto inéditos cuando cambian las formas de recepción.

Dos aspectos determinan el sentido de la lectura: a) la materialidad de los textos; b) las prácticas de lectura. En su *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Guglielmo Cavallo y Roger Chartier advierten que, contra la representación construida por la propia literatura y registrada por las diversas historias del libro, según la cual el texto existe en sí, separado de toda materialidad, no hay texto alguno fuera del soporte que permite leerlo. Los autores escriben textos que se transforman en objetos escritos -manuscritos, grabados, impresos o informatizados-, manejados de diversa manera por lectores tangibles cuyos modos de leer varían en relación con los tiempos, los lugares y los contextos. Según esta concepción, las formas dadas a su presentación modelan la comprensión.⁶⁰⁰

Chartier rescata las teorías hermenéutica y fenomenológica, y las teorías de la recepción, como aportes valiosos en la definición de una historia de las prácticas de lectura, aunque las considera insuficientes. Las perspectivas mencionadas rescatan la lectura como el acto mediante el cual el texto adquiere sentido. Sin lector, el texto no es más que un objeto virtual, sin verdadera existencia: su primer límite se debería al hecho de que no puede ser considerado como si existiese en sí mismo. Siempre será necesario considerar que la forma dada a la lectura participa en la producción del sentido. El mismo texto, señala Chartier, “fijo en su letra, no es el ‘mismo’ si cambian los dispositivos del soporte que les transmite a sus lectores (...). Por otro lado, la línea fenomenológica y hermenéutica supone implícitamente una universalidad del leer. Por doquier y siempre, la lectura es pensada como un acto de mera intelección e interpretación, un acto cuyas modalidades concretas no importan”.⁶⁰¹ Leer es una práctica que posee diferencias en sus hábitos de acuerdo con las épocas y con los ambientes en que se desarrollan.

Considerando estas observaciones, nos interesa analizar la revista *Diario de Poesía* teniendo en cuenta, en primer lugar, los soportes textuales como un modo de intervención crítica.⁶⁰² Analizaremos dos aspectos que incidieron en la constitución de su discurso crítico

⁶⁰⁰ Guglielmo Cavallo y Roger Chartier, “Introducción” a *Historia de la lectura en el mundo occidental*, op. cit.

⁶⁰¹ Roger Chartier, “Lecturas y lectores ‘populares’ desde el Renacimiento hasta la época clásica”, en Guglielmo Cavallo y Roger Chartier, *Historia de la lectura en el mundo occidental*, op. cit., pp. 481-482.

⁶⁰² *Diario de Poesía* fue dirigida desde el comienzo por Daniel Samoilovich (1949), y en su consejo de redacción inicial estaban Jorge Fondebrider (1956), Daniel Freidemberg (1945), Diana Bellessi (1946), Daniel García Helder (1961), Martín Prieto (1961), Elvio Gandolfo (1947) y algún tiempo después se incorporarán Mirta Rosenberg (1951), Ricardo Ibarlucía (1960) y Jorge Ricardo Aulicino (1949). La dirección de arte estuvo a cargo del artista plástico Juan Pablo Renzi (1940-1992), quien

en los comienzos de la publicación. Uno de ellos atañe a la retórica periodística con que se presenta en su composición tipográfica global; el otro se refiere al modo de su circulación. Ambos aspectos produjeron elementos específicos que configuraron la revista y, al mismo tiempo, derivaron en lo que denominamos un “gesto de masividad”, es decir, un ademán que intentaba establecer lazos más extendidos con el público lector.

Diario de Poesía apareció en el invierno de 1986. La revista participó en las polémicas que ya venían del pasado, pero instauró un nuevo vínculo con el público y propuso una nueva agenda de problemas que no negaba el trauma al que había sido sometida la lengua durante la dictadura, pero que variaba en sus perspectivas. Por ese motivo, su presencia estableció un corte en la relación de coetaneidad con las otras revistas en el ámbito estrictamente poético o, mejor dicho, una reformulación al producirse un cambio en la situación contextual.

Una de las novedades de *Diario de Poesía* fue el nuevo vínculo que estableció con el espacio público dentro del ámbito de las revistas de poesía. Su inscripción predispuso la lectura en un sentido particular: la revista confrontaba con la idea de una poesía concebida en términos defensivos o de repliegue: “Las revistas tienen tiradas reducidas de antemano, distribuciones pésimas, diagramaciones deprimentes (...). No hay ninguna razón para que un lector interesado, activo, alerta (...) se interese por ninguna de esas publicaciones”, sentenciaba su director, Daniel Samoilovich, en el momento de concebir la publicación. Señala Martín Prieto, uno de los miembros del *staff*, que, según la perspectiva de Samoilovich, faltaba hacer una revista cuya tirada no fuera reducida de antemano y formar un consejo de redacción integrado por quienes profesaran “una pasión equivalente por la poesía y el periodismo cultural”.⁶⁰³ En este sentido, *Diario de Poesía* construyó un espacio desconocido, fundado en relación con la circulación misma de la poesía.⁶⁰⁴ También confrontaba con una idea de la lírica concebida como una práctica imbuida de cierta iluminación especial. En ese contexto particular del campo intelectual de mediados de los ochenta, se diferencia claramente de la revista *Último Reino*, cuya noción de la poesía se relacionó con lo trascendente y excepcional del acto poético. Asimismo, se diferenciaba de las demás revistas en el campo de la difusión, cuya circulación y cuya tirada eran sensiblemente

trabajó en las ilustraciones y las tapas de la revista. Actualmente, en el año 2008, la revista continúa publicándose, pero muchos de los poetas mencionados se han retirado de la revista, y su consejo de redacción es otro.

⁶⁰³ Martín Prieto, “Quito 2000”, *Diario de Poesía* N° 57, otoño de 2001, p. 8.

⁶⁰⁴ Es posible, sin embargo, establecer una genealogía en el campo estético e ideológico con una revista rosarina, *El lagrimal trifurca*. Véase *dossier* en *Diario de Poesía* N° 2, op. cit.

menores. *Diario de Poesía* no sólo se vende comercialmente en el espacio público de un modo profesional que la torna visible, sino que su tirada supera ampliamente la del resto de las revistas de poesía, que en general no excedían los mil o dos mil ejemplares, con una frecuencia irregular de aparición. Su tirada inicial fue de cinco mil ejemplares, un número que resultó un acontecimiento editorial para la poesía argentina. Por esta razón, la publicación habilitó un nuevo espacio. Analizar ese nuevo lugar y esa nueva manera de vínculo con el público permite reflexionar al mismo tiempo sobre una poética que se halla ligada a una práctica muy específica de lectura.

2. *Discurso poético, soporte textual y público*

Diario de Poesía, desde su propio nombre, procura trabajar con una marca que se erige como ajena a la poesía: la marca periodística. Daniel Samoilovich señalaba que, al pergeñar esta publicación de poesía, “la publicidad y la información no debían avergonzarnos, al contrario”.⁶⁰⁵ La poesía y el periodismo desarrollan dos usos del lenguaje que, en apariencia, resultan incompatibles. Desde la perspectiva del modelo de Roman Jakobson, la función referencial correspondería al discurso periodístico, por oposición a la función poética, orientada hacia el propio mensaje. Pero es necesario recordar que Jakobson no habla de funciones excluyentes, sino de una “función predominante”, sin dejar de tener en cuenta “la integración accesoria de las demás funciones”.⁶⁰⁶ Como sugiere María Teresa Gramuglio, la cuestión de las relaciones entre la poesía y el periodismo debería ser pensada en el interior de una red de discursos más amplia, que incluye el cambio y la reformulación de los discursos y la reconsideración de la noción de tiempo en la modernidad. Hemos indicado anteriormente que el cambio en la experiencia del tiempo, propio de la modernidad, podría relacionarse con la cuestión de la duración: la poesía se experimenta como un lenguaje de la duración o la perduración, frente a la urgencia, la velocidad y la rápida caducidad del lenguaje periodístico. “La poesía requiere tiempo, se relee; mientras que no hay nada más viejo que el diario del día anterior”.⁶⁰⁷ La tapa muestra en su extremo izquierdo una leyenda: “Información”. La información de “actualidad” sobre la poesía constituye una de sus características. *Diario de Poesía*, si bien modificó progresivamente parte de su organización interna en su

⁶⁰⁵ Daniel Samoilovich, “El viento de lo visible”, *Punto de Vista* N° 74, diciembre de 2002, p. 48.

⁶⁰⁶ Roman Jakobson, “Lingüística y poética” en *Ensayos de lingüística general*, op. cit., p. 353 [pp. 347-395].

⁶⁰⁷ María Teresa Gramuglio, “Notas sobre poesía y periodismo en la modernidad”, *Diario de Poesía* N° 71, op. cit., pp. 12-15.

diagramación, preservó una estructura en cuanto a la disposición de secciones fijas y columnas. Las secciones han mantenido un esquema que podemos caracterizar del siguiente modo: a) un reportaje; b) publicación de poesía argentina actual; c) un *dossier* destinado a un poeta, a la poesía de un país o a un tema determinado; d) reseñas bibliográficas; e) agenda; f) columnas de opinión de los miembros del consejo de redacción y del director. En todos los números aparece, también, abundante traducción de poesía.

La revista produjo el paradójico efecto de acontecimiento y de actualidad en un género distante del circuito comercial y, para lograrlo, elaboró sus intervenciones refiriendo ya no sólo hechos coyunturales como eventos culturales o concursos, sino actualizando el hecho poético como significativo en el momento de la enunciación mediante un tratamiento que incluía gestos periodísticos. De este modo estableció un particular “contrato de lectura”.

La noción de “contrato de lectura”, tal como la explica Eliseo Verón, se basa en la relación entre un soporte y su lectura, es decir, en el nexo entre el discurso establecido por el soporte y el conjunto de sus lectores. Entre ellos se instaura, como en todo contrato, un nexo o un código en común: el de la lectura. El contrato de lectura permite analizar, por un lado, los rasgos específicos del soporte y, por otro, el modo particular en que se relaciona con un sector de público que se siente interpelado discursivamente por la forma de comunicar específica del soporte.⁶⁰⁸ Abarca distintos aspectos: desde la materialidad más básica (formato, tipo de papel), hasta la selección del vocabulario y otros paratextos -tales como el tipo de imágenes, tipografías, íconos-, cuando estos elementos adquieren suficiente regularidad. Según esta perspectiva, hay una incidencia fundamental de lo paratextual en la comprensión lectora. En el caso de *Diario de Poesía*, dicha regularidad parece concebirse desde el principio, pues las modificaciones formales a lo largo de su trayectoria no son drásticas. La forma *tabloide*, la diagramación de tapa concebida como un diario o un periódico, el blanco y negro de su tipografía y de su gráfica (fotos e ilustraciones), y el uso de bajadas en los ensayos resultan elementos paratextuales recurrentes. En cuanto al cuerpo, grosor y estilo de letra hubo variantes, pero dentro de una macroestructura estable.⁶⁰⁹

⁶⁰⁸ Eliseo Verón, “El análisis del ‘Contrato de Lectura’, un nuevo método para los estudios del posicionamiento de los soportes de los media”, en *Les Medias: Experiences, recherches actuelles, applications*, París, IREP, 1985, pp. 181-192. Véase también, del mismo autor, “Presse écrite et théorie des discours sociaux: production, réception, régulation”, en P. Chareaudeaux (comp.), *La presse. Produit, production, réception*, París, Didier, 1988.

⁶⁰⁹ Maite Alvarado afirma que “a partir de [los] anticipadores paratextuales, el lector elabora hipótesis sobre el contenido del texto, que en el transcurso de la lectura irá testeando. Así, el lector no parte de cero, sino de una primera representación del texto, que se irá reformulando sobre la marcha. (...) La información que brinda el paratexto previamente a la lectura propiamente dicha activa en la memoria del lector la red de conocimientos conceptuales, lingüísticos e intertextuales que le facilitarán la

Como hecho comunicativo, *Diario de Poesía* pone en escena, a través de estas marcas discursivas, de diseño y de materiales, una instancia de enunciación. Toda publicación presupone una figura de enunciador y de destinatario, que generalmente no está explícita, pero que puede reconstruirse analizando deícticamente cuál es el lugar desde el cual se articula en tanto voz enunciativa. Aun cuando el destinatario es interpelado a través de un formato periodístico, cabe señalar que la revista elabora un tipo de interlocutor que no es un grupo de personas reales: el sujeto discursivo creado en la enunciación puede o no corresponderse con algunos rasgos de los lectores empíricos. Sin embargo, los textos existen en tanto se actualizan en un dispositivo material que les sirve de soporte, y solamente el acto de la lectura torna reales los textos.⁶¹⁰

De modo que la publicación, configurada bajo una matriz tipográfica determinada, presupone un lector que concibe la poesía como un discurso inserto, implicado en el comercio social. Por esta razón, resulta decisivo considerar el modo en que se encarna materialmente para analizar sus efectos de sentido y su matriz estética e ideológica en el ámbito público.

En *Diario de Poesía*, discurso poético y hecho social no aparecen desagregados. Por el contrario, no sólo son parte de una misma situación de intercambio, sino también inherentes entre sí. De modo que la construcción discursiva de la publicación, más los aspectos materiales de circulación y tirada, posiblemente, indujeron la composición de un público que vio en la revista un modo de vincularse con el discurso poético que estaba ausente en el campo cultural. Recurriendo nuevamente a la noción de “contrato de lectura” (acuñada en relación con los medios periodísticos masivos, que interpolamos aquí para un campo más restringido), *Diario de Poesía* presupuso en el campo cultural un tipo de nexo nuevo entre enunciador y destinatario, que se apoyaba en un dispositivo de circulación hasta ese momento inédito en el contexto de las publicaciones de poesía del período. Al tener este estatuto bifronte (marca periodística, aunque bajo la forma de un simulacro retórico, y discurso poético, que generalmente se halla desagregado del circuito comercial), la revista participaba

construcción del modelo mental del texto”, en *Paratexto*, Buenos Aires, Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1994, p. 82. (Sobre este tema véase especialmente el capítulo III, “Paratexto y comprensión lectora”, pp. 81-84). Véase también: Mabel López, “El diálogo simulado”, en Mabel López, Elvia Rosolia y Leonilda Amato Negri, *El discurso de propaganda*, Buenos Aires, Proyecto, 2002, pp. 19-31. La información que brindan los elementos paratextuales en el caso de *Diario de Poesía* contribuye a presentar la publicación, en primera instancia, bajo una impronta periodística, aunque, como veremos, esta presentación se deslizará hacia un universo de sentido diferente.

⁶¹⁰ Véase María Isabel Filinich, *Enunciación*, op. cit., pp. 37-48.

de cierta lógica de los medios a través de mecanismos y recursos clásicos del periodismo, pero con un grado de alteridad o de excedencia.⁶¹¹

La marca periodística que estableció una alianza con el discurso poético no dejó de ser, sin embargo, criticada desde otras publicaciones. El poeta Roberto Cignoni, desde la revista *Xul*, afirmó:

El mismo título de la publicación no deja dudas. Diario es el nombre sustancial, el eje privativo que mantiene en cualquier caso su soberanía; la poesía, apenas un atributo o un contenido, aquello de lo que eventualmente se nutre el diario para ser lo que es. El cebo está colocado: leer poesía, a través de la crónica y el discurso crítico, instala ceremoniosamente su invalidez allí mismo donde se cree encontrarla.⁶¹²

Daniel Freidemberg, uno de los integrantes del consejo de redacción de *Diario de Poesía*, defiende en cambio la propuesta de la revista y argumenta que la marca periodística era, en el fondo, una estrategia discursiva con el fin de convocar un público más amplio:

Cada revista crea un público (...). En el año 86, [Daniel Samoilovich] nos convocó a varios que, además de ser poetas, éramos periodistas. Su idea era que en ese momento había dos núcleos fuertes de poesía (los neorrománticos y los neobarrocos) que estaban demasiado encerrados en sí mismos. Se percibía demasiada satisfacción de los poetas con lo que estaban haciendo y con un lenguaje muy encerrado. La idea era conectar la poesía con lectores no tan habituados a leerla, así como con otras áreas de la cultura. Por eso, surgió esta idea de hacer una revista que pareciera un diario, con un nombre que es deliberadamente un oxímoron.⁶¹³

Poner en un cruce lo periodístico, que supone un ademán de masividad, con la poesía, se inscribe en el contexto de una táctica de intervención en el medio cultural e implica un desafío crítico que la revista articuló, entre otras cosas, con una presencia: la novedad de la noticia en el ámbito de la poesía. La noción de *novedad* que, como analiza Teun van Dijk, es una de las intervenciones discursivas específicas del periodismo, intentó ser capitalizada por

⁶¹¹ Cfr. Silvina Frieria, "Historia de un milagro poético" (entrevista a Daniel Samoilovich), en www.pagina12.com.ar, 7/9/2006.

⁶¹² Agrega Roberto Cignoni: "Anulación concomitante de la relación periódico-poesía, pues allí donde el poema se muestra indelegable y se ausenta como objeto para una expresión, se desvanece la función periodística, idónea en apurarse en citar un acontecimiento (el poema en este caso) para dar alguna noticia y verosimilitud de él. El comentario de poemas, bajo este carácter, no hace más que afirmar un celo típicamente periodístico, pues intenta presentar en un discurso cierto hecho (el poema) constituido sin él y antes de él. El poema queda capciosamente tachado, allí donde el comentario (al modo de una *información*) no intenta más que repetir o reproducir cierto sentido básico, o virtualidad sustanciadora, que no necesita ya de la presencia del tal hecho, del tal poema, para ser lo que es" ("*Diario de Poesía* o la imposibilidad de leer", *Xul* N° 11, op. cit., pp. 7-14).

⁶¹³ Daniel Freidemberg, *León en el Bidet* N° 13, 1999, pp. 20-21.

Diario de Poesía a partir de la divulgación de actividades poéticas que se presentaban como acontecimientos informativos: concursos de poesía, eventos culturales, encuentros de autores, relevamiento y crítica de libros, encuestas anuales, otorgamiento de premios, etc.⁶¹⁴ *Diario de Poesía* produjo un efecto de actualidad sobre un objeto, como el poético, que parece trascender esa categoría temporal en el marco de las representaciones públicas y, para lograrlo, construyó sus intervenciones -ya no sólo informaciones coyunturales, como concursos o eventos culturales, sino sobre todo perspectivas críticas- como un acontecimiento *necesario*. Para lograr ese efecto, el tratamiento “periodístico” tuvo relevancia mediante gestos retóricos que actualizaban el hecho como significativo y novedoso (por ejemplo, las polémicas sobre el neobarroco y el neorromanticismo; o bien, la relectura de autores del pasado con el fin de desalojarlos del canon, como el caso de Lugones, o con el fin de incorporarlos a él, como el caso de Juanele, etc.). *Diario de Poesía* realizaba anualmente un relevamiento de la poesía en la Argentina. Críticos, poetas y editores contestaban una encuesta acerca de los libros de poesía publicados durante el año, lo que daba alguna pista, también, respecto del modo en que se leía. La pregunta que se formulaba consistía en cuáles habían sido los libros que más habían gustado e interesado a los participantes de la encuesta y por qué. Una suerte de *ranking* de libros elegidos que, a su vez, formulaba un canon, cuya función era tanto consagrar estilos y tendencias, como “leer” los devaneos de la actualidad, se había transformado casi en un rito anual. La encuesta funcionaba como una manera de dar cuenta, “aunque sea arbitraria y parcialmente, de un cierto cuadro de situación” de la poesía argentina, y se presentaba a sí misma como “una reflexión polifónica”,⁶¹⁵ un cuadro que intentaba hacer de la diversidad de opiniones su mayor riqueza y del punto de vista expresado públicamente un registro que permitiera percibir un “estado de las cosas”, tal como titulara en tapa *Diario de Poesía* en su oportunidad:⁶¹⁶

El criterio que sigue esta encuesta es radicalmente contrario a la idea de que la poesía debe ser una actividad secreta, de catacumba, y que cuanto menos se hable de ella mejor. Parte de creer, por el contrario, que la exposición pública de opiniones y la

⁶¹⁴ Según Teun van Dijk, “es fundamental el requisito de que la noticia debe tratar en principio sobre nuevos acontecimientos. Los lectores no deben recibir una información que ya conocen, lo cual es un requisito general para todo acto de habla asertivo. Cognitivamente, esto significa que el modelo desarrollado por un relato debe contener información que aún no se halle presente en los modelos actuales del lector”, en *La noticia como discurso*, Barcelona, Paidós, 1990, p. 175. Sobre este tema se puede consultar el apartado “Revisión de los valores periodísticos”, pp. 173-181. Sobre los procesos de producción de la noticia en los medios de información, véase el capítulo 3 “La producción de la noticia”, pp. 139-198.

⁶¹⁵ Cfr. la bajada del texto “Un mapa del 91”, *Diario de Poesía* N° 22, op. cit., p. 23 [pp. 23-30].

⁶¹⁶ *Diario de Poesía* N° 14, op. cit.

discusión ayudan a pensar las cosas mucho mejor que mantener intacto un tramado de diálogos de mudos y sordos exento de controversias a partir de suponer que todo vale, con el resultado de que casi nadie lee de veras a nadie. Lo que se pretende es que el mosaico caótico resultante -con sus contrastes, huecos, roces, superposiciones, cacofonías y redundancias- sea leído como una guía, pero como se lee la *Guía Peuser*, para saber por dónde pasan las líneas de colectivos y decidir por cuenta propia cuál conviene tomar o qué combinación hacer o si, eventualmente, no sería mejor ir a pie o quedarse en casa.⁶¹⁷

La encuesta anual acarreaba desencuentros y polémicas, y es por eso que en la sexta edición, una de las encuestadas, Susana Cella, concibiendo el campo poético como un sistema de tácticas y estrategias, señalaba:

Es probable que esta encuesta, como casi todas, sea mucho más útil para quien se ponga a estudiar los sistemas de alianzas, pactos, ghettos, deudas y otros rasgos propios del campo poético en la sociológica mirada de Pierre Bourdieu, que para descubrir valoraciones estéticas.⁶¹⁸

La encuesta fue, de hecho, un espacio donde se puede percibir una intrincada trama de tensiones, pero no dejó de ser también un espacio de relevamiento de los libros editados durante el año. Con la creciente difusión de la revista, este mecanismo pasó de ser un test orientativo a una “maquinaria de consagración”. Los malentendidos, las sordas disputas y las rencillas terminaron con la encuesta abruptamente, luego de varios años de haberse presentado.

Un rasgo periodístico, que se vinculó con su circulación concreta, fue su promoción y venta en los puestos de diarios, un hecho bastante inusual, no sólo en Argentina sino también en América Latina. *Diario de Poesía* impuso una nueva relación con el público de la poesía, tanto al exhibir la publicación como objeto de mercancía, cuanto al poner en escena la presencia del dinero en relación con “lo poético”. Se percibe un afán de mayor circulación. Era la primera vez en mucho tiempo que una revista de poesía se distribuía en el circuito comercial.⁶¹⁹ En el imaginario social, cuyas figuraciones sobre la poesía suelen ser anacrónicas e idealizadas en términos de inmaterialidad, este dato indicaba una presencia distintiva. La marca periodística se verificaba, entonces, a través de una relación mediada por el mercado. Con el primer número aparecieron afiches en las calles de Buenos Aires, que anunciaban la publicación. La revista ingresaba así al circuito mercantil a través de un hecho

⁶¹⁷ “Un mapa del 91”, *Diario de Poesía* N° 22, op. cit., p. 23.

⁶¹⁸ *Diario de Poesía* N° 22, op. cit., p. 23.

⁶¹⁹ Véase Daniel Freidemberg, “Poesía argentina de los años 70 y 80. La palabra a prueba”, op. cit., p. 158.

publicitario, al exhibir un producto cultural en el espacio público. Es necesario destacar que cuestiones relativas al público, la circulación y la masividad estuvieron presentes, explícitamente, en el conjunto de sus preocupaciones, que se filtraban en notas eventuales, en las columnas de los miembros del consejo de redacción y en los editoriales del director.

La figura del público se volvía, entonces, menos particularizada, pero con el fin de generar una nueva competencia, un saber específico sobre un tipo de discurso como el poético.

En cuanto a esta publicación -afirmaba Daniel Samoilovich en el primer número-, de lo que se trata es de tentar los límites de circulación de la poesía, en lugar de aceptarlos como un dato ya establecido. Esta tentativa sería poco seria si, por buscar un margen más amplio de lectura, partiera de una simplificación de lo que la poesía es, eligiendo lo supuestamente “más fácil” para llegar a los más. En lugar de ello, nos hemos imaginado un lector sensible, inteligente e interesado, aunque no necesariamente un erudito, y nos propusimos crear para él un ámbito donde todas las voces que nos parecían de valor pudieran hacerse oír, independientemente de su “claridad” u “oscuridad”. Los 5000 ejemplares de que consta esta edición afirman -creo- la contundencia de la apuesta; el resto está por verse.⁶²⁰

En este editorial ya se configuraba retóricamente un determinado público. Diez años después, en el número 38 (un número retrospectivo con un índice que contemplaba todos los textos de la revista publicados hasta ese momento), se reprodujo el mismo editorial, con la tácita intención de demostrar que lo que se había proyectado al comienzo fue efectivamente confirmado a lo largo del tiempo.⁶²¹

La frontera del público intentaba ampliarse, aunque, según los términos del “Editorial”, no como gesto populista, sino con la pretensión de generar un espacio de competencia, ahora sin los parámetros minúsculos de la tribu o de un escaso número de cofrades. Extender los límites de la participación (acorde al contexto político en el que hizo su irrupción la revista: los primeros años del regreso de la democracia en la Argentina), procurar incluir un público más amplio y heterogéneo, permitió generar una ebullición de ideas y energías de las que la revista se hizo cargo de un modo “novedoso”. “En los comienzos -afirma Freidemberg- dimos paso a algunas propuestas poéticas que no estaban circulando. Nosotros publicamos mucha poesía anglosajona, italiana o poetas argentinos a quienes no se valoraba, como Joaquín Giannuzzi o Hugo Padeletti”.⁶²² Sin duda ese gesto reformuló el

⁶²⁰ Daniel Samoilovich, “Editorial”, en *Diario de Poesía* N° 1, invierno de 1986, pp. 1-2.

⁶²¹ Véase *Diario de Poesía* N° 38, invierno de 1996, p. 2.

⁶²² Daniel Freidemberg, en *León en el Bidet* N° 13, op. cit., p. 21.

canon, ya que estos poetas son ineludibles en una lectura actual de la historia de la poesía argentina.⁶²³

La voluntad de ampliar los límites de circulación del discurso poético parecía demostrar, casi como un programa de principios, que la poesía podía integrarse en la estructura social y cultural de una manera diferente de la desarrollada hasta el momento de su aparición, y que ese modo de relación era inherente a su estética. La encarnación de un texto o de un conjunto de textos en una materialidad específica presupone diversas interpretaciones y comprensiones, y plantea, al mismo tiempo, los usos heterogéneos que realizarán, eventualmente, diversos lectores. Desde esta perspectiva, entonces, esa pretensión de masividad, más que fáctica, se inscribía en su ideario estético como ademán, o como la posibilidad de que el discurso poético pudiera circular más ampliamente en la esfera pública. El criterio de este gesto en el circuito comercial consistía en hacer que las voces de la poesía se convirtieran en voces efectivas, acaso no con la esperanza de ser escuchadas de un modo masivo, pero sí con el compromiso ideológico de dejar registrada su marca. *Diario de Poesía*, al ser diagramada en los términos de una tipografía, un formato y, en alguna medida, una retórica periodística, proponía que la poesía podía sostenerse en el orden simbólico-social como acontecimiento informativo y formativo, con el fin de deslizarse a un diferente universo de sentido. Esta manera de concebir las cosas procuraba pensar el discurso poético como un discurso capaz de afectar la coyuntura, pero sin los términos habituales con los que el lenguaje periodístico la procesaría.

3. Circulación y programa

Cada revista crea un público a partir de, entre otras cosas, una estética que la define. En el caso de *Diario de Poesía*, parece propiciar en sus comienzos un lector modelo lo suficientemente amplio como para que pudiera trascender, incluso, la propia estética de la revista. Teniendo de fondo una estética más o menos definida, que podría calificarse como “objetivista”, el dispositivo con el que *Diario de Poesía* se presentaba supuso un afán de

⁶²³ Este hecho puede verificarse por la decisión por parte de grandes editoriales de publicar la obra reunida de tales poetas. Sudamericana publica la *Obra poética* de Giannuzzi en el año 2000. La Universidad Nacional del Litoral publica la obra reunida de Padeletti en 1999 y recientemente, en el 2007, con una versión que revisa los errores de esta última, el Fondo de Cultura Económica publica *El Andariego. Poemas 1944-1980*. Véase al respecto la noción de “canon tardío” sobre los nuevos poetas, como los agrupados en la revista *Diario de Poesía*, que crean nuevas condiciones de legibilidad para poetas de generaciones anteriores que fueron subvalorados, poco reconocidos o ignorados (Jorge Monteleone, “Figuraciones del objeto”, op. cit., pp. 365-369).

masividad que articuló efectivamente un público heterogéneo.⁶²⁴ En una nota aparecida en *Cuadernos Hispanoamericanos*, se afirma:

Crear una demanda a partir del producto, alentar la lectura de poesía, poner el poema al alcance de quien no compra normalmente “libro de versos”, reunir a los lectores de distintos poemarios en un haz plural, son algunos de los objetivos de la publicación, que (...) se mantiene a partir del público conseguido.⁶²⁵

No se trata de que, como en el caso de otras revistas, su público tuviera una necesaria adhesión estética, sino que creó las condiciones de posibilidad para que aquello que la revista decía y proponía se construyera como acontecimiento informativo y cultural con repercusiones en el ámbito cultural. Desde este punto de vista, su huella fue culturalmente significativa porque atravesó una época, estableciendo un programa de lecturas, un canon y un modo de concebir la poesía y la crítica que, más que fagocitar explícitamente otras estéticas, impuso un programa, constituido a lo largo del tiempo como *faro* a partir del cual pensar y enunciar crítica y poéticamente. En este sentido, el público de *Diario de Poesía* no puede ser considerado cautivo o militante de una estética, o del programa que allí se propuso (aunque es necesario decir que la publicación tuvo una gravitación insoslayable en el campo de la escritura poética de los años ochenta y noventa), sino que el público de la poesía en general tomó la revista como un termómetro de lo que acontecía en el ámbito poético. *Diario de Poesía* buscó ampliar el horizonte de lectores de la poesía, y su discurso crítico intentó transparentar los términos herméticos en los cuales (según la revista presumía, acaso de modo riesgoso o maniqueo), se hallaba sumido en la primera mitad de los ochenta.

La crítica es un discurso que presupone un instrumental teórico; pero también se constituye a partir de una política editorial que legitima determinados autores, libros y estéticas, a expensas de otros. Los modos de intervención se pueden transformar, a la vez, en actos críticos en sí mismos. El gesto de la masividad de *Diario de Poesía* también llegó a ser un modo de mediación crítica que hablaba de un presupuesto estético. En este aspecto, la revista recortó un espacio ignorado en el campo poético. El sistema de certezas y afinidades sobre la poesía y sobre determinados poetas no dejó de excluir otros discursos críticos y

⁶²⁴ Sobre el tema del objetivismo en la revista, véanse los desarrollos de Daniel García Helder en: “Daniel García Helder. Episodios de una formación” (entrevista de Osvaldo Aguirre), en *Punto de Vista* N° 77, op. cit., pp. 19-26. También es de interés la intervención de Daniel Samoilovich en la mesa de debate “Barroco y neo-barroco”, Encuentro de Poesía, año 1989, reproducida en *Diario de Poesía* N° 14, op. cit., pp. 17-19.

⁶²⁵ “El ‘Diario de Poesía’”, *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 580, octubre de 1998, pp. 149-150 (sin mención de autor).

propuestas estéticas, y antes que la perplejidad, la vacilación y la incertidumbre, *Diario de Poesía* tuvo una actitud asertiva frente al hecho poético. Sin embargo, no a pesar de sus prejuicios, límites y parámetros, sino precisamente a causa de ellos, su propuesta crítica hizo de la convicción, del fervor casi excluyente y de la comunicabilidad, sus lemas en relación con un público al que había configurado, de modo novedoso, desde los comienzos de su aparición. Sus políticas de lectura son una prueba de ello.

4. Políticas de lectura

Diario de Poesía estableció, por un lado, una política crítica de la traducción (una tarea difusora de obras poéticas diversas, ya sea de autores norteamericanos, italianos, franceses, brasileños, etc.) y, por otro, una política crítica en relación con la poesía argentina contemporánea (una política de reconsideración de determinados poetas olvidados, o marginados, en algunos casos, y de consagración de jóvenes autores en proceso de producción de una obra, en otros).

Las obras poéticas de Francis Ponge, Henry Deluy, Georges Perec, William Carlos Williams, Ezra Pound, Lawrence Ferlinghetti, Raymond Carver, John Ashbery, Marianne Moore, Pier Paolo Pasolini, Valerio Magrelli, Eugenio Montale, Ana Cristina César, etc., son un ejemplo elocuente de una dirección orientada a la traducción. *Diario de Poesía*, además de su práctica constante, en la que la poeta Mirta Rosenberg tuvo especial gravitación, demostró una preocupación teórica sobre el tema: véase el *dossier* dedicado a “La traducción” en su número 10 (primavera de 1988). A pesar de la diversidad de autores, es posible establecer en la primera etapa de la revista un campo de preferencias en diálogo con una zona de la poesía argentina que es la elegida por la publicación en términos de afinidad. *Diario de Poesía* construyó una genealogía de autores que mantienen una relación “objetiva” con el mundo, o que hacen del realismo minimalista, por un lado, y de la ironía y la parodia, por el otro, una poética preferencial, alejándose de una impronta romántica o de un lirismo en el que la subjetividad tiene un papel explícito. Es posible, desde este punto de vista, establecer que la revista había imaginado un diálogo fructífero y había conjeturado un cruce productivo entre las obras de Francis Ponge, Ezra Pound, William Carlos Williams, Raymond Carver y las de autores argentinos como Raúl González Tuñón, César Fernández Moreno, Joaquín Giannuzzi, Leónidas Lamborghini, y una lectura parcial de la obra de Juan L. Ortiz vinculada a la

contemplación perpleja del paisaje.⁶²⁶ Asimismo, como ejemplo del segundo caso, se puede considerar que los textos de Fabián Casas (1965), José Villa (1966), Alejandro Rubio (1967), Martín Gambarotta (1968) y Santiago Llach (1972) encontraron en la revista un fuerte impulso, ya sea a través de premiaciones, ya sea a través de la publicación de sus poemas.

Asimismo, es posible reconocer una política configurada bajo el formato del *dossier*, que condensó, junto con las reseñas bibliográficas, una zona determinante de su discurso crítico, en este caso vinculado con la resignificación de obras canónicas, muchas de ellas cristalizadas, a partir de una mirada que las recontextualizaba en la actualidad (los casos de Leopoldo Lugones, Jorge Luis Borges, Alfonsina Storni, entre otros)⁶²⁷, y de la puesta en escena de obras de autores no muy conocidos fuera de su ámbito más inmediato, en el momento de su rescate y difusión (por ejemplo, la obra de Aldo Oliva o la de Juan Manuel Inchauspe).⁶²⁸ La estructura del *dossier* que concibió *Diario de Poesía* indagó acerca de autores y obras diversas, pero al mismo tiempo construyó un esquema crítico en sí mismo. La hipotética articulación de un macroenunciador condensado en el nombre, al determinar políticas críticas y editoriales, se desliza en términos de representación a la “marca de autor” en sus acepciones históricas: no sólo como aquel que “se ha hecho imprimir”, sino como aquel que es capaz de “componer”. Dicha “marca” propone una forma compositiva que, en el caso de una revista, anclaría materialmente en la edición y, en este aspecto, garantizaría “la unicidad y la coherencia del discurso” polifónico.

El alcance crítico del *dossier* como política de lectura general de la revista tuvo dos criterios en relación con la poesía argentina, la *relectura* y el *rescate*, y funcionó como modelo de una operatoria crítica característica. Esta operación fue un condicionante y modelizó una mirada a partir de la figura de un macroenunciador que obró críticamente dejando la huella de su presencia en las lecturas particulares. En este aspecto, los paratextos, las preguntas y las formulaciones propuestas a los críticos que colaboraron y que no pertenecían al consejo de redacción, desempeñaron un papel significativo. No obstante, la heterogeneidad, las figuras disímiles, la multiplicidad de autores provenientes de distintos

⁶²⁶ Véanse los siguientes *dossiers* dedicados a los autores argentinos mencionados: *Diario de Poesía* N° 1, op. cit. (sobre Juan L. Ortiz.); *Diario de Poesía* N° 6, primavera de 1987 (sobre Raúl González Tuñón); *Diario de Poesía* N° 20, primavera de 1991 (sobre César Fernández Moreno); *Diario de Poesía* N° 30, invierno de 1994 (sobre Joaquín Giannuzzi); *Diario de Poesía* N° 38, op. cit. (sobre Leónidas Lamborghini).

⁶²⁷ Véase *Diario de Poesía* N° 13, primavera de 1989 (*dossier* Lugones); *Diario de Poesía* N° 17, primavera de 1990 (*dossier* Borges); *Diario de Poesía* N° 23, invierno de 1992 (*dossier* Storni).

⁶²⁸ Véanse *Diario de Poesía* N° 9, op. cit., *Diario de Poesía* N° 22, op. cit., y *Diario de Poesía* N° 32, verano de 1994.

ámbitos caracterizaron la publicación. Esta apertura discursiva y crítica no dejó de estar regulada por una enunciación crítica y poética que le dio un perfil estético singular. El efecto de cierta “coherencia”, que se condensa en la voz articulada del Nombre, se configura bajo la forma de una mediación ideológica y estética, la mediación de la edición. Recortar los textos críticos bajo el formato del *dossier*, trasladar al campo intelectual preocupaciones estéticas que corresponden a sus presupuestos ideológicos, tamizar dichas preocupaciones con la retórica de la noticia nos permiten considerar la gravitación y la pregnancia crítica de todo trabajo de edición. La *poética objetivista* que llevó adelante la revista en los años ochenta condiciona y orienta esta operación editorial.

5. Dossier

Dossier es una voz francesa que remite a “archivo” o “expediente”. Por extensión un “*dossier de presse*”, o archivo periodístico, es un conjunto de informaciones reunidas acerca de un asunto, un tema o una persona determinada. El *dossier*, como conjunto específico de textos acerca de un tema o autor en particular, conformó una política crítica ejercida por *Diario de Poesía*. Recortar una figura, abordarla desde diferentes perspectivas, leer una determinada producción a la luz de un nuevo contexto fueron los lineamientos de esta política de lectura. De las acepciones de la palabra, la que remite a lo periodístico se acerca tanto a los rasgos específicos del soporte antes analizados, como a las pretensiones críticas de la publicación. En las obras y los temas abordados prima la idea de una suerte de discurso polifónico que discurre sobre el objeto de análisis. Imponer un autor, o un tema, con el fin de abordarlo de modo amplio, producía un efecto de novedad, importancia e incluso necesidad, que permitió construir una gran cantidad de *dossiers* sobre diversos temas y autores.

La estructura crítica del *dossier* tuvo dos alcances en relación con la poesía argentina. El primero fue el de la resignificación de una obra poética consagrada en el sistema literario argentino. Autores como Alfonsina Storni o Leopoldo Lugones -entre otros- son puestos bajo la lupa nuevamente, y resemantizados en su actualidad. El segundo alcance fue el del rescate de obras opacadas, o casi ocultas. En este segundo aspecto, *Diario de Poesía* parece tomar un partido positivo, una suerte de adhesión a esa figura que se rescata del olvido. El caso del poeta Juan Manuel Inchauspe es un ejemplo de rescate, con una difusión que se acerca a la adhesión. Sin embargo, el *dossier* no necesariamente es realizado por miembros pertenecientes al consejo de redacción -aunque en general sí participan ellos- o el grupo de “colaboradores” que variaron a lo largo del tiempo

Los *dossiers* tuvieron, también, distintos formatos. Aquí trabajaremos con la noción de *dossier* cuando la revista hace coexistir distintos discursos críticos sobre la obra de un mismo autor, con el fin de analizar el modo en que operan los discursos múltiples en la configuración crítica de la revista. Analizaremos a continuación algunas formas que adoptó el *dossier* como política de lectura crítica: la relectura de las obras consagradas y la de los rescates.

5.1. Relecturas

Veamos el primer alcance que tuvo la política del *dossier* en *Diario de Poesía*, el caso de obras poéticas consagradas que son sometidas a una nueva perspectiva.

En el *dossier* dedicado a Leopoldo Lugones, se recurre a “la nueva crítica” (fórmula propuesta por la revista y atribuida a los críticos emergentes de la década del ochenta) con el objeto de analizar sus libros. El conjunto de críticos, proveniente de distintos ámbitos, sean académicos, periodístico-culturales, poéticos, relea la obra de Lugones a la luz del presente. ¿Por qué tiene vigencia su obra? ¿Cuáles son las condiciones de su legibilidad en el presente? ¿Qué lugar ocupa en el sistema poético argentino su obra?, son las coordenadas que orientan las lecturas en general. Dos preguntas explícitas, publicadas en la tapa, son los disparadores elaborados por la publicación para armar un *dossier* que estaba atravesado por una preocupación editorial que precedía los trabajos críticos: “¿Qué queda y qué sirve, a finales del siglo veinte, de Lugones?”; “¿Puede hacerse una distinción entre la ‘importancia’ de Lugones y la de su poesía?”⁶²⁹ El terreno de la poesía, un espacio de especificidad de la revista, es el ámbito a partir del cual pregunta; la enunciación no parte de una preocupación académica o arqueológica, sino de una preocupación sincrónica: reconocer su gravitación en la producción poética argentina actual. “Lugones en 1989” será el título que reúna el conjunto de textos de “la nueva crítica” acerca del autor. Por lo tanto, en “ese campo de maniobras que es la historia de la literatura”, la revista se pregunta sobre la vigencia de su poesía y sobre su productividad textual.⁶³⁰

Citando a Ezra Pound, uno de los miembros del consejo de redacción, Martín Prieto (el organizador del *dossier* junto con Daniel García Helder), recuerda que el autor norteamericano, al realizar un diagnóstico de la literatura y de su tradición entre 1927 y 1928, señalaba, entre otros textos, que “la primera mitad de *La Chartreuse*” era inevitable para quien decidiera escribir versos en el siglo XX. Prieto sostiene que “su lección debe buscarse

⁶²⁹ *Diario de Poesía* N° 13, op. cit., p. 1.

⁶³⁰ *Diario de Poesía* N° 13, op. cit., p. 1.

allí donde dice ‘la primera mitad de *La Chartreuse*’, pues sería aquello que persiste y se sostiene en la construcción de la memoria literaria. La propuesta de *Diario de Poesía* al leer sincrónicamente la obra poética de Lugones, tiene en cuenta las condiciones de recepción actuales. “¿Qué recordamos hoy de *aquello*?”; (...)”¿qué nos sirve *ahora* de *ayer*?”⁶³¹ Ese carácter utilitario de la escritura parece tener una prolongación textual. *Diario de Poesía* se presenta, entre otras cosas, también como un órgano para escritores, una suerte de taller literario que impulsa la escritura y, a la vez, revisa autores con el fin de pensar su vigencia o su anacronismo en ese campo. El afán de distinguir el nombre de Lugones del ámbito de la historia literaria argentina y del ámbito de la historia cultural “que todavía lo llama ‘poeta nacional’ y que conmemora, en el día de su nacimiento, el Día del Escritor”, de su específica producción poética (ya que “parece seguir eludiendo los cómodos encasillamientos nominales”), es la principal operación crítica que *Diario de Poesía* realiza con el fin de reacomodar las piezas, en apariencia inmovibles, de la historia de la poesía argentina.⁶³²

El *dossier* Lugones tiene una particular organización. A partir de una compilación de fragmentos de autores diversos, se perfila un mapa crítico heterogéneo. Desde breves apreciaciones de académicos reconocidos (Adolfo Prieto, David Viñas, Noé Jitrik, Beatriz Sarlo), recogidas de textos ya publicados, a las opiniones de Borges, tanto juveniles como de madurez, pasando por el enfoque de Leopoldo Marechal en la revista *Martín Fierro*, hasta la opinión de diversos escritores argentinos de distintas épocas, se sigue una parábola de la obra de Lugones que es, a su vez, una mirada a su gravitación en el ámbito de nuestra literatura y cultura. La operación de la edición como tarea de macroenunciación se verifica de modo preciso en esta selección de textos, al monitorear un *relato* crítico que atiende al prestigio de las voces reconocidas, junto a otras emergentes. La atención de *Diario de Poesía* se desliza, en este movimiento, a una apreciación cautelosa y discreta, pero al fin y al cabo efectiva, al discurso consagrado de la universidad (pensemos que los críticos mencionados, integrantes de la revista *Contorno* -salvo Sarlo, aunque depositaria de parte de su herencia ideológica-, vienen a reformular el lenguaje, la metodología y los temas de la crítica argentina en los años cincuenta, sobre cuya influencia se construyó la crítica argentina ulterior). Aún así, los miembros del consejo de redacción de *Diario de Poesía* siempre se caracterizaron por

⁶³¹ Martín Prieto, “Lugones”, *Diario de Poesía* N° 13, op. cit., p. 13. (Resulta interesante marcar que el locutor -aquel a quien el enunciado mismo señala como voz responsable- en este caso, corresponde a la firma de Martín Prieto, pero ésta no deja de estar impregnada de una enunciación más amplia que corresponde a *Diario de Poesía*, como publicación responsable de la operación crítica, de ese “campo de maniobras” que se lleva a cabo: el *dossier* Lugones).

⁶³² Martín Prieto, “Lugones”, op. cit., p. 13.

elaborar un espacio crítico que intentó, sino combatir el discurso académico, al menos trabajar en una suerte de lengua franca contra los argots y los tics más transitados por el academicismo. Comunicar una experiencia de la poesía a través de un discurso que no descuidara una competencia específica acerca de ella, pero sin acudir a la jerga más trillada o de última generación de la crítica, pareció ser el ideal retórico de *Diario de Poesía*.

El artículo de Daniel García Helder “Lugones el rimador” tiene en cuenta los tipos de rima, los acentos y la estructura silábica.⁶³³ Describe la poesía de Lugones, reprobándola en términos técnicos. La enunciación de quien escribe es la de un poeta, y su interés reside en analizar los procedimientos particulares que le permitieron a Lugones construir ese artefacto que es el poema. El presunto abuso de la rima por parte de Lugones le permite pensar a Helder que el catálogo de palabras, desde las vulgares a las arcaicas, le sirven en su propósito de rimar desenfadadamente. “Las fealdades en su obra son múltiples, algunas irreproducibles; basta recordar esos sonetos rurales de *Poemas solariegos*”. Como si se tratara de un autor contemporáneo al que se combate estéticamente, con el objetivo de desacreditar la poesía de Lugones cuya influencia en el contexto de nuestra poesía -juzga- debería ser menor, Helder se demora en la tan mentada rima de Lugones, sobre cuyo abuso fustiga (“Lo que arruina aquellas pocas piezas tuyas que *hubieran sido* otra cosa, otra cosa mejor, es -lo dijo Borges, y no se me ocurre una reprobación más severa- ‘la creencia de que en cada palabra el significado es lo esencial y nada importan su connotación y su ambiente’”). La imagen de autor que construye este texto en términos de enunciación se asocia a la de su competencia en el terreno de la escritura; en este sentido, se acerca más a un interés de competencia como escritor, que a un interés de orden crítico revestido de cierta pretendida objetividad o de cierta contribución a los estudios literarios. Helder demuestra un conocimiento intenso en el campo técnico de las rimas y los acentos, y lo exhibe. Sin embargo, la propia poesía de Helder se muestra como un desvío de la tradición retórica más canónica, pues abreva en los márgenes del sistema.⁶³⁴ Esta muestra de un saber técnico y filológico no es un atributo que caracterizó en términos generales la publicación. *Diario de Poesía* alentó siempre transitar por un terreno discursivo que no fuera exclusivamente técnico, y se propuso abrir a otros imaginarios que sirvieran, por ejemplo, de analogía en el campo de la escritura crítica, con el fin de leer a menudo con gracia o socarronamente: “(...) no cabe sino admirar la habilidad casi deportiva

⁶³³ En esta sección, cuando se traten de artículos del *dossier* Lugones, cito directamente sin hacer mención de la página.

⁶³⁴ Daniel García Helder (Rosario, 1961). Publicó *Quince poemas* (con Rafael Bielsa), Rosario, El Lagrimal Trifurca, 1988; *El faro de Guereño*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1990 y *El guadal*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1994.

para desenvolverse con displicencia en espacios reducidos”, dice, por ejemplo, Helder, en ese mismo artículo.

Este artículo es posible leerlo como contrapartida de un ensayo de Jorge Monteleone - “Cinceladuras de oro”, aparecido en el mismo número-, que analiza la figura y la poesía de Lugones en términos políticos e históricos, y su gravitación en el imaginario poético argentino. Este ensayo exhibe un interés diferente del anterior artículo, cuya enunciación correspondía al de un poeta, y cuya crítica podía leerse en relación con su propia obra en el sentido de que, elípticamente y por la negativa, planteaba una forma de escritura. El trabajo de Jorge Monteleone exhibe una competencia crítica que se preocupa por establecer una ubicación de Lugones en el ámbito de la historia literaria argentina. Más que pensar la escritura en tanto usufructo o repudio respecto de una poética, su interés forma parte del conjunto de problemas que se acerca al de la competencia académica en el contexto de un sistema crítico, dado que implícitamente teoriza y evalúa el canon e interpreta en relación con una serie histórica. El lugar de enunciación de Jorge Monteleone se relaciona con las preocupaciones propias de la investigación sistemática. Sin embargo, esa intervención crítica también puede ser considerada revisionista, porque forma parte de una generación de críticos que a fines de los años ochenta, luego de la renovación universitaria y de los organismos de investigación posterior a 1984, irrumpirá con nuevos modelos de lectura.

Es posible reconocer, entonces, dos perspectivas que se enlazan a la figura de los respectivos enunciadores: una, la enunciación corresponde a la figura de un poeta (Helder); en la otra, la enunciación corresponde a la figura de un crítico (Monteleone). Sin embargo, ambas perspectivas se modelizan bajo una misma macroenunciación que elabora el *dossier*.

Los miembros de “la nueva crítica” -la voz de la macroenunciación situada en el copete *predica* respecto de los enunciadores particulares, encuadrándolos, como dijimos, en la categoría de *nuevos críticos*- son convocados para dar sus puntos de vista.⁶³⁵ Los distintos elementos paratextuales -títulos, copetes, bajadas, íconos- son los soportes en los que es posible reconocer una orientación, *una lectura* de los propios textos que se editan. (A estos elementos paratextuales es posible sumarle en algunas ocasiones las editoriales del director, respuestas al correo de lectores por parte de la publicación, por ejemplo, que permiten esbozar en términos explícitos el perfil estético e ideológico de la publicación). Los así llamados “nuevos críticos”, entonces, exponen sus argumentos acerca de Lugones a través del género

⁶³⁵ Los miembros de la llamada “nueva crítica” son C. E. Feiling, Elvio E. Gandolfo, Jorge Monteleone, Graciela Montaldo, Delfina Muschietti, Sergio Chejfec, Daniel García Helder, Ricardo Ibarlucía, Fernando Toloza, Martín Prieto y Luis Chitarroni.

discursivo “nota bibliográfica”.⁶³⁶ Si la nota bibliográfica centra su mirada en nuevos libros, o ediciones recientes de libros ya publicados, *Diario de Poesía* realiza el gesto de relanzar un autor, removerlo de su fijeza y resignificarlo a través de reseñas bibliográficas de sus libros, casi como si hubieran sido publicaciones coetáneas a la revista. Este efecto de lectura proviene del hecho que las notas tienden a leer los textos de Lugones en una clave que emana del presente; la actualidad de cada lectura está acentuada, aun cuando existan referencias históricas. Esta operación crítica permite concentrar intereses o elaborar posturas divergentes. Desde el rechazo radical a los libros de Leopoldo Lugones hasta su comprensión en su contexto, desde analizar qué aspecto de su poesía resiste en el presente hasta su recontextualización en términos históricos, las “notas bibliográficas” resultaron objetos retóricos que reformularon aquellas otras notas habituales de la revista, referidas a libros editados recientemente, y procuraron leer los textos de Lugones con el esfuerzo de una imposible actualidad. Si bien este ademán es diverso en los textos de los críticos, el *dossier* parece construirse bajo la impronta de la actualidad y, en ese sentido, el género discursivo de la nota bibliográfica parece ser un buen soporte textual para dar cuenta de ella: leer los libros de Lugones como si recién hubieran aparecido y analizar los textos bajo la luz del presente.

Valgan algunos ejemplos al respecto. Elvio E. Gandolfo escribe sobre *Las montañas del oro*: “Las otras dos zonas del libro (...) son comparativamente menos atractivas para una lectura posterior en casi un siglo.”⁶³⁷ O bien C. E. Feiling designa a Lugones como un autor bicéfalo y apunta el hecho de que Lugones, si bien pudo ser un autor “importante”, eso no garantiza su importancia estética prospectiva, aunque eventualmente pueda tenerla:

Lugones es un autor bicéfalo. La primera cabeza que nos presenta, aquella por la que quisiéramos decapitarlo, es la del tedio, el patriotismo y la antigüedad de los manuales escolares. Una cabeza que nos gustaría regalar, convenientemente separada de su tronco, a las maestras normales para que la exhiban durante cada efemérides. Cortarle la primera cabeza, sin embargo, es una decisión médica: hay que evitar que la gangrena se extienda a la segunda, que es la de un Lugones pasible de ser *utilizada*, refractario a la mera exhibición ritual. (La utilización a que me refiero es, desde ya, la única posible en el arte. Usar la Literatura para producir más Literatura).⁶³⁸

⁶³⁶ Sobre la noción de *género discursivo* véase Mijaíl Bajtín, “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*, op. cit., pp. 248-293.

⁶³⁷ Elvio E. Gandolfo, texto sobre *Las montañas del oro* (1897), de Leopoldo Lugones, *Diario de Poesía* N° 13, op. cit., p. 20.

⁶³⁸ C. E. Feiling, texto sobre *Las montañas del oro* y *Los crepúsculos del jardín* (1905), *Diario de Poesía* N° 13, op. cit., p. 20.

Jorge Fondebrider elige un tono burlón para leer *Los crepúsculos del jardín*, y se pregunta desde un presente explícito: “¿Creyó acaso Lugones que la rima es sentido en sí misma? Hoy diríamos que confió más en la *textura* que en el *volumen*.” Y agrega: “¿Para qué adoptó Lugones los tópicos del cisne, el jardín y las princesas? ¿Para pensarse moderno? No sé ni me importa saberlo. Advierto sí que la intención retórica elimina toda sombra de carnalidad y hace de los personajes figuras de cartón. El cartón, se sabe, soporta muy mal el paso del tiempo.” Y termina con una suerte de bravata antiacadémica, que marcó parte de su estilo beligerante: “Quizás *Los crepúsculos del jardín* sea apenas una marca en la historia literaria argentina -que no debe confundirse con la historia de la literatura-, patrimonio de becarios a la búsqueda de gloria. No faltarán tarados que lo elogien.”⁶³⁹

Los términos personales (“Lugones es un muy hábil malabarista. A mí el circo no me divierte ni me emociona”),⁶⁴⁰ el modo en que la figura del sujeto crítico se ve afectado por el discurso poético -recordemos que Fondebrider enuncia también desde su condición de poeta-, suelen aparecer en forma explícita en este autor, el secretario de redacción de *Diario de Poesía* en la primera etapa de la revista, lo que puede ser un gesto extensivo a los demás miembros del *staff*, aunque de modo menos crispado.

En una lengua transparente, comunicativa, dos voces críticas que construyen su genealogía intelectual en el ámbito de la universidad, como son Graciela Montaldo y Delfina Muschietti, introducen sus puntos de vista sobre algunos de los libros de Lugones en el contexto enunciativo de *Diario de Poesía*. La primera de las autoras nombradas analiza la tradición poética a la que recurre Lugones; la segunda asiente a la solicitud de *Diario de Poesía* respecto de *qué leer* hoy de la obra de Lugones (“*El libro fiel* es hoy un libro ya imposible de leer”), pero añadiendo un aspecto, el de su productividad textual en la poesía argentina contemporánea: ¿cómo genera escritura?, ¿en qué zona de su obra es posible reproducir su huella?: “Perlongher y Carrera son convocados (...) por la letra de Lugones cada vez que perdemos el centro del poema y podemos leer desde ciertas huellas otra voz diferente de la que proclaman las *Odas seculares*.”⁶⁴¹

El caso de la lectura de Sergio Chejfec no responde a la aspiración de la investigación literaria e historiográfica, sino a una típica operación de lectura propia de un escritor, que además de calificar en términos de “malo” o “bueno” un libro (una suerte de axiología crítica en relación con el placer que puede o no proporcionar un libro), también lee en relación con

⁶³⁹ Jorge Fondebrider, texto sobre *Las montañas del oro* y *Los crepúsculos del jardín*, *Diario de Poesía* N° 13, op. cit., pp. 20-21.

⁶⁴⁰ Jorge Fondebrider, “Lunario sentimental” (1909), *Diario de Poesía* N° 13, op. cit., p. 21.

⁶⁴¹ Delfina Muschietti, “Odas seculares” (1910), *Diario de Poesía* N° 13, op. cit., p. 21.

un estado de escritura presente: “¿Por qué -se pregunta indignado- tenemos que soportar un ladrillo como estas *Odas seculares*? ¿Por qué?”⁶⁴² (En el mismo número de *Diario de Poesía*, en una entrevista al poeta inglés Philip Larkin, y confirmando este movimiento de lectura al que llamaremos típico de los escritores, afirma: “¡Oh, por Dios, uno no *estudia* a los poetas! Uno los *lee*, y piensa: es maravilloso, ¿cómo se hace?, ¿podría hacerlo yo?”⁶⁴³).

Un costado provocador y con un cariz aristocratizante de *Diario de Poesía* se encuentra en Ricardo Ibarlucía, uno de los miembros del consejo de redacción: “No por azar Lugones (que fue vehemente socialista y luego beligerante demócrata) acabó profesando el nacionalismo: todos sus sueños eran colectivos, lo que equivale a decir que eran vulgares.” Sin embargo, y a contrapelo de los miembros del consejo de redacción, señala: “Yo entiendo (...) que Lugones ha sido nuestro mejor poeta.”⁶⁴⁴ Esta disonancia en el interior mismo de la redacción de *Diario de Poesía* permite reconsiderar la idea de una perspectiva homogénea como característica fundamental, y verificar que en sus discordias estéticas se amalgamó un discurso crítico cuyas bases fueron también el debate y las diferencias. Esa perspectiva se organizó desde una macroenunciación que contempla la diferencia, e incluso la contradicción. De todos modos, es posible verificar el objetivismo poético como estética promovida y promocionada en el ámbito de la poesía, lo que no permite generalizarlo, sin embargo, como el único criterio estético que privó en la revista.

En el artículo “Entierro imposible”, donde María Teresa Gramuglio realiza un balance de las reseñas de la “nueva crítica” sobre Leopoldo Lugones, es interesante analizar qué imagen construye de sí misma quien enuncia: alguien que enseña “literatura argentina en la Universidad”, que por “obligaciones pedagógicas” se ha visto, en ocasiones, “a infligir a los jóvenes neófitos ya un Lugones, ya un Gálvez”, distingue claramente un modo de ejercer la crítica en el ámbito universitario del ámbito de una revista de poesía: “¿Por qué Lugones, hoy, y en una publicación que, como el *Diario*, puede darse el lujo de eludir a los próceres?” En esa delimitación de campos, donde por un lado habría obligaciones y, por otro, la posibilidad de eludir ciertas responsabilidades, la respuesta que se desprende es que *Diario de Poesía* se impone una tarea (asistemática, pero consistente) de intervenir en la reconsideración del sistema poético de la Argentina en dos aspectos: en el de su tradición y en el de su actualidad. Esta operación de lectura atañe al primer caso y se postula como una suerte de invención

⁶⁴² Sergio Chejfec, “Odas seculares” (1910), *Diario de Poesía* N° 13, op. cit., p. 21.

⁶⁴³ Entrevista a Philip Larkin: “Philip Larkin: ‘Esperé que viniera la poesía’”, por Robert Phillips (traducción de Mirta Rosenberg), *Diario de Poesía* N° 13, op. cit., pp. 25-19.

⁶⁴⁴ Ricardo Ibarlucía, “El libro de los paisajes” (1917), *Diario de Poesía* N° 13, op. cit., p. 22.

crítica que intenta reformular el canon, y hacer del gesto de la irreverencia respecto de modelos indiscutibles un movimiento de lectura concreto frente a “lo que hay”.

Escribe Gramuglio que una de las tareas de la crítica en general es la de inventar perpetuamente una literatura: “Groussac insinuó que Ricardo Rojas, al escribir la *Historia de la literatura argentina*, había inventado la materia misma de esa historia. A mí, a menudo me asalta la sospecha de que todos nosotros somos continuadores empeñosos de esa tarea, de que estamos inventando a diario la literatura argentina (...)”. Y agrega, respecto del asedio permanente de la crítica sobre determinados textos y autores: “(...) se me ocurre pensar que, entonces, nuestro verdadero destino sudamericano no consistiría en morir con un íntimo cuchillo en la garganta, sino en tener que sostener los méritos de libros que sólo se leen por voluntad nacional y que no ocuparían lugar alguno en una biblioteca desprovincializada.”⁶⁴⁵

En el caso de *Diario de Poesía*, esa invención de una posible historia de la poesía se realiza poniendo en duda ciertos cimientos en apariencia inmovibles que sostienen la historia de la literatura argentina del siglo XX.

Otro *dossier* paradigmático es el dedicado a Alfonsina Storni. *Diario de Poesía* decide indagar -como en el caso de Lugones- sobre una obra “cristalizada”. En su número 23 (invierno de 1992), arremete contra una serie de perspectivas estereotipadas que acechan su obra, y apuesta a la posibilidad de aproximarse bajo el siguiente enunciado: “No son pocos los que piensan (...) que (...) la obra de Storni puede ser apreciada e incluso escardada con un criterio moderno”.⁶⁴⁶ En ese afán de indagar un costado oculto, en ese interés de rastrear una obra completa desde otras perspectivas, el mismo Helder advierte que “hay aspectos de la obra de Alfonsina Storni que si fueron advertidos no fueron debidamente explorados”, e intenta -como un anhelo de la revista en su carácter de periódico de “actualidad”- analizar ese aspecto de Storni que “recién por contaminación con el tono dominante de la poesía de nuestros días se lo percibe”. Y agrega: “Vale la pena, creemos, que una lectura interesada se reencuentre con esa parte moderna de la obra de Storni”. Un diálogo entre el presente y la tradición es una suerte de *zona consciente* que rige el criterio de la perspectiva crítica. El *dossier* se organiza con una selección de poemas y textos periodísticos de Alfonsina Storni, reseñas sobre sus poemas y libros, y un ensayo fundamental de Delfina Muschietti (“Las estrategias de un discurso travesti”) que reinaugura una lectura productiva, en términos de escritura poética, para la obra de Alfonsina Storni.⁶⁴⁷

⁶⁴⁵ María Teresa Gramuglio, “Entierro imposible”, *Diario de Poesía* N° 13, op. cit., p. 24.

⁶⁴⁶ D. G. Helder, “Alfonsina Storni”, *Diario de Poesía* N° 23, op. cit., p. 13.

⁶⁴⁷ Delfina Muschietti, “Las estrategias de un discurso travesti”, *Diario de Poesía* N° 23, op. cit., p. 15.

Daniel Samoilovich, el director, al contestar una carta de lectores, aclaraba qué criterios regían la elaboración de un *dossier*: “Pensamos que para que un *dossier* tenga sentido en el *Diario* no sólo debe tratar sobre poetas interesantes, sino que además tiene que ofrecer o bien material inédito, o bien muy poco conocido, o una perspectiva nueva, uno o varios trabajos inéditos, o una recopilación de materiales muy dispersos: en fin, tiene que terminar ofreciendo algo que no esté ya hecho.”⁶⁴⁸ El criterio adoptado para el *dossier* dedicado a Alfonsina Storni es encontrar, según el esquema propuesto por Samoilovich, una “perspectiva nueva”, al igual que el *dossier* dedicado a Leopoldo Lugones.

El trabajo de Delfina Muschietti inaugura el *dossier*: resemantiza la figura de Alfonsina Storni, considerando su obra poética en relación con su producción periodística, e introduce nociones teóricas de género. El trabajo resulta completamente innovador respecto de la cristalización a la que estaba sometida la obra de Storni, y *Diario de Poesía*, de este modo, se hacía eco de un debate teórico del campo académico en relación con el género. Aunque es necesario aclarar que de ninguna manera el texto de Muschietti se halla sometido a una categoría previa de género, sino que la obra de Storni es analizada considerando las dificultades de leer una obra cristalizada y los prejuicios con que se leía su discurso en el contexto de su época. La inversión de los roles sexuales tradicionales y la ruptura de una imagen convencional que correspondía al universo de la mujer, hacen del texto una suerte de condensación de una nueva línea crítica para considerarlo “un discurso travesti que elude la clasificación”.

Este *dossier* se hace cargo de una preocupación crítica y poética que acechó las décadas del ochenta y del noventa en el ámbito de la crítica y la poesía argentinas: la *poesía escrita por mujeres*. ¿Qué significado tiene ese concepto? ¿Cuál es su especificidad? ¿Cómo debe denominarse la producción de las escritoras: poesía femenina, poesía escrita por mujeres, escritura femenina? El género como marca de escritura, como preocupación teórica, planea en el *dossier*, y de paso es posible verificar los planteos teóricos emergentes de la época, que habían tomado como paradigma las figuras literarias de Alfonsina Storni y Alejandra Pizarnik. Sin embargo, en el caso de *Diario de Poesía*, nunca la preocupación por el género fue decisiva ni de una adhesión teórica explícita, salvo por algún artículo publicado aisladamente, como el ya citado de Diana Bellessi.⁶⁴⁹ Antes bien, cabría decir que la cuestión del género en la poesía se miró casi con sorna o algún recelo. Aquí, se incluye la

⁶⁴⁸ Daniel Samoilovich, *Diario de Poesía* N° 13, op. cit., p. 30.

⁶⁴⁹ Diana Bellessi, “La diferencia viva”, *Diario de Poesía* N° 9, op. cit., p. 9.

preocupación a través de una voz exógena como la de Muschietti. *Diario de Poesía* es el soporte de enunciación que presta sus páginas a esa voz crítica heterogénea.

Otros dos artículos, de Susana Cella y de Martín Prieto, se publican luego del trabajo mencionado. El de Cella indaga las relaciones entre imagen pública y escritura; el de Prieto reconsidera su lugar difuso y superficialmente articulado en la historia literaria argentina. Hay además análisis particulares de cuatro poemas de Storni por parte de María Moreno, D. G. Helder, Joaquín O. Giannuzzi y Daniel Freidemberg, con lecturas disímiles, pero en las que el punto de encuentro consiste en exponer un sistema valorativo en una operación que la revista realiza también en otros *dossiers* al analizar poemas específicos (un aspecto básico que modela la poética crítica de *Diario de Poesía* es la explicitación del punto de vista, lo que revela una consideración de lo axiológico como premisa básica de la escritura crítica; para esta publicación, ejercer la crítica es exponer valores en relación con el gusto). Al final del *dossier*, aparece un cuadro crítico con fragmentos extraídos de escritores y críticos que escribieron sobre la obra de Storni, y que recoge, como también en otros *dossiers*, discrepancias, polémicas y contradicciones.

5.2. *Rescates*

Los autores analizados refieren el primer aspecto del *dossier* de *Diario de Poesía*, es decir, la resignificación de una obra poética consagrada en el sistema literario argentino. Analizaremos ahora el segundo alcance del *dossier*: el “rescate” o el reconocimiento de obras opacadas, o casi ocultas, tomando como ejemplo testigo el de Juan Manuel Inchauspe. Un poeta, hasta ese momento casi secreto, es “descubierto” y “presentado” en el número 22 (otoño de 1992) en una suerte de pequeño *dossier*. Por esa razón se encontrarán en los textos de los autores que realizan la crítica (D. G. Helder, Oscar Taborda y Osvaldo Aguirre, en este caso) -a los que podemos sumar los nombres de Alejandro Rubio y Fabián Casas, en un nuevo acercamiento a su obra en el número 32 (verano de 1994)- con el pretexto de la edición de su *Poesía completa* por parte de la Universidad Nacional del Litoral, mucho de lo que normalmente pertenece a la reseña periodística: historia de los libros, historia del autor, etc. Generalmente adosado al abordaje de la obra del autor, aparece publicada una selección de sus poemas.

En este caso, los que escriben son poetas, y también “lectores especializados”. Pero, además, estos escritores comparten, por las características de su obra, ciertos principios de una poética. Es decir, una idea de “lo que la poesía debe ser”. Al tratarse de poetas que

escriben sobre la obra de otro, puede esperarse, además de una valoración, que aparezcan instancias de adhesión o de rechazo. Una de las preguntas que recorre estos textos, sin embargo, parece girar en torno de una matriz previa con la que la publicación interviene en el campo cultural: ¿por qué merece ser leído este autor?; ¿por qué es posible considerarlo?

Como escritores y lectores especialistas, quienes redactaron estos artículos no parecen tener los escrúpulos de la escritura académica. De ahí cierto tono de informalidad, junto con la despreocupación por no ocultar las marcas del discurso subjetivo: “¿Por qué me gusta Inchauspe?” (Alejandro Rubio).⁶⁵⁰ Sin embargo, y al mismo tiempo, se nota el cuidado por no caer en ciertos supuestos que son tildados de “ingenuos” por la academia: biografismo, impresionismo exagerado, etc. Así tenemos un discurso que, si bien no aspira al “rigor académico”, al mismo tiempo está muy atento a no contradecirlo explícitamente, respetando sus interdicciones.

También, al pertenecer a escritores y lectores especialistas, estos textos enfocan cuestiones que normalmente quedan por fuera de las disciplinas académicas. En realidad, se inscriben en el universo de preocupaciones que pertenecerían al ámbito de los escritores: de qué modo escribe este autor, de qué modo se relaciona con el discurso, qué provecho se puede sacar de esa escritura. Este conjunto de textos se enlazaría hipotéticamente a *una lectura de escritores*, cuyas preocupaciones respecto de la crítica académica parecen diferenciarse a partir de un cierto deslizamiento de sentido a la trastienda del escritor. Cumplen deliberadamente con aquel carácter que T. S. Eliot llamó “crítica de taller” y resumió en una conferencia de 1956, “Las fronteras de la crítica”:

Lo mejor de mi crítica literaria (...) consiste en ensayos sobre poetas y dramaturgos poetas que han influido sobre mí. Se trata de un producto secundario de mi taller particular de poesía, o de una prolongación del pensamiento que informó mi propia poesía (...). # Esta clase de crítica poética hecha por poetas, que llamo crítica de taller, tiene una limitación evidente: lo que no se relaciona con la obra del poeta, o lo que tiene afinidad con él, queda fuera de su competencia. Otra limitación de la crítica de taller es que el juicio del crítico puede carecer de solidez fuera de su propio arte.⁶⁵¹

Se trata, así, de una mirada aviesa y caníbal, que busca sacar provecho de los recursos y procedimientos de la escritura ajena en beneficio de la propia. Es en esa zona donde este tipo de aproximaciones resulta más valiosa: el rastreo de fenómenos del orden del estilo, o el

⁶⁵⁰ Alejandro Rubio, “El mundo presentado como un bloque hostil”, *Diario de Poesía* N° 32, op. cit., p. 27.

⁶⁵¹ T. S. Eliot, “Las fronteras de la crítica”, en *Sobre la poesía y los poetas*, Buenos Aires, Sur, 1959, pp. 107-108.

tono: “el poeta es un lírico que se avinagró” (Fabián Casas).⁶⁵² La terminología es variable. En los mejores casos, sólo se vuelve precisa en la medida en que el tema lo requiera. De otro modo, se usarán términos que no pertenecen a un saber en particular, pero que muchas veces se vuelven sumamente explicativos a partir de apelaciones a metáforas o a comparaciones. Las filiaciones, los ejemplos, las formas de abordaje de una obra por parte de un escritor revela un registro diverso, que corresponde al universo de preocupaciones de una escritura que prolonga un gesto y una apropiación literarias.

El rescate de un escritor olvidado u oculto en el sistema literario argentino es una de las operaciones que *Diario de Poesía* realiza como gesto crítico; éste participa de una poética crítica que permanece, en tanto revista de matrices teóricas coherentes y persistentes. El tipo de coherencia sobre la que predicamos aquí se da en un plano enunciativo más amplio que amalgama otras enunciaciones particulares. Podríamos hablar, entonces, de una suerte de coherencia polifónica. Ahora bien, *Diario de Poesía* en su discurso crítico, no se presenta como una publicación académica, pero tampoco *estrictamente* periodística: no debe olvidarse que, como antes analizamos, la retórica periodística de *Diario de Poesía* no deja de ser un *simulacro*, aun cuando procura asimilar elementos de ambos discursos. En ese lugar intersticial, la operación de rescate se realiza con instrumentos teóricos y críticos que atañen a “preocupaciones de escritor”, pero sin descuidar del todo la “pertinencia académica”.

Los alcances críticos del *dossier* como política de lectura general tuvo dos criterios en relación con la poesía argentina, la de la relectura y la del rescate, como analizamos en tres casos particulares (Lugones, Storni e Inchauspe) que funcionan como modelos de una operatoria crítica característica. Esas políticas de lectura produjeron un condicionamiento en la lectura a partir del perfil que se solicitaba y modelizaron una mirada a partir de la figura de un macroenunciador que operó críticamente, dejando la huella de su presencia en las lecturas particulares. (En este aspecto, los paratextos y las preguntas disparadoras formuladas a los críticos jugaron un papel significativo.) La heterogeneidad, las figuras disímiles, la multiplicidad de autores provenientes de distintos ámbitos caracterizaron la publicación. Esta apertura discursiva y crítica, sin embargo, no dejó de estar regulada por una enunciación crítica y poética que le dio un perfil estético a la revista, en cuyo nombre parece concentrarse la voz articulada de un Autor que se configura, en términos materiales, bajo la forma de una mediación ideológica y estética, la de la edición. Recortar los textos críticos bajo el formato del *dossier*, trasladar al campo intelectual preocupaciones estéticas que corresponden a

⁶⁵² Fabián Casas, “Exactamente un individuo”, *Diario de Poesía* N° 32, verano de 1994, pp. 26-27.

presupuestos ideológicos de la revista, tamizar dichas preocupaciones con la retórica de la noticia presentada como tal en la tapa nos permiten considerar la gravitación y la pregnancia crítica de todo trabajo de edición. Como veremos en la próxima sección, la poética objetivista que llevó adelante la revista en los años ochenta condiciona y orienta esta operación editorial.

6. El discurso crítico de **Diario de Poesía**

6.1. El discurso polémico y la construcción de un espacio poético

Si una de las características del discurso polémico es la confrontación de perspectivas, en las que habitualmente se manifiestan resquemores personales y ocultas arrogancias, hay circunstancias que tienen la potencia de generarlo. Una de esas circunstancias se dio con la apertura democrática en la Argentina, cuando el campo poético estaba rearmando su dinámica y saldando cuentas pendientes con la producción del pasado reciente.⁶⁵³ Si la actividad poética había tenido una presencia lateral, pero aun así reconocible durante la segunda mitad del régimen militar, y ya en los primeros años del nuevo período se había consolidado un esquema de estéticas y disputas entre sus protagonistas, hacia 1986 el grupo de *Diario de Poesía* formula la necesidad de rearmar y cambiar las piezas del escenario poético.⁶⁵⁴ Su presencia impulsó un nuevo pacto de lectura entre las revistas de poesía, por un lado, y la promoción de una nueva estética, por el otro. Para construir un nuevo espacio, necesitó desplazar las dos corrientes gravitantes, el neorromanticismo y el neobarroco, cuyos órganos más representativos de difusión fueron las revistas *Último Reino* y *Xul*, respectivamente.⁶⁵⁵ Lo hizo mediante la instauración de un conjunto de textos críticos que rechazaban aquellas corrientes a través del gesto polémico como modo de impugnación.

La polémica es un género que integra el universo discursivo de la argumentación, cuyo rasgo esencial es el de la representación pública de disputas y, en ese sentido, despliega una tensión dramática que contiene connotaciones de espectáculo, al mismo tiempo que muchas

⁶⁵³ Véanse las polémicas citadas entre Laura Klein, Jorge Santiago Perednik y Horacio Zabaljáuregui, publicadas en la revista *Mascaró* N° 4, diciembre de 1985 y *Mascaró* N° 6, septiembre de 1986. También las polémicas surgidas a partir del libro de Jorge Santiago Perednik, *Nueva poesía argentina durante la dictadura*, op. cit., 1989, y la reseña de Américo Cristófalo, *Babel*, septiembre de 1990, y Juano Villafañe, “El shock de Perednik”, *18 Whiskys* N° 1/2, op. cit. Sobre un ejemplo de análisis acerca del discurso polémico, sugiero la lectura de Alberto Giordano, “Cortázar y la denegación de la polémica”, *Punto de Vista* N° 77, op. cit., pp. 37-42.

⁶⁵⁴ Véase sobre la poesía del período: Carlos Battilana, “Poesía, política y subjetividad”, en *Cuadernos del Sur* N° 34, op. cit., pp. 39-50.

⁶⁵⁵ Véanse respecto de esas tendencias, a modo de introducción, *Revista Último Reino* (antología), Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1987; Martín Prieto, “Tres libros”, en *Literatura y crítica*, Santa Fe, Cuadernos de Extensión Universitaria, Universidad Nacional del Litoral, 1987, pp. 131-136.

veces despliega una retórica de la injuria.⁶⁵⁶ El término “polémico” -recordamos- tiene su origen en el adjetivo griego *polemikós*, “relativo a la guerra”. A partir de esta definición, la polémica, que pertenece al campo del discurso, se puede definir literalmente como una “guerra verbal”. Si por argumentación entendemos el conjunto de estrategias discursivas que se ponen en práctica para lograr la adhesión del destinatario al punto de vista del enunciador, en el discurso polémico la adhesión que se pretende es indirecta, dirigida a un destinatario que no es el remitente del mensaje, sino aquel que observa esa puesta en escena.⁶⁵⁷ Mijaíl Bajtín señala que en cada esfera de la praxis humana existe un repertorio de géneros discursivos. Afirma: “En la gran mayoría de los géneros discursivos (salvo los literarios) un estilo individual no forma parte de la intención del enunciado, no es su finalidad única sino que resulta ser, por decirlo así, un epifenómeno del enunciado, un producto complementario de éste.” Consideramos el discurso polémico como un género discursivo secundario en tanto surge “en condiciones de la enunciación cultural más compleja, relativamente más desarrollada y organizada”.⁶⁵⁸ Si bien el discurso polémico puede tener distintos contextos de enunciación, en este trabajo circunscribimos el discurso polémico al ámbito artístico, y en esa esfera de la comunicación cultural los discursos tienen un alto grado de complejidad. En ese sentido, el discurso polémico no deja de tener un carácter estético, ya que la exhibición deliberada de un estilo individual resulta uno de sus atributos. También prefigura la imagen del destinatario cuando, al señalar las ideas que considera deficientes o ruinosas de la escritura ajena, se filtra, eventualmente, la inquina personal: “La composición y sobre todo el estilo del enunciado dependen -dice Bajtín- de un hecho concreto: a quién está destinado el enunciado, cómo el hablante (o el escritor) percibe y se imagina a sus destinatarios, cuál es la fuerza de su influencia sobre el enunciado. Todo género discursivo en cada esfera de la comunicación

⁶⁵⁶ Véase Elsa Noya, “El horror al apenas. Reflexiones en torno del discurso polémico”, en *Leer la patria*, Córdoba, Alción, 2004. Sobre las técnicas y las formas del discurso polémico, véase Christian Plantin, *La argumentación*, Barcelona, Ariel, 1998, y Analía Reale y Alejandra Vitale (selección, adaptación y comentarios), *La argumentación (Una aproximación retórico-discursiva)*, Buenos Aires, Ars, 1995.

⁶⁵⁷ Cfr. Berta Zamudio y Ana Atorresi, “El discurso polémico y su dependencia contextual”, en *La explicación*, Buenos Aires, Eudeba, 2000, pp. 36-40. Sobre la noción de auditorio de la argumentación, véase Ch. Perelman y L. Olbrechts-Tyteca, *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, Madrid, Gredos, 1989.

⁶⁵⁸ Mijail Bajtín, “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*, op. cit., p. 285. (Sobre la filtración de situaciones personales en el discurso polémico, pueden leerse las polémicas suscitadas a partir del artículo de D. G. Helder, “El neobarroco en la Argentina”, y las réplicas y contrarréplicas de J. S. Perednik y del mismo Helder: *Diario de Poesía* N° 4, otoño de 1987, y *Diario de Poesía* N° 8, otoño de 1988, respectivamente).

discursiva posee su propia concepción del destinatario, lo cual lo determina (...).⁶⁵⁹ Al mismo tiempo, el discurso polémico comparte con el discurso crítico la referencia a un discurso ajeno, en el que se ponen en juego valores estéticos. El alcance de nuestro trabajo, sin embargo, no se circunscribe al ámbito personal, sino a la matriz colectiva que posee una revista y, en este sentido, nos interesa concebir las mismas revistas como configuradoras de propuestas estéticas grupales.

Si la naturaleza de todo enunciado consiste en *estar destinado*, el discurso polémico, a causa de sus atributos de espectacularidad y provocación, exhibe un tipo de dialogicidad que podemos llamar “belligerante”, en el sentido de que el objetivo no es sólo ajustar cuentas con otro discurso, sino también generar una reacción en *el otro que enuncia*. En ese sentido, el discurso polémico se plantea como un discurso alejado de la cortesía, pero no obstante destinado al otro, en el que la pose del enunciador -verificada por instancias deícticas, por ejemplo- juega un rol preponderante. El discurso polémico confronta dos perspectivas que en muchos casos son un “encadenamiento encabalgado” que se retroalimenta a partir del retruque o el ajuste de cuentas, pero en el que no deja de subyacer la estructura del diálogo pues, como sugiere la perspectiva bajtiniana, la alusión más ligera a un enunciado ajeno confiere al discurso un carácter dialógico y, desde este punto de vista, eventualmente, podría tener una naturaleza intertextual.⁶⁶⁰

El gesto de impulsar una corriente estética genera, por efecto de su propio peso, una confrontación pública con las demás. En el caso de *Diario de Poesía*, un conjunto de artículos surgidos en torno al neobarroco y al neorromanticismo confirma un carácter polémico explícito cuyo objetivo parecía ser el de provocar, pero al mismo tiempo, también, el de afirmar una identidad. Es necesario vincular un conjunto de textos con una línea editorial que se articula con un discurso crítico general, derivado de la poética sostenida por la publicación. Este conjunto de artículos conforma un *corpus* teórico constituido por impugnaciones a poéticas ajenas: los textos de Helder y de Ibarlucía, efectivamente, son impugnaciones explícitas a otras estéticas. Los textos de Aulicino y Samoilovich pueden leerse como manifiestos poéticos que, en sus certezas, confrontan, implícitamente, con otras corrientes.⁶⁶¹

⁶⁵⁹ Mijaíl Bajtín, “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*, op. cit., p. 285.

⁶⁶⁰ Cfr. Mijaíl Bajtín, “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*, op. cit. Véase también Valentin N. Voloshinov, “Planteamiento del problema del ‘discurso ajeno’”, en *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza, 1992, pp. 155-165.

⁶⁶¹ Véanse los textos de D. G. Helder, “El neobarroco en la Argentina”, op. cit.; Horacio Zabaljáuregui, “Un romanticismo sin sujeto”, *Diario de Poesía* N° 9, op. cit.; Jorge Ricardo Aulicino,

6.2. Impugnaciones y manifiestos

Los textos polémicos de la revista se dieron, fundamentalmente, en sus inicios. Una vez construida e instalada una determinada imagen de la publicación, cuando había ocupado el centro de la escena del espacio público de la poesía argentina, los debates fueron progresivamente neutralizados. Las posibilidades de incluir en el interior de la revista una discusión o un debate acerca de temas que tuvieran relación con la estética de otras, fueron paulatinamente obturadas. Al respecto, Fabiola Aldana, Alfonso Mallo y Fabián Iriarte afirmaban, respecto de esa imagen que la revista proyectaba:

el *Diario de Poesía* es hoy, en Argentina, uno de los espacios reguladores más fuertes de lo que “puede” o “debe” leerse de la poesía contemporánea. Escudado en la tarea entusiasta (...) de promover nuevas poéticas, el *Diario de Poesía* establece una “visión del mundo” que no permite la discusión, en principio, porque el lugar que ocupa desde hace tiempo le permite la condescendencia, un gesto similar a la paternal mano en el hombro ante una actitud desmedida, exacerbada, adolescente, que acaba por parecerse a la simple defensa de una opción por la subjetividad más hedonista.

Agregaban luego, respecto de un eventual espacio dedicado al debate y a un intercambio crítico en un plano de igualdad:

las polémicas se responden desde la altura más inexpugnable y, desde esa perspectiva, no queda demasiado espacio para debatir, de acuerdo a cierto despliegue argumental, con quienes piensan y escriben desde la seguridad de la “verdad”. Si de una polémica participan al menos dos discursos enfrentados, la operación del *Diario de Poesía* pasa por anular, en casi todos los casos, el que le corresponde, de manera que se produzca un desplazamiento de sentido hacia el que la inicia.⁶⁶²

Rafael Cipollini, a su vez, señalaba una idea similar en el sentido de que una idea estética predominante parece regir el sistema de “propuestas”:

(...) si bien es plural, en *Diario de Poesía* siempre cunde una heterogeneidad en un ecumenismo parecido a la pax romana. Hay siempre una idea estética central (...) que es la que gobierna, y sobre esa pax estética funcionan las demás propuestas. (...)

“El futuro como poética”, *Diario de Poesía* N° 9, op. cit., pp. 5-6; Daniel Samoilovich, “El paisaje como tentación”, *Diario de Poesía* N° 19, op. cit., pp. 23-24.

⁶⁶² En Fabiola Aldana, Alfonso Mallo y Fabián Iriarte: “Tres hipótesis de lectura sobre el *Diario de Poesía*”, en Ana Porrúa (comp.), *La escritura y los críticos*, op. cit., pp. 53-63.

Diario de Poesía siempre guardó una médula rígida: funciona al modo de un panóptico desde el cual se pueden observar todas las demás estéticas.⁶⁶³

Veamos, entonces, ahora la trama polémica que la revista tejió en sus comienzos.

Ricardo Ibarlucía, en “Un romanticismo sin sujeto”, afirmaba que el grupo de poetas nucleados alrededor de la revista *Último Reino* retomaba el discurso romántico; pero, paradójicamente, la inscripción subjetiva propia del romanticismo se condensaba en la figura de un solo autor: la poesía de *Último Reino* podía leerse como el texto de un solo poeta, en el que los diferentes “seudónimos”, con sus referencias biográficas y bibliográficas, no cumplían sino una función de enmascaramiento. A esta postura estética de la revista la denominaba “un romanticismo sin sujeto”, que comenzaba “por negar el ‘yo’ donde debía afirmarlo” y terminaba sustituyendo “la singularidad del héroe por la uniformidad del coro”. Simultáneamente, Ibarlucía criticaba a *Último Reino* la repetición de un código ya transitado (“los poetas de *Último Reino*, apartados de cualquier riesgo experimental que pudiera abrir una pluralidad de lecturas, echan mano de una retórica definida (...). El resultado es la adopción de un código cuya simbología se agota en sí misma, condenándose a la repetición de lo mismo en lo aparentemente nuevo”). Ibarlucía cuestionaba un uso estéril de la tradición romántica que, en este caso, ni siquiera remitiría a su origen alemán, sino que reenviaría a un código elegíaco que la poesía argentina ya había recorrido en la década del cuarenta, una especie de versión segunda del código inicial.

Daniel García Helder, en “El neobarroco en la Argentina”, describe las raíces del neobarroco en nuestro país y percibe que esta tendencia se había desarrollado “desde aproximadamente 1980”. Luego de describir sucintamente la evolución del barroco clásico y alguna vertiente del neobarroco latinoamericano, cuyo modelo había sido el cubano José Lezama Lima, y cuyo animador esencial, el también cubano Severo Sarduy, y de remitir a las antologías de la revista *Xul* de 1983 y 1985 como ejemplos acabados de una tendencia que exaltaba “lo frívolo” y “la ornamentación”, exponía sus objeciones en relación con la “cosmética” neobarroca, elaborando una suerte de programa y teoría de la escritura poética.⁶⁶⁴ Si la estética neobarroca promovía la experimentación y el artificio (la “insinceridad”) y burlaba cualquier fin comunicativo, el artículo de Helder postulaba, a través de la controversia, un espacio para la poesía en el cual la percepción del mundo se obtendría

⁶⁶³ Rafael Cippolini, “Somos gente que quiere desarreglarse y leer” (diálogo entre Romina Freschi y Rafael Cippolini, coordinado por Adrián Pedreira), *Ramona-Plebella* N° 5-6 (edición conjunta), Buenos Aires, noviembre de 2005, p. 12. [pp. 10-18].

⁶⁶⁴ *Xul* N° 5, 1983 y *Xul* N° 7, op. cit.

mediante un discurso alejado de la ornamentación, la exuberancia verbal y la estridencia. Para lograr ese objetivo, era necesario descalificar el movimiento promovido por *Xul*, por constituir “un fraude” artificioso al “amagar misterio en todo, armar simulacros de revelación donde no se dice nada”. Resulta sugestiva la alternancia pronominal en el artículo, del singular al plural, y viceversa. Mario Ortiz dice que el ensayo de Helder “funda un nosotros que engloba al *Diario*, pero también al lector. (...) Puede entenderse como una toma de posición del grupo”.⁶⁶⁵ Helder, cuando usa el plural, parece hacerse cargo de una voz colectiva que remite al espíritu editorial de la revista y que, en el hecho de impugnar lo ajeno, reafirma lo propio:

no apreciamos (...) estas obras del neobarroco. Inversamente, todavía nos preocupa imaginar una poesía sin heroísmos del lenguaje, pero arriesgada en su tarea de lograr algún tipo de belleza mediante la precisión, lo breve -o bien lo *necesariamente* extenso-, la fácil o difícil claridad, rasgos que de manera explícita o implícita censura el neobarroco.

En el mismo número, Helder publicó una serie de poemas en los que el “paisaje”, por un lado, y “la opacidad de la mirada”, “la percepción / que tenemos de lo que ocurre”, por el otro, son los dos núcleos semánticos de los textos, componentes característicos de lo que se llamó *objetivismo*, es decir, la obsesión por el modo en que se percibe lo real y el hermetismo de los objetos: una experiencia que algunos autores denominaron de “confrontación”.⁶⁶⁶ Pero, al mismo tiempo, la aspiración de hacer del poema “algo” que tuviera la evidencia de una cosa, su “pertinacia”, su ausencia de efusión.⁶⁶⁷

Los artículos de Aulicino y Samoilovich, “El futuro como poética” y “La tentación del paisaje”, respectivamente, reflexionan acerca de los objetos y del paisaje en tanto referentes del discurso poético. La producción poética de los miembros del consejo de redacción recrea, en términos generales, la naturaleza impenetrable de lo real -que aparece señalada en los títulos de algunos de sus libros: *Paisaje con autor* (1988), de Jorge Ricardo Aulicino, *El guadal* (1994), de D. G. Helder, *Lo espeso real* (1996), de Daniel Freidemberg, *Superficies*

⁶⁶⁵ Mario Ortiz, “Notas de lectura sobre la crítica en el *Diario de Poesía*”, en Alberto Giordano y María Celia Vázquez (comps.), *Las operaciones de la crítica*, op. cit., pp. 97-107.

⁶⁶⁶ Cfr. Martín Prieto, “Tres libros”, en *Literatura y crítica*, op. cit.

⁶⁶⁷ Cfr. Daniel Samoilovich, “Objetivismo” en su columna de opinión “Lecturas”, *Diario de Poesía* N° 8, op. cit., p. 5.

iluminadas (1997), de Daniel Samoilovich.⁶⁶⁸ Referían el asedio de la realidad desde distintos ángulos a través de breves descripciones exentas de cualquier énfasis patético o confesional, asumiendo la idea de un presente absoluto de la percepción, en la línea de un narrador que siempre manifestó lazos profundos con el género poético: Juan José Saer.⁶⁶⁹ Dice Freidemberg: “Se aprendió la lección de Saer: lo visible puede ser un engaño pero está ahí, insiste, y vale la pena asediarlo con el lenguaje aunque más no sea porque es visible e independiente de nuestra voluntad.” Proseguía que lo que había logrado esta corriente estética denominada objetivista era

sacarnos de algunas seguridades que estaban ahogándonos: una que pone como valor supremo al personaje del poeta y manda venerar lo que su sagrada subjetividad confiesa o declara, y la otra, la fetichización textualista, que le garantiza al poeta la santidad y el carnet de transgresor con la sola condición de que su discurso exhiba la promesa de una lectura frustrante o fastidiosa.

Según esta perspectiva, todo discurso parece resistir un desciframiento sobre el referente, y su opacidad no resulta ser más que un “testimonio” mudo de la perplejidad del yo poético, en tanto los objetos y el paisaje devuelven “un reflejo enigmático”, invirtiendo el rol de la enunciación.⁶⁷⁰ En el texto de Jorge Ricardo Aulicino, se lee:

⁶⁶⁸ J. R. Aulicino, *Paisaje con autor*, Buenos Aires, Último Reino, 1988; D. G. Helder, *El guadal*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1994; D. Freidemberg, *Lo espeso real*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1996; D. Samoilovich, *Superficies iluminadas*, Madrid, Hiperión, 1997.

⁶⁶⁹ Cfr. Alejandro Rubio, “Más allá del canon objetivista”, *Diario de Poesía* N° 38, op. cit., p. 35. Como ejemplo acabado, véase *El limonero real* (1974). En “Objetivismo”, en *Diario de Poesía* N° 26, otoño de 1993, p. 11. Véanse también Daniel Freidemberg, “Aprehender el mundo” (reseña bibliográfica sobre *Glosa*, de Juan José Saer), en *Clarín Cultura y Nación*, 26/2/1987, p. 5; D. G. Helder, “Rigor y percepción” (reseña bibliográfica sobre *El arte de narrar*, de Juan José Saer), en *Clarín Cultura y Nación*, 2/2/1989, p. 6. Para un estudio sobre *El limonero real*, en el que se analiza particularmente su “estilo objetivista”, véase Noé Jitrik, “Entre el corte y la continuidad. Juan José Saer: una escritura crítica”, en *La vibración del presente*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 169-181. Sobre la obra de Saer, véase: Jorge Monteleone, “Eclipse del sentido: de *Nadie nada nunca* a *El entonado* de Juan José Saer”, en Roland Spiller (comp.), *La novela argentina de los años 80. Lateinamerika Studien 29*, Frankfurt am Main, Universität Erlangen-Nürnberg, Vervuert Verlag, 1995, pp. 153-175. Véase también: Enrique Foffani y Adriana Mancini, “Más allá del regionalismo: la transformación del paisaje”, en Elsa Drucaroff (coord.), *La narración gana la partida*, en *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2000, pp. 261-291.

⁶⁷⁰ En la reseña sobre Saer, Freidemberg decía que su literatura era “un arte de percibir en pugna con la opacidad del mundo y las cristalizaciones de la materia verbal.” También Aulicino, en una reseña sobre Alberto Girri, señala: “Wallace Stevens, William Carlos Williams, con quienes Girri tiene reconocidas afinidades (...) trabajaron intensamente desde esta percepción de la relación de las palabras con las cosas. Girri parece agregar, a lo largo de numerosos libros (...) una intención aún más desmesurada: lograr la contemplación de ese objeto, el poema, desde el poema mismo, como alguien capaz de asistir a su propia gestación”, en “El motivo es el poema; el poema, la utopía”, en *Clarín Cultura y Nación*, 21/2/1985.

Los objetos: una obsesión para el posmodernismo. Objetos que se reflejan en objetos que están cumpliendo viejas funciones en medio de las nuevas; que son tirados y abandonados -como los pedazos de loza, detrás del monasterio, esperando la resurrección, en el poema de Ernesto Cardenal- objetos que nos contienen sólo en un fulgor pasajero. Pero nunca hubo una posibilidad tan plena de abarcarnos desde la realidad. Hemos creado objetos en tanta cantidad, que cualquiera de ellos es capaz de devolvernos un reflejo enigmático. (...) Los objetos nos retratan por fin, inconclusos nosotros, extraños.

El artículo de Samoilovich definía su concepción de lo real en estos términos: “Se trata de un universo solipsista, que está allí.- Y en el que estamos.”⁶⁷¹ Y proponía que con aquellos “restos de representación” que ha legado la tradición literaria- “un nuevo realismo es posible”, aquel que predica en términos casi “autistas”: “creo que existe el mundo fuera de mí, aunque admito que no puedo demostrarlo.” Aquellos “restos (...) de representación que poseemos” para designar la realidad, es decir, *restos* o *hilachas* de discurso aún legítimos, eran, eventualmente, los que intentarían dar cuenta culturalmente de una dinámica social o de un determinado conjunto de referentes en términos verosímiles. Concluye Samoilovich: “personalmente, me interesa (...) el desafío que representa el paisaje, el desafío que representa la lírica hoy, cuando no hay sujeto, no hay objeto, no hay conocimiento ‘verdadero’ posible”. Las palabras y el mundo -argumentaba- al estar *allí*, en una suerte de intemperie, establecen algún tipo de conexión con el sujeto, no necesariamente empática, sino más bien de una mutua resistencia.⁶⁷²

Los textos de Aulicino y Samoilovich, suerte de esbozos sobre una cuestión crucial en el conjunto de temas problematizados, como es el vínculo entre el discurso y el referente, se inscriben en el marco del objetivismo en tanto orientación estética general de la revista,

⁶⁷¹ El texto fue leído previamente en el Encuentro Nacional de Poesía, organizado por la Escuela de Letras de la Universidad Nacional de Rosario, en septiembre de 1989.

⁶⁷² Es interesante el caso de un autor como Víctor Redondo que, enrolado en la lírica neorromántica, ve en los poemas “objetivistas” un tipo de atractivo en el efecto de lectura: “A mí me interesan los poemas objetivistas en el momento en que dejan de serlo”, “Revelación”, “Para contribuir a la confusión general” (edición Daniel Freidemberg), *Diario de Poesía* N° 26, op. cit., p. 12. Véase también acerca de una crítica al objetivismo, Beatriz Vignoli, “Operación Vulcano” (reseña bibliográfica sobre *El carrito de Eneas*, de Daniel Samoilovich), *Hablar de Poesía* N° 10, diciembre de 2003, pp. 307-314. En un “Encuentro de Poesía” organizado por Ediciones del Dock en el Foro Gandhi, en noviembre de 1992, en la ciudad de Buenos Aires, Daniel Samoilovich afirmaba que “no me parece que puedan ser simples las relaciones entre las palabras y las cosas, pero tampoco me parece que puedan ser abolidas. Y ojo que cuando digo relación digo (...) no subordinación sino tensión, y combate, y hasta rechazo”. Agrega: “en el marco de esta tensión, en el marco de una conciencia de que la experiencia no es una cosa simple, estoy pensando en la posibilidad -creo que esa posibilidad existe, por lo menos para mí es excitante- de un realismo no ingenuo, de un realismo complejo”, *Diario de Poesía* N° 26, op. cit., p. 12.

mientras que los textos de Helder e Ibarlucía despejaban el camino para la instalación de esta nueva poética.⁶⁷³

Las bases del objetivismo se resumen en la elisión del yo lírico; en la indagación y recreación poética de los objetos que recuerda un axioma de William Carlos Williams: “no ideas, salvo en las cosas”;⁶⁷⁴ en la abolición de toda efusión lírica (incluso en “un registro anti-lírico”)⁶⁷⁵ y de todo confesionalismo; en el alejamiento de una retórica recargada, elegíaca y lujosa; en la recuperación, en cambio, de un “tono realista”, en el que los objetos referidos tienen la propiedad misma de la enunciación (recordemos, en este sentido, el entusiasmo de la revista por una zona de la obra de Juan L. Ortiz en la cual el sujeto de enunciación resulta el propio paisaje).⁶⁷⁶ Según Helder, el germen del programa poético objetivista estaba en el artículo de un poeta rosarino, Eduardo D’Anna, publicado en el año 1980, quien postulaba cinco características para la poesía: a) ironía y distanciamiento, en oposición a la efusión lírica; b) predominio del tono narrativo; c) inclinación por temas “antipoéticos”; d) lenguaje coloquial; e) predominio de los datos objetivos sobre los subjetivos.⁶⁷⁷ En septiembre de 1989, se desarrolló en Buenos Aires un encuentro de poesía

⁶⁷³ Según Osvaldo Aguirre, “García Helder suele ser incluido entre los poetas del 90 (...). Está al mismo tiempo adentro y afuera de la corriente, es uno de sus integrantes pero sobre todo la conciencia y el lenguaje de un nuevo punto de partida, el objetivismo. *Quince poemas*, libro que escribió en sociedad con Rafael Bielsa (1988), fue leído al momento de aparecer como la primera publicación que postulaba con claridad una poética en esos términos, que en principio aludía a la obsesión por los objetos, las virtudes de la prosa como meta del poema y la concepción del poema como otro objeto”, en “Daniel García Helder. Episodios de una formación”, *Punto de Vista* N° 77, op. cit., p. 19 [pp. 19-26]. Véase la reseña bibliográfica de Martín Prieto sobre *Quince poemas*, de Rafael Bielsa y D. G. Helder (“Si breve”, *Diario de Poesía* N° 11, op. cit.), al que califica como “el emergente más sólido” de la poética objetivista. Sobre el objetivismo, véase el muy completo estudio de Edgardo Dobry, “Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo”, *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 588, junio de 1999, pp. 45-58.

⁶⁷⁴ William Carlos Williams, “Una especie de canción”, en *La música del desierto y otros poemas* (selección y prólogo de Jorge Santiago Perednik), Buenos Aires, Centro Editor de América Latina (colección *Los Grandes Poetas*), 1988, p. 21.

⁶⁷⁵ Martín Prieto, “Rafael Bielsa: ‘Cómo es el alma’” (reportaje a Rafael Bielsa), *Diario de Poesía* N° 35, primavera de 1995, p. 4 [pp. 3-5].

⁶⁷⁶ Sobre la enunciación poética en Juan L. Ortiz, dice Delfina Muschietti que “la sintaxis funciona como deriva en encabalgamiento y sucesión metonímica, desreferencialización de los deícticos que se organizan como estrellas de una constelación sin centro; y desorganizan, por lo tanto, la referencia pronominal de la enunciación”, en “Poesía y paisaje: exceso e infinito”, *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 538, abril de 1995, p. 85 [pp. 81-88]. También véase: Mariano Calbi, “Juan L. Ortiz. El rostro incontenible del paisaje”, *Semiosis Ilimitada* N° 1, año 2002, Universidad Nacional de la Patagonia Austral, Río Gallegos, pp. 95-100.

⁶⁷⁷ Eduardo D’Anna, “Fenicia revisited. Nueva poesía de Rosario”, *Arte Nova* N° 5, mayo de 1980 (citado por D. G. Helder, “Daniel García Helder. Episodios de una formación” [entrevista de Osvaldo Aguirre], op. cit.). En el prólogo a la antología *Con uno basta* (Rosario, Ediciones La Hoja de Poesía, 1982), en que se incluían poemas de Bielsa, Helder, Ricardo Guiamet, Prieto y Oscar Taborda, Daniel

con varias mesas de lectura y discusión. Una de ellas, en torno al tema del “Barroco y neobarroco”, de la que participaron Arturo Carrera, Daniel Freidemberg, Ricardo Ibarlucía, Darío Rojo y Daniel Samoilovich, fue una de las primeras ocasiones donde se habló de “objetivismo” para referirse a los poemas señalados.

No es difícil trazar una línea genealógica que tiene como antecedentes la publicación rosarina *El Lagrimal Trifurca* iniciada en el año 1968, la cual apelaba a cierta narratividad y al “predominio de los datos objetivos sobre lo subjetivo” y, en un aspecto relativo, *La Danza del Ratón*, que proyectó la poesía norteamericana en el espacio público a comienzos de los ochenta.⁶⁷⁸ En el prólogo a uno de sus libros, Martín Prieto describía el texto objetivista en estos términos: “Una composición (...) suficientemente precisa donde no sea posible atribuirle pudibundez al deseo de objetividad ni confundir literalidad con transparencia.”⁶⁷⁹ Es decir, el poema objetivista no hace del ideal de objetividad una afectación o una exageración del pudor que oculta al yo (“evitar la trampa (...) de escribir ‘él’ en lugar de ‘yo’”), sino que construye una retórica de la literalidad, que registra, paso a paso, lo real, pero que no es necesariamente transparente para la comprensión, y más bien expresa un signo contrario, el signo de la *opacidad* de lo real. Opacidad o enigma. Sin duda esa convicción persiste en el propio Prieto, cuando escribe la *Breve historia de la literatura argentina* y se refiere al modelo de la literatura de Saer en estos términos: “(...) a la positiva y afirmativa transparencia del proyecto realista, le impone la oscura y elusiva trama simbolista donde, como decía Mallarmé, debe triunfar el enigma frente a la presentación directa de los objetos”.⁶⁸⁰

La crítica al yo romántico y al lenguaje barroco fue el marco teórico que promovió en el discurso poético sostenido por *Diario de Poesía*, una referencia exteriorista, donde, sin embargo, a un “mundo desencantado” no se le oponía la voluntad de cambio -rasgo sobresaliente de la “poesía comprometida” del sesenta y del setenta, como por ejemplo la de Alberto Szpunberg, Eduardo Romano, Roberto Santoro, o la del último Francisco Urondosino la perpleja percepción de aquel que se dedica solamente a observar en un puro presente.⁶⁸¹

Samoilovich advertía que en el conjunto de los textos seleccionados se daban los rasgos mencionados anteriormente por Eduardo D’Anna.

⁶⁷⁸ Citado por Daniel Freidemberg, “La poesía argentina de los años 70 y 80. La palabra a prueba”, op. cit., p. 148.

⁶⁷⁹ Martín Prieto, “Una teoría: Para mí la luna es un lugar”, prólogo a *La fragancia de una planta de maíz*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1999, p. VIII.

⁶⁸⁰ Martín Prieto, *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus, 2006, p. 418.

⁶⁸¹ Cfr. “Daniel García Helder. Episodios de una formación” (entrevista), op. cit., p. 25.

Están esos ladrillos, atrás, / en el atardecer con luz / de agosto, que apilados por un hombre / y una mujer, o por un hombre / y una mujer y sus hijos, / no provocan lo que el alma quisiera. / Y están esos otros / puestos a secas, en hileras, / encima de un tablón. / Si hubiera agua de lluvia en el lugar / de donde fueron excavados, / no muy lejos, en la tarde, / habría sobre el agua / polvo de ladrillo. (Daniel García Helder).⁶⁸²

Nada más quisiera el alma: / una percepción emocionante, / materiales levemente corruptos / de eso que llamamos “lo real”, / y no estas construcciones de fin de siglo en el bajo, galerías desde la que miro / los mástiles enjutos de un barco griego. / Tampoco el agua ni, más allá, / eso que dicen es la provincia de Entre Ríos. (Martín Prieto).⁶⁸³

Así es que el tratamiento del mundo circundante adopta una inflexión nueva, pues la intervención del sujeto en la trama social aquí aparece abandonada, lo que, acaso, no deja de ser un síntoma político luego de la experiencia de la dictadura.

Los números dedicados a Francis Ponge, el poeta francés, y a Eugenio Montale, el poeta italiano, resultan casos ejemplares de esta poética. También el *dossier* dedicado a Joaquín Giannuzzi.⁶⁸⁴ En ellos se recupera la relación poética con las cosas, que parece tener tal grado de intensidad, aun -o sobre todo- aquéllas consideradas “poco interesantes”, que revelan en su espesura una cierta especificidad estética. La indagación sobre los objetos singulares no deja de ser una operación metonímica en el sentido de que parecen ser marcas indiciales del mundo. Dice Jorge Monteleone:

Con vehemencia, con una fe en las superficies iluminadas del mundo, para glosar un título de su director, Daniel Samoilovich, la revista *Diario de Poesía* construyó a lo largo de los años una renovada fe en la visión de los objetos. Fue una militancia lúcida y festiva, por ejemplo en la recuperación de un poeta fundamental como Joaquín Giannuzzi, para quien la mirada es un modo de situarse ante la permanencia autónoma de las cosas. Y por momentos tácitamente facciosa, porque una poeta como Olga Orozco, para quien el mundo está poblado de talismanes o máscaras de un más allá de

⁶⁸² Daniel García Helder, “Rojo sobre el agua”, *Diario de Poesía* N° 4, op. cit.

⁶⁸³ Martín Prieto, “Acerca del alma”, en *Verde y blanco*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1988, p. 37.

⁶⁸⁴ Cfr. “Señales de una causa personal” (entrevista de Jorge Fondebrider a Joaquín Giannuzzi), *Diario de Poesía* N° 2, op. cit. También véase el *dossier* en *Diario de Poesía* N° 30, op. cit. Entre otros poetas, Rafael Bielsa (1953) desarrolla de un modo militante esta poética. Este autor fue promovido especialmente por la revista en los años ochenta. Sus libros *Espejo negro* (1988) y *Cerro Wenceslao* (1991) fueron elegidos como algunos de los mejores en las encuestas anuales de la revista. Dice Alejandro Rubio: “los poemas de Rafael Bielsa -sobre todo a partir de *Espejo negro* y *Quince poemas*, ambos publicados en 1988- se hicieron cargo de la apuesta objetivista, presentándose de este modo como breves descripciones exentas de cualquier énfasis patético o confesional”, en “Más allá del canon objetivista”, *Diario de Poesía* N° 38, op. cit.

la apariencia, no podía ser leída. En los libros de muchos de sus integrantes la mirada comienza a ser hablada y los objetos se transforman en el cerco existencial de lo dado.⁶⁸⁵

Joaquín Giannuzzi fue para la revista “una especie de numen”.⁶⁸⁶ Como si se adhiriera a una suerte de fenomenología filosófica en tanto retorno a lo concreto, la estética objetivista reconoció en la mirada y en los indicios materiales el tema de su poesía sin “artificios retóricos”.⁶⁸⁷ “No cambie / la música de lugar. / Poesía / es lo que se está viendo.” dicen los cuatro últimos versos de “Poética”, de Joaquín Giannuzzi.⁶⁸⁸ Si bien las cosas tienen una existencia independiente, la conciencia del yo no registra pasivamente el mundo, sino que, en algún aspecto, lo constituye activamente a través de la mirada, lo “pretende”, en tanto hay una suerte de *eros* absorto por los objetos autónomos.⁶⁸⁹ No obstante, en el ocultamiento de la mediación discursiva radica -hay que decirlo- el carácter altamente artificioso y hasta sofisticadamente retórico del texto objetivista.

Reconocer la presencia de esta poética propulsada por *Diario de Poesía* es reconocer sus efectos en el discurso crítico, como analizaremos a continuación.

7. Efectos del objetivismo

El primer efecto del “objetivismo” como tendencia estética en el discurso crítico de *Diario de Poesía* es centrarse en aquellos recursos “objetivos” usados por los poetas consagrados en la historia de la poesía argentina. En este sentido, hay una lectura del pasado pero con un efecto sincrónico, al interesarse sobre el modo en que irrumpen perspectivas de la llamada poética objetivista. Volvamos al recorte de Lugones y Storni: “Hay aspectos de la obra de Alfonsina Storni que si fueron advertidos no fueron debidamente explorados” y “recién por contaminación con el tono dominante de la poesía de nuestros días se lo

⁶⁸⁵ Jorge Monteleone, “Conjura contra la lengua culpable: relato y poesía”, *milpalabras* N° 5, op. cit., p. 30 [pp. 27-32].

⁶⁸⁶ Martín Prieto, “Joaquín Giannuzzi: 1924-2004”, en *Radar libros*, *Página 12*, 1/2/2004. Al salir en el número 2 de la revista una selección de sus poemas y publicarse una entrevista, se recolocaba en la escena poética a un autor que estaba en los márgenes. Fruto de esta operación crítica, de reconsideración iniciada por *Diario de Poesía*, muchos años después sus libros serán compilados en una editorial de amplia circulación comercial: Joaquín Giannuzzi, *Obra poética*, Buenos Aires, Emecé, 2000.

⁶⁸⁷ Cfr. Daniel García Helder, “Daniel García Helder. Episodios de una formación” (entrevista), *Punto de Vista* N° 77, op. cit.

⁶⁸⁸ Joaquín Giannuzzi, *Señales de una causa personal* (1977), en *Obra poética*, op. cit., p. 194.

⁶⁸⁹ Cfr. Terry Eagleton, “Fenomenología, hermenéutica, teoría de la recepción”, en *Una introducción a la teoría literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 74.

percibe”.⁶⁹⁰ Este modo de leer es característico de *Diario de Poesía*, donde no hay una voluntad crítica filológica. En cambio, tiende a verificar el efecto de la poesía del pasado al leer el modo en que una obra interpela al presente en términos de lectura y su productividad en términos de escritura: “¿Qué queda y qué sirve, a finales del siglo veinte, de Lugones?”, dijimos que se preguntaba la voz editorial de *Diario de Poesía*, haciendo de la pregunta utilitaria un rasgo característico de su modo de lectura.⁶⁹¹ Martín Prieto, en tanto, leía “proyecciones objetivistas” en *Mundo de siete pozos* (1934) y *Mascarilla y trébol* (1938), de Alfonsina Storni; y Daniel Freidemberg, por ejemplo, afirmaba en un mismo sentido: “(...) mediante lo que hoy se llamaría ‘objetivismo’, a partir de *Mundo de siete pozos* se insinúa una receptividad hacia el mundo bien distinta del confesionalismo y los amparos de la poesía sentimental”.⁶⁹²

Para esta revista, leer es intervenir. Eichenbaum decía que “reconocemos los hechos del pasado como significativos y los incluimos en el sistema, invariable e inevitablemente, bajo el signo de los problemas actuales (...). La historia, en este sentido, es un método particular de estudiar el presente con la ayuda de los hechos del pasado”.⁶⁹³ Así se tratara del *rescate* de un autor olvidado o de la *relectura* de un autor canonizado, se lee en función del presente, o bien *el pasado no termina de ocurrir*, y se vuelve actual. Por esta causa no se propicia el signo arqueológico de la conservación, la preservación o la recuperación solemne, sino más bien la posibilidad de entender el modo en que una obra *significa* en el momento en que se la relee:

Probablemente la obra de Inchauspe resulte hoy un tanto anticuada. Nada barroca ni objetivista, nada de condescendientes aliteraciones ni de orgullos paródicos, nada o muy poco de esbozos narrativos, nada de alusiones al psicoanálisis, nada de *revivals* arqueológicos y nada de toqueteos a la mitología contemporánea. Es decir, en la obra

⁶⁹⁰ Daniel García Helder, “Alfonsina Storni”, *Diario de Poesía* N° 23, invierno de 1992, p. 13. Es necesario recordar que el *dossier* de Storni se organizó con una selección de sus poemas y sus textos periodísticos, reseñas sobre sus poemas y libros, y un ensayo fundamental de Delfina Muschietti (“Las estrategias de un discurso travesti”, pp. 14-15) que, como señalamos anteriormente, reinauguraba una lectura productiva en términos de escritura poética para la obra de Alfonsina Storni.

⁶⁹¹ *Diario de Poesía* N° 13, op. cit., p. 1.

⁶⁹² *Diario de Poesía* N° 23, invierno de 1992, op. cit., p. 16 y p. 19, respectivamente.

⁶⁹³ Boris Eichenbaum, “El ambiente social de la literatura”, en Emil Volek (ed.), *Antología del formalismo ruso y el grupo de Bajtín. Polémica, historia y teoría literaria*, Madrid, Fundamentos, 1992. En un trabajo sobre “la lectura”, decía Alberto Giordano respecto de la noción de pasado: “Repetir el pasado no es reproducirlo tal cual fue, es hacer que el pasado *pase* entre nosotros, que atravesase nuestro presente y se deje atravesar por él: que se muestre no como algo que ocurrió definitivamente, sino como algo que está ocurriendo, que todavía no terminó de ocurrir”, en “¿Qué es esto de la lectura?”, *Cuadernos de la Comuna* N° 31, Santa Fe, julio de 1991, p. 17 [pp. 11-21]. Cfr. estas apreciaciones en relación con el concepto elaborado críticamente por *Diario de Poesía*.

de Inchauspe no se encuentra nada o se encuentra muy poco de aquello a lo que el menú del día de nuestra poesía nos tiene acostumbrados.⁶⁹⁴

En una reseña sobre *Seis estudios girrianos*, de Sergio Cueto, se reclamaba “un libro amable que explique, que enseñe por qué es importante la poesía de Girri, por qué merecería ser leída, cuáles son las bases desde dónde hacerlo”.⁶⁹⁵ Si la operación de leer en función del presente es habitual, entonces se puede decir que la revista se arrogaba una especie de reserva de comprensión de lo *actual* en el campo poético; de ahí, como dijimos, una de las razones de su nombre. De ahí también que se desarrolle frecuentemente una suerte de crítica militante que arriesga de manera exaltada, pronostica futuras realizaciones de vocaciones incipientes o ironiza en forma hiriente; el punto en común es la exhibición del gusto como base de la orientación crítica en función de la gravitación actual, con el fin de acoger o abolir determinados textos.⁶⁹⁶

En 1945, en Buenos Aires, David Martínez, correntino, publica *Ribera sola*; en 1946, en la misma ciudad, aparece *Playa sola*, de Girri. No sabría decirles si el carácter de esta analogía es casual, pero tiendo a creer que no, incluso a suponer que a Girri se le presentó antes que nada la voz “ribera”, sustituyéndola luego, paradójicamente -según su *modus operandi*-, por la otra menos culta. Era legítimo, sin dudas, en la década del cuarenta, hacerse la idea de una playa sin gente donde escribir unos versos, buenos o malos. Hoy, a cuarenta años de aquellas primeras ediciones, vuelven a publicarse, simultáneas, obras de estos autores: *El conterrado*, de Martínez, y *Existenciales*, de Girri. A mi entender, la desigualdad de estos nombres es abrumadora, a tal punto que esbozarla parecería deshonesto y, antes, obvio. # Losada edita *El conterrado*; en consecuencia, el dibujo de tapa pertenece a Baldessari (...). Los exégetas de Dante han enseñado que las estadísticas hacen a la obra, es más, que tienen un significado. El cap. I abarca 18 poemas; en ellos, la palabra “luz” se repite 14 veces; la palabra “verde”, 7. Cuando accedemos, después de tanta luz, al cap. II y leemos el primer verso que dice “La luz de nuevo”, no podemos menos que reírnos, y reírnos las otras 6 veces que se repite en este capítulo. Atendiendo a la voz “verde”, saturar las páginas de verde no creo que sea el recurso más apropiado para expresar lo correntino, su color local, objetivo que persigue también con la inclusión de 13 voces guaraníes.⁶⁹⁷

⁶⁹⁴ Daniel García Helder, “Despojo y tensión”, *Diario de Poesía* N° 22, op. cit., p. 7.

⁶⁹⁵ Martín Prieto, “Girri en su crítico”, *Diario de Poesía* N° 32, op. cit., p. 28.

⁶⁹⁶ Para una discusión acerca de la noción de actualidad, que se cruza con la de novedad y contemporaneidad, pueden consultarse Raymond Williams, “Tradiciones, instituciones y formaciones”, “Dominante, residual y emergente” y “Estructuras de sentimiento”, en *Marxismo y literatura*, op. cit., 1980 y Hugo Achúgar, “El museo de la vanguardia: para una antología de la narrativa vanguardista latinoamericana”, en Hugo Verani, *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, México, UNAM, 1996, pp. 7-40.

⁶⁹⁷ D. G. Helder, “Luz verde correntina” (reseña bibliográfica sobre *El conterrado*), de David Martínez, *Diario de Poesía* N° 1, op. cit., p. 32 [pp. 32-33].

El segundo efecto del “objetivismo” en el discurso crítico de *Diario de Poesía* es el aval concedido a obras poéticas en proceso de producción, como es la legitimación de autores objetivistas (el caso de Rafael Bielsa, por ejemplo), o de autores jóvenes orientados en esa dirección como Fabián Casas y Martín Gambarotta.⁶⁹⁸ En tanto Samoilovich había escrito una suerte de particular manifiesto no prescriptivo titulado “El paisaje como tentación”, el aval dado a los autores que recorrían la franja objetivista permite inferir su sistema de consagración. Así como a mediados de los noventa se consagra una línea “hiperrealista”, mediante el Concurso Hispanoamericano organizado por la revista, a través de los autores ganadores, como Martín Gambarotta (1968), Santiago Llach y Santiago Vega -más conocido como Washington Cucurto- (que le deben más de un aporte a aquel núcleo objetivista en su carácter eminentemente exteriorista y antilírico), la consagración de un autor como Fabián Casas hacia fines de los ochenta y principios de los noventa (una suerte de hijo dilecto del poeta Joaquín Giannuzzi: “Me identifico con su voz sencilla y su visión del mundo”)⁶⁹⁹ confirma los criterios editoriales.⁷⁰⁰

Cuando la publicación necesitó afirmar su presencia y consolidar una identidad, se observa más claramente un acercamiento de muchos de sus integrantes (Samoilovich, Freidemberg, Aulicino, Helder, Prieto, Fondebrider) a la estética que se llamó “objetivista”. Este acercamiento se verifica a través de ensayos, críticas, columnas y también poemas. Publicar un poema no dejó de ser también un acto crítico en tanto profirió un discurso que dialogaba, pero al mismo tiempo pugnaba con otros textos que circulaban en la escena literaria. Si tomamos el número 1 de la publicación (invierno de 1986) como una fuerte intervención en cuanto a proyecciones o tendencias en el desarrollo de una revista, el *dossier* dedicado a Juan L. Ortiz construye, también, una operación crítica orientada a un interés en el que no se resalta el aspecto lírico predominante de su obra, sino sobre todo la referencia paisajística y las alusiones a la pobreza. “Su obra, que es vasta y compleja, admite -entre otras- una lectura en clave realista, o en todo caso yo la hago -explicaba Helder-. Juanele

⁶⁹⁸ Véanse el reportaje a Rafael Bielsa y la antología de sus poemas a cargo de Martín Prieto en: “Rafael Bielsa: ‘Cómo es el alma’”, *Diario de Poesía* N° 35, op. cit., pp. 3-5. Fabián Casas, que fue colaborador permanente de la revista, encontró amplias posibilidades de publicación de sus poemas y textos críticos en ella. Martín Gambarotta obtuvo el primer premio del I Concurso Hispanoamericano organizado por la publicación con *Punctum* (luego editado en Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1997), un libro de poesía de perspectiva y proyección narrativas.

⁶⁹⁹ Cfr. Clarín, 27/1/2004 (“Murió Joaquín Giannuzzi, uno de los grandes poetas del siglo XX”), pp. 30-31. Afirma Fabián Casas: “Conocí sus textos a fines de los 80, cuando buscaba mi estilo. Vi *Señales de una causa personal* (1977) en una mesa de saldos. Lo leí de un tirón y quedé con el cerebro en llamas.”

⁷⁰⁰ Cfr. Beatriz Vignoli, “Operación Vulcano”, *Hablar de Poesía* N° 10, op. cit.

retoma la prosodia modernista, particularmente la estilística lugoneana, pero las cruza experimentalmente con el paisaje entrerriano y las subordina a su ideología socialista, de lo cual resulta una de las maravillas de la poesía latinoamericana del siglo XX.”⁷⁰¹ Al mismo tiempo, Prieto reconocía la lectura *interesada* que hizo *Diario de Poesía* de la obra de Giannuzzi:

Seguramente obnubilados por títulos como “Museo de Ciencias Naturales”, “El cuerpo objeto”, “Hipótesis sobre objetos” o “Mis objetos”, entendimos que Giannuzzi era, sin más, un poeta objetivista y le reclamamos como una falta lo que en verdad era toda la otra mitad de su programa: una subjetividad machacante, armada alrededor de un personaje llamado J. O. G. Pero además, esa lectura errónea funcionó, en ese momento, como un concepto, como un enorme catalizador que nos permitió comenzar a pensar en una poesía por afuera de la pura subjetividad y de todas sus enfermedades: sentimentalismo, regodeo autobiográfico, facilidad de palabra. Digamos que nosotros leímos a Giannuzzi como si fuese un poeta eminentemente cerebral y dejamos de lado, programáticamente, todo lo que se armaba en sus poemas alrededor de la palabra “corazón”.⁷⁰²

El programa objetivista se manifestó, entonces, no a través de un tratado de principios estrictos a los que se debía seguir en el futuro, al estilo de las vanguardias históricas, sino a través de una “interesada” operación crítica que tendía a la productividad y al usufructo de obras poéticas extranjeras y argentinas. Señalaba Prieto, en eco con Harold Bloom, que, a través de una “lectura errónea”⁷⁰³ y de la puesta en circulación de determinados textos claves en la configuración del itinerario crítico y estético, el grupo objetivista elaboró su programa. Como ya expresamos, el programa se dibuja sobre la base de un sistema de títulos y de

⁷⁰¹ Cfr. “Daniel García Helder. Episodios de una formación” (entrevista), *Punto de Vista* N° 77, op. cit., pp. 23-24.

⁷⁰² Martín Prieto, “Joaquín Giannuzzi: 1924-2004”, *Radar libros, Página 12*, 1/2/2004. Confiesa Giannuzzi: “Los objetos me obsesionan por las cualidades que poseen. Hablo de su permanencia, de su inmovilidad. (...) Quizá, en el fondo de esta obsesión, haya un afán secreto de obtener una poesía absolutamente objetiva. (...) Querría obtener una poesía puramente fenomenológica, meta frente a la cual me siento totalmente incapaz. Por eso admiro mucho a quienes pueden describir el mundo objetivamente. Yo intento hacer descripciones objetivas, pero muy pocas veces lo consigo. Aun sin quererlo, estoy siempre ahí. Me refiero a mi presencia en el poema.”, en “La búsqueda del sentido”, en Jorge Fondevbrider (comp.), *Conversaciones con la poesía argentina*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1995, pp. 83-103.

⁷⁰³ La teoría de la influencia incluye lo que Harold Bloom llama “misreading”, término no fácilmente traducible; “lectura errónea” traducen algunos, “mala lectura” señalan otros, y “mala interpretación”, otros. Comienza a esbozarla en: *The Anxiety of Influence* (1973; *La angustia de las influencias*, Caracas, Monte Ávila, 1977). Luego sigue con *A Map of Misreading* (Nueva York, Oxford University Press, 1975). En el capítulo final de *Kabbalah and Criticism* (1975) realiza un resumen del concepto: “La necesidad de la mala lectura”, en *La Cábala y la Crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1992. También se extiende sobre el concepto en *Poetry and Repression* (1976; *Poesía y represión*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000).

nombres: la obra poética de Juanele leída en clave realista; la difusión de *El arte de narrar* (1977), de Juan José Saer, consagrado en el momento de su reedición ampliada uno de los libros del año; la difusión de la obra de Francis Ponge como emblema de la poesía objetiva; el rescate de la obra de un autor postergado como Joaquín Giannuzzi; la adscripción a las obras de Ezra Pound y de William Carlos Williams, considerados verdaderos “maestros”;⁷⁰⁴ la adhesión al coloquialismo, como queda sugerido en el *dossier* dedicado a la obra de Raúl González Tuñón, y a formas poéticas narrativizadas como se manifiesta en la difusión de la obra de César Fernández Moreno.

Otro aspecto a considerar es el tipo de enunciación en las columnas de opinión y sus consecuencias estéticas en el campo de la crítica. Mario Ortiz afirmaba que la revista ocupó un espacio de enunciación intersticial entre el campo de la producción literaria y el académico, ejerciendo una operación de “embrague” entre dos prácticas sociales que a menudo suelen estar distantes.⁷⁰⁵ Ese vínculo existió, pero en realidad tendió a trabajarse con un lenguaje que diluía cierto hermetismo teórico y aspiró siempre, casi como una petición de principios, a una divulgación del discurso poético en términos más o menos transparentes. Sin desconocer cierto andamiaje académico en cuanto a tópicos, problemas y discursos, las columnas de opinión resultaron un espacio privilegiado donde se reflexionó acerca del lenguaje crítico y de la posibilidad de mitigarlo de jerga y, consecuentemente, extenderlo hacia zonas menos cifradas.⁷⁰⁶ En relación con el canon y la consagración de un conjunto de autores y poéticas determinadas, *Diario de Poesía* había intervenido en la elaboración de dos cuestiones ya referidas: a) un sistema de autores de diversa procedencia, pasibles de ser leídos en el ámbito de la poesía argentina, a los que se recoloca o directamente instala; b) un modo de enunciar acerca de la poesía, que tuviera como principios la comunicabilidad y la valoración.⁷⁰⁷ Mario Ortiz agrega:

⁷⁰⁴ Cfr. Jorge Fondebrider, “Pound y nosotros”, *Diario de Poesía* N° 3, verano de 1986, p. 14 [pp. 14-15].

⁷⁰⁵ Mario Ortiz, “Notas de lectura sobre la crítica en el *Diario de Poesía*”, en Alberto Giordano y María Celia Vázquez (comps), *Las operaciones de la crítica*, op. cit. p. 98 [pp. 97-107].

⁷⁰⁶ A pesar de que *Diario de Poesía* propone diferenciarse del discurso académico, persiste el respeto a los protocolos, las modalidades y los desarrollos de ese discurso. Al respecto, véase las entrevistas acerca del discurso crítico a figuras de raigambre académica como Noé Jitrik (*Diario de Poesía* N° 3, op. cit.); Nicolás Rosa (*Diario de Poesía* N° 19, op. cit.) y Eduardo Romano (*Diario de Poesía* N° 23, op. cit.).

⁷⁰⁷ Omar Chauvié, al referirse al artículo de García Helder sobre el neobarroco, analiza los modos de evaluación crítica: “García Helder (...) habla en función del gusto, a partir del cual se supieron sancionar en otros momentos las audacias y las extravagancias de los artistas. (...) Como gesto de lectura es interesante esta ostentación del gusto como criterio evaluativo, ésta puede ser la marca de su lectura, cabría preguntar si de este modo García Helder o el *Diario de Poesía* no intentan reinstalar el

Inclusión, exclusión, puesta en circulación de determinados autores o sectores de la poesía, tales son algunas de las operaciones que el *Diario* ejerce sobre el sistema literario, a través de una crítica que por momentos privilegia un costado valorativo de lo que lee partiendo más que de una teoría, de una poética particular.

La elaboración de los distintos *dossiers* fue un modo de intervención crítica, donde se relejó el canon, a fin de reubicar determinados autores argentinos en el sistema literario.⁷⁰⁸ Las columnas de opinión fueron un espacio privilegiado donde se “entreteje un *corpus* de teoría poética, y entre medio de todas las heterogeneidades, va surgiendo un sentido entre el *staff*”.⁷⁰⁹ Se puede afirmar que “el sentido” del “*staff*” - aquello que las columnas de opinión ensayaban y tramaban- es un conjunto de problemas teóricos, a pesar de lo arbitrario y azaroso de los temas, librados a los propios intereses y designios de los autores, que muchas veces rayaban lo anecdótico. Un tema que persiste es el problema de la referencia en poesía y un uso frecuente de la columna en tanto espacio textual fue concebirla como un laboratorio de escritura de poesía:

Hace varios meses que pretendo escribir este poema. He ensayado, incluso, variantes sobre la idea original: un hombre que escribe un nombre de mujer sobre el polvo asentado en la baranda de un balcón, en una fiesta, un hombre que escribe un nombre de mujer sobre el vidrio empañado de una botella de cerveza, en otra fiesta. Nada, sin embargo, me convence.⁷¹⁰

Desde esta exaltación de la subjetividad que representa las columnas de opinión como atributo genérico, es posible verificar una voz colectiva que se enmascara tras el yo individual, un nosotros exclusivo.⁷¹¹ Esa voz colectiva fragua voces diversas que hilvanan

gusto como criterio estético. # Podríamos acercarnos a trabajos posteriores como el Dossier sobre Lugones aparecido en el número 13, donde el gusto personal es una marca permanente para revisar al ‘poeta nacional’, para determinar logros o excesos, hallazgos o infortunios”, en “El neobarroco en cuestión”, en Alberto Giordano y María Celia Vázquez (comps.), *Las operaciones de la crítica*, op. cit., pp. 114-115 [pp. 109-121].

⁷⁰⁸ Acerca del canon véase Noé Jitrik, “Canónica, regulatoria y transgresiva”, *Orbis Tertius* N° 1, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 1996, pp. 153-166.

⁷⁰⁹ Mario Ortiz, “Notas de lectura sobre la crítica en el *Diario de Poesía*”, en Alberto Giordano y María Celia Vázquez (comps.), *Las operaciones de la crítica*, op. cit., pp. 98-101.

⁷¹⁰ Cfr. Martín Prieto, “Hablarán”, *Diario de Poesía* N° 12, otoño de 1989, p. 2.

⁷¹¹ Para la diferenciación entre “nosotros inclusivo” y “nosotros exclusivo”, véase Helena Calsamiglia Blancafort y Amparo Tusón Valls, “Las personas del discurso”, en *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*, op. cit.

algún tipo de vínculo, lo cual habilitaría pensar en el espíritu de grupo.⁷¹² Insistimos: la noción de autor aquí engloba una polifonía que autoriza las diferencias, pero que no deja de presentar obsesiones teóricas comunes. No es que las columnas de opinión de los autores que integraban el consejo de redacción plantearan un tema necesariamente en común, sino que las formulaciones en relación con lo poético se orientaban a un ámbito que permite considerar la publicación como un colectivo ideológico.⁷¹³ Según Bajtín, el mundo ideológico se reconoce cuando se plasma en conductas concretas (en este caso, *conductas textuales* proyectadas a una zona de problemas que reciben una resolución relativamente similar a juzgar por los libros de los autores). Es en este sentido que el problema de la referencia como tema teórico se torna una fervorosa obsesión.⁷¹⁴ La mirada poética, el punto de vista de la enunciación, la representación del paisaje y de los objetos, las vacilaciones por parte de los poetas ante la escritura y la lectura son tópicos que atraviesan estas columnas.

La comunicabilidad fue otra obsesión crítica de la dirección de la revista. Como restos de un sustrato periodístico, la revista se esforzó por concebir sus reseñas de un modo claro, entendiendo por *claridad* una toma de posición respecto del texto y un discurso aligerado de jerga. No obstante, Roberto Cignoni, analizando un texto crítico de uno de los miembros del consejo de redacción que abordaba un libro de Macky Corbalán, afirmaba: “el comentarista, en familiaridad con otras notas de la publicación, asimila en su enunciado un ‘querer decir’,

⁷¹² Cfr. Para la noción de polifonía, Mijaíl Bajtín, *Problemas en la poética de Dostoievsky*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

⁷¹³ Según Voloshinov “todo lo ideológico posee una significación sígnica” y “la palabra es el fenómeno ideológico por excelencia”. Entonces, la ideología se manifiesta en procesos de comunicación tangible y, en ese sentido, la forma literaria organiza los contenidos, trabajando con el material lingüístico. Cfr. Valentin N. Voloshinov, “El estudio de las ideologías y la filosofía del lenguaje”, en op. cit., pp. 31-40. También Pavel N. Medvedev (Mijaíl Bajtín), “El estudio de las ideologías y sus tareas inmediatas”, en *El método formal en los estudios literarios*, Madrid, Alianza, 1994, pp. 41-57. También véase “Ideología”, en Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, op. cit., pp. 71-89.

⁷¹⁴ Completamos la cita de Prieto: “Hace varios meses que pretendo escribir este poema. He ensayado, incluso, variantes sobre la idea original: un hombre que escribe un nombre de mujer sobre el polvo asentado en la baranda de un balcón, en una fiesta, un hombre que escribe un nombre de mujer sobre el vidrio empañado de una botella de cerveza, en otra fiesta. Nada, sin embargo, me convence. Hasta dudo, a veces, de la eficacia potencial de la idea. Pero me detengo en ella e intento develar la profunda atracción que ejerce sobre mí. Recuerdo, entonces, los versos que le dieron origen. Los escribió Arturo Carrera en “Un día en ‘La Esperanza’”, un poema que releo con frecuencia y renovado placer. Escribe Carrera: ‘Esta ventanilla está empañada./ No veo bien.’ La piedra de toque del registro impresionista del poema, construido sobre cuadros de límites difusos, es esa ventanilla empañada: a su través no se ve *bien*. Mi apuesta, mi obsesión, es trazar una línea sobre ese vidrio para ver mejor.” En Martín Prieto, “Hablarán”, *Diario de Poesía* N° 12, op. cit., p. 2. El fragmento citado revela también una teoría de la escritura poética: alejada de toda noción romántica de inspiración, la escritura poética parece distante del arrebato y del discurso automático. En realidad, parece afinarse en una idea previa y en la posibilidad de concebir la escritura como reescritura de otro texto, lo que materializa el discurso poético y lo torna un objeto de razonada elaboración.

salvaguardando el poder socavador de un sistema que apunta a la convalidación del sujeto en cuanto tutor último del sentido”. Cignoni no sólo postulaba la idea de que el discurso crítico de los miembros de *Diario de Poesía* se proponía, paradójicamente, “aclarar” con preconceptos aquel sentido que se encontraba oculto (“El comentario no hace más que mediar explicando: no lee lo que se dice sino para mostrar lo que *se quiere decir*”); también señalaba que la poesía que consagraba la publicación era aquella que trabajaba con referentes claros y homogéneos. Según esta opinión, la consideración de una poesía hermética, alejada del realismo, promovía una interpretación limitada, como si una poesía distinta de los parámetros aceptados por la revista se apoyara en una suerte de artificio retórico de consistencia falsa, negándole la posibilidad del *misterio* como reserva de significación. Según esta perspectiva, se leía con determinados presupuestos estéticos y se perseguía un *telos* en la poesía, sin entregarse a su fluencia e imprevisibilidad (“El mismo comentarista desiste de leer lo que se dice, esto es entregarse sin notaciones aprendidas o índices de previsibilidad a una palabra que conlleva en sí su propia jerarquía y determinación”). Cignoni hace extensible esta operación crítica a toda la publicación al considerar que sus críticos sufrían “el determinismo de asimilar los poemas al pretendido programa que se sirve un cierto *quien* (sic) como fuente exclusiva del texto.” Señalaba que, entre poética y crítica, existió una suerte de mutua determinación.⁷¹⁵

La atención sobre lo que *sucedía* en el ámbito de la poesía argentina, coetáneamente al momento de enunciación, fue un criterio crítico de *Diario de Poesía*. Dijimos que las “Encuestas anuales” se proponían relevar “ya que no el imposible, inagotable inventario de lo que se escribe, al menos el caprichoso mapa de lo que se lee. Accesoriamente, también un sorprendente muestrario de cómo se lee”.⁷¹⁶ A esta perspectiva, se sumaba otra dimensión temporal proyectada al futuro: “lo que se viene”.⁷¹⁷ Entonces los anticipos eran la cara visible de “la novedad”, además de las reseñas bibliográficas, las cuales interpretaban el “lugar” del libro comentado en el contexto de producción y hacían de la valoración su lema, muchas veces cercana a un discurso arbitrario (“Entre la amortizada extravagancia de algunas propuestas, el empirismo alicaído de algunos objetivistas, los atroces claros de luna surrealistas de los románticos de cuarta o quinta generación en el país, las cotidianas

⁷¹⁵ Roberto Cignoni, “‘Diario de Poesía’ o la imposibilidad de leer”, *Xul* N° 11, op. cit., p. 9 [pp. 7-14].

⁷¹⁶ Bajada de “Poesía argentina del 88: Encuesta y Panorama”, en *Diario de Poesía* N° 12, op. cit., p. 21.

⁷¹⁷ Cfr. “Año poético 1987: lo que se viene”, en *Diario de Poesía* N° 4, otoño de 1987, pp. 29-31.

tangueras alienaciones suburbanas, etc., etc., aparece un nuevo libro de la vanguardia femenina o feminista de los ochenta”).⁷¹⁸

La tarea de traducir en *Diario de Poesía* también puede concebirse un acto crítico en sí mismo, al proponer poéticas de autores afines a su estética, como son los casos de William Carlos Williams, Wallace Stevens, Ezra Pound y T. S. Eliot, u otros que renuncian a registros cultos, anclan su mirada en paisajes urbanos y usan un discurso prosaico, como es el caso de Raymond Carver, o de Charles Bukowski. Sin embargo, a pesar del *nosotros* globalizante, hay intereses personales que se justifican en ese sujeto colectivo que se avala en la comunidad intelectual del grupo; y además se perfilan intervenciones particulares. Este rasgo surge de comparar el tema de los *dossiers* y los autores del consejo de redacción que los llevan a cabo. En este sentido, hay que pensar en las diferencias dentro del conjunto y observar que se trata de una generalización crítica, sin perder de vista este matiz. A medida que el consejo de redacción cambia y se producen movimientos (por ejemplo, el de secretario de redacción: Helder por Fondebrider), también se modifican intereses. Por ese motivo, no podemos pensar en una imagen fija y cristalizada de *Diario de Poesía*. En este aspecto, los intereses de Ibarlucía fueron distantes de los de Fondebrider, mientras Helder tuvo el interés de promover una apertura a la novedad y a autores jóvenes.

No obstante estos aspectos, podemos trazar algunas líneas y tentar algunas hipótesis en la primera etapa de la publicación respecto de la tarea de la traducción. Como ya sugerimos, hay un especial énfasis en la poesía norteamericana. Muchos de los textos traducidos se imbrican con la genealogía nacional que pasa por los poetas “coloquialistas” y realistas de los años sesenta, que ensayan un tono deliberadamente menor, alejados del verso “memorable” o de una visión totalizadora del mundo, como son los casos de Leonidas Lamborghini, Joaquín Giannuzzi o Juana Bignozzi, autores que habían sido objeto de *dossiers* monográficos y complejizaban el tema de la figuración realista, trascendiendo las visiones más estereotipadas.⁷¹⁹ La trama literaria concreta en que se realiza la operación de traducción organiza, ordena y transforma “la entrada de los textos extranjeros” y define “la situación de lectura”. Esto abre interrogantes sobre el lugar desde el que se lee en una revista, sobre la trama poética en que se incluyen los textos traducidos y sobre la manera en que ese contexto

⁷¹⁸ Daniel García Helder, “Oscura fuerza”, *Diario de Poesía* N° 12, op. cit, p. 36. (Reseña bibliográfica sobre *Madam*, de Mirta Rosenberg, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1988).

⁷¹⁹ Cfr. Edgardo Dobry, “Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo”, op. cit. Sobre la traducción, véanse Walter Benjamin, “La tarea del traductor”, en *Ensayos escogidos*, Buenos Aires, Sur, 1967, pp. 77-88 (versión de Héctor A. Murena) y George Steiner, *Después de Babel (Aspectos del lenguaje y la traducción)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.

los contamina. Es decir, el modo en que se “recibe” una obra extranjera y los elementos que se toman de ella permiten verificar “parentescos” y alianzas que son siempre una forma de “aceptar o negar tradiciones nacionales”.⁷²⁰

En una nota referida al poeta francés Francis Ponge, en el mismo número en que aparece una selección de sus poemas, Jorge Fondebrider afirmaba:

El de Ponge quizá haya sido el intento más ambicioso por lograr una poesía puramente objetiva -una de las utopías más fecundas de la lírica contemporánea- y para ello se ha valido de las palabras en su dimensión de objetos.⁷²¹

La reivindicación de la obra de determinados autores extranjeros era una manera de construir un espacio para que sus textos poéticos pudieran ser leídos en el contexto en el cual funcionaban. Un ejemplo paradigmático, aunque no exclusivo, es el *dossier* dedicado a “Raymond Carver poeta”, que trajo consecuencias en razón de que habilitó una forma “minimalista” en nuestra poesía y postuló la liquidación de toda solemnidad romántica, una apuesta a la falta de énfasis y grandilocuencia concebida como un valor, y que se oponía implícitamente a otras poéticas en juego que aún perduraban.⁷²² La inclusión del escritor

⁷²⁰ Ricardo Piglia, “Encuesta a la literatura argentina contemporánea”, *Capítulo* N° 133, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982, p. 137.

⁷²¹ Jorge Fondebrider, “Francis Ponge”, *Diario de Poesía* N° 14, op. cit. p.33.

⁷²² Ricardo H. Herrera, usando las categorías propuestas por *Diario de Poesía* (“maximalismo”/“minimalismo”), las hace funcionar en el sistema poético argentino en forma ciertamente crítica, e ironiza sobre la propuesta de los presentadores del *dossier* Elvio Gandolfo y Daniel Samoilovich: “(...) el carácter de nuestra poesía fluctúa entre el maximalismo y el minimalismo. Maximalistas ingenuos fueron, qué duda cabe, los poetas neorrománticos nucleados en torno a la revista *Último Reino*; maximalistas no ingenuos los sesentistas que les precedieron, ya que en ellos lo grande -el mesianismo, la emotividad- estaba minimizado por el uso del voseo y del argot urbano; también maximalistas son la metafísica estética de Borges y la epistemología lírica de Girri, con sus contrapesos de inteligencia y humor y de ascetismo fónico e irónico respectivamente. # Esta tensión entre lo grande de las aspiraciones y alguna forma de sobriedad expresiva en el tono, asume muchos matices en nuestra lírica. A veces ella alcanza una relación paradigmática, como en el caso de Borges, a veces es sólo un lábil pacto interno que, sin embargo, opera como la inspiración sobre el estilo. (...) Sólo falta mencionar a los actuales adalides del minimalismo; son ellos Elvio Gandolfo y Daniel Samoilovich (...), esto es: el ex director de *El Lagrimal Trifurca* y el presente director del *Diario de Poesía*. Juntos firman una breve presentación a una antología de textos de Raymond Carver publicada en el *Diario* el año pasado [1989]. Dicen allí Gandolfo y Samoilovich: ‘Los críticos bautizaron a ese estilo [el de Carver] como ‘minmalista’ y emplearon la palabra para denominar a una serie de autores, todos y cada uno de los cuales protestaron contra el etiquetamiento, incluido el propio Carver. Citan luego una frase de Carver, una frase que puede leerse como una paradoja -si entendemos que la antipoesía es la única actitud legítima y posible, hoy por hoy, frente a una cultura de carácter meramente teórico o normativo, sin ninguna incidencia sobre la realidad social o la propia vida-, pero que también podría leerse en su sentido no figurado sino literal- entendiendo que la antipoesía, hoy por hoy, es la única manera de seguir fomentando el rencor entre acción y palabra: ‘No me interesan los poemas bien hechos -escribió [Carver]-. Al verlos mi tentación es decir: Ah, pero no es más que poesía. Yo busco algo distinto, algo más que un buen poema.’ Este desdén por la sola poesía: ¿es

norteamericano Raymond Carver como objeto del *dossier* es posible vincularla con los efectos en la escritura emergente de los llamados poetas de los noventa (como, por ejemplo, Fabián Casas, Darío Rojo y José Villa), en los que un recorte minimalista de lo real era determinante en la composición de su producción poética.

Con esta operación editorial y con este episodio que da cuenta de su política de la traducción, *Diario de Poesía* intervino en lo que, posteriormente, y de modo característico en una zona de la poesía de los llamados poetas de los noventa, se constituirá en una forma estética concreta. El caso de la operación del *dossier* Carver tuvo una función crítica: intervenir y gravitar en el sistema poético argentino. Así explicaban la poética de Carver los presentadores del *dossier*, Elvio Gandolfo y Daniel Samoilovich, pero indirectamente también aludían a la propia poética de la revista, lo que lo torna un metatexto que reflexiona sobre los propios presupuestos:

El adjetivo [minimalista] podría servir (...) para nombrar algo del orden de la falta de efusión, de “maximalismo”, tanto como para designar la importancia de un momento -mínimo- de epifanía en la de los personajes de Carver, gente desocupada que sigue tratando de amar y vivir en moteles solitarios, carreteras y bares nocturnos.

Diario de Poesía ejerció un discurso que no dejó de filtrar un interés y una concepción. Su discurso crítico comenzó a articularse mediante una operación polémica que permitió habilitar en los ochenta un nuevo espacio poético desde donde enunciar e impulsó, luego, asertivamente, un discurso crítico afín a los intereses estéticos de la revista: el objetivismo. Como dice Jorge Aulicino, *Diario de Poesía* fue “un episodio inteligente de recapitulación-innovación” pues vino a cruzar e interrogar las líneas existentes, pero también a ser el garante que realizara “un ajuste de cuentas sin vencedores ni vencidos y, sin embargo, no líquidamente ecléctico”.⁷²³ Es decir, “un episodio” que contenía el pasado a través de su interrogación y su cuestionamiento, pero que en parte lo superaba para abrirse hacia nuevos problemas y hacia una nueva circunstancia.

verdaderamente minimalista? ¿O es el maximalismo el que de nuevo lo desborda, pero para instalarse ahora sólo negativamente -como antiprofecía, como rabia y desprecio- en su corazón?”, en Ricardo H. Herrera, “Del maximalismo al minimalismo”, *La hora epigonal*, op. cit., pp. 101-118.

⁷²³ Jorge Aulicino, “A la espera de estudios serios”, en Jorge Fondebrider (ed.), *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*, op. cit., p. 64.

IV.- Conclusiones

El origen de esta tesis doctoral proviene de una pregunta que leí hace mucho tiempo, formulada por el poeta y ensayista mexicano Octavio Paz: “¿Qué nombra la poesía?”⁷²⁴ Quizás la indagación sobre propuestas críticas concretas que exploraron el modo de nombrar de la poesía a través de poéticas diversas, circunscripta a los discursos críticos de las revistas de poesía argentinas del período 1979-1996, fue la secreta excusa para indagar acerca de esa pregunta que compromete el vínculo entre la poética y la crítica y que parece perpetuarse a medida que la analizamos en sus respuestas concretas.

La primera parte de este trabajo de investigación es una formulación teórica vinculada a dos aspectos: el discurso crítico de poesía y el funcionamiento poético y crítico de las revistas de poesía.

En cuanto al primero de ellos, el discurso crítico no puede ser analizado si no se abordan previamente los rasgos del discurso poético. De allí que hemos tratado de mostrar cómo la modernidad concibió un nuevo tipo de forma poética que tenía en la escisión del sujeto poético y la tensión, en la ironía y la autorreferencialidad, en el hermetismo y la opacidad, modalidades características para su desciframiento. Cualquier abordaje sobre el poema moderno considerará los códigos que vinculan el texto y el lector, que fueron reformulados a partir de la obra de Charles Baudelaire.

En cuanto al segundo aspecto a considerar, sostuvimos que las revistas literarias de poesía, lejos de caracterizarse como definitivas, son objetos relativos a su tiempo histórico. Es necesario indagar sus rasgos teniendo en cuenta la tensión temporal entre *obsolescencia* y *duración*, pues la intervención editorial de una revista en una circunstancia histórica pugna con el carácter durable que parece promover el discurso poético en tanto su sola presencia postula la posibilidad utópica de dejar una huella que perdure a través del tiempo.

Hemos concebido una teoría del Nombre de las revistas mediante los aportes de la teoría de la enunciación, la noción de Autor de Michel Foucault y los estudios de Roger Chartier referidos a la lectura y la edición. El concepto que hemos denominado macroenunciación amalgama enunciaciones particulares. De ese modo, el *relato* polifónico de toda revista se ve articulado por la intervención crítica de la edición, que deja la marca de su rúbrica y, de alguna manera, su condicionamiento estético e ideológico.

El objeto concreto de esta investigación se circunscribió a las poéticas y los discursos críticos de las revistas *Último Reino* (1979-1998), *Xul* (1980-1997), *La Danza del Ratón*

⁷²⁴ Octavio Paz, *Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 1967.

(1981-2001) y *Diario de Poesía* (1986-cont.). Como se vio, fue preciso analizar el campo intelectual que se dio en el paso de la última dictadura militar al restablecimiento democrático, con el fin de analizar la hipótesis que afirmaba, al principio del trabajo, que en ese período de clausura cultural, a pesar del clima censorio, se tejieron manifestaciones poéticas que venían de configuraciones literarias pretéritas y que prefiguraron producciones poéticas y discursos críticos que sostuvieron disputas en el nuevo escenario cultural mediante líneas estéticas predominantes, aquí analizadas: el neorromanticismo, el neobarroco, el concretismo y el objetivismo.

El análisis de las poéticas durante la dictadura exigió una reflexión sobre el vínculo entre el discurso poético y el discurso político. En esa dirección, el aporte del trabajo de Hans Magnus Enzensberger “Poesía y política” fue fundamental pues promovió una reflexión que nos llevó a reconocer la relación esencial de la poesía con el tiempo histórico. Decíamos que la poesía resulta política precisamente porque su elemento social básico, el lenguaje, transgrede los límites aceptados respecto del modo en que es posible enunciar en el presente y profetiza en el acontecimiento de su existencia misma, una nueva forma del discurso en el ámbito de lo público. Las referencias a los poemas analizados son la muestra de un nuevo *modo* poético que fue capaz de construir un imaginario referencial y que dotó de significación al contexto histórico, incluso en aquellas zonas veladas, generando un discurso que permitió enunciar sobre “lo que no puede ser dicho”, para citar un fragmento de uno de los textos. En este sentido, las estrategias de figuración habían cambiado, tanto por el enrarecido clima político como por los debates respecto de una poesía realista que comenzó a reformularse en el ámbito de la poesía desde principios de los años setenta. Los textos poéticos circularon en libros y en las distintas revistas de poesía, generalmente de circulación escasa. Hemos señalado que los órganos de expresión, más que como medios de oposición explícita, se constituyeron, a través de sus poéticas y de sus discursos críticos, en un conglomerado de expresiones cuya disidencia consistió en no adherir a las proyecciones culturales del Estado represivo. Por ese motivo, las revistas desempeñaron un rol crucial en la preservación y la persistencia de un espacio público para la poesía en los años de la represión, pues en ese momento de clausura se tejió una trama editorial que permitió articular discursos críticos y poéticos con flexiones diversas. Este último aspecto impulsó el análisis de las poéticas promovidas por las revistas en un campo estético ciertamente beligerante, que tuvo una primera resolución en el año 1986, con la aparición y emergencia de *Diario de Poesía*, mediante la estética que promovió, y que tuvo un desarrollo predominante en términos

críticos y poéticos desde ese año hasta 1996. Además indujo un estudio de campo del discurso crítico afincado en las revistas de poesía del período enunciado.

Hemos señalado que *Último Reino* tuvo una crítica *discreta*, acorde a la relevancia del discurso que promovió y afín a su ideología estética, en tanto el juicio crítico nunca fue negativo, sino que se sostuvo en la tenuidad y en un íntimo intercambio con el discurso poético afín a los ideales románticos de los fundadores alemanes que hemos denominado, en palabras de Roland Barthes, “un postulado de analogía”. El discurso crítico de *Xul* tuvo un carácter altamente polémico y estuvo orientado a la promoción e indagación de dos poéticas que recorrieron la revista: el neobarroco y el concretismo. El tópico de la “ilegibilidad” no sólo fue un hilo rector que albergó ambas poéticas; también fue un tópico teórico de la publicación que alimentó su discurso crítico y que, en términos históricos, permitió desarrollar y promover una lectura política del propio lenguaje. *La Danza del Ratón* tuvo dos etapas diferenciadas: la primera postulaba una estética del compromiso y un ideal realista que se verificó en un discurso crítico confrontativo, que le había permitido tantear aquello que era posible decir explícitamente en la época; la segunda diluyó el carácter confrontativo en favor de la convergencia de poéticas y de discursos críticos diversos. *Diario de Poesía* postuló una poética objetivista. Hemos analizado los soportes materiales (las formas “periodísticas”) y de edición (la forma del *dossier*), que permitieron un nuevo modo de circulación y de vínculo con el público. En esa dirección, los aportes bibliográficos de Roger Chartier fueron fundamentales para considerar estos aspectos, pues el soporte no se escinde del sentido; además, la noción de edición es un fenómeno complejo que se vincula con la lectura crítica de una publicación. Así, el discurso crítico de *Diario de Poesía* consolidó un conjunto de principios estéticos y contribuyó en el análisis de la producción poética pretérita rescatando las flexiones “objetivas”. El contacto con los lectores tuvo alcances más amplios en términos cuantitativos que las revistas precedentes, y bajo una retórica “periodística” alcanzó cierto ideal de transparencia que configuró un público para la poesía.

En consecuencia, de acuerdo con los objetivos propuestos, se dio cuenta del estudio de campo de los discursos críticos de las revistas de poesía en una periodización que hemos circunscripto a los años que van de 1979 a 1996, y que tuvieron especial intensidad en la década del ochenta. Además, se analizaron las poéticas que la propia crítica consagró en un debate beligerante y polémico, cuyas raíces se remontan a períodos anteriores y, en algunos casos, imaginarios muy disímiles. El aparato editorial que se se afincó en las revistas de poesía desempeñó el papel de la circulación de discursos poéticos y críticos en etapas de

represión, no sólo a través de las propias revistas, sino también a través de las editoriales que crearon. Además, tuvo la función de la consagración de determinados textos y autores.

La reflexión teórica sobre el discurso crítico de poesía a través de modalidades diversas fue el marco del que partió este estudio, para circunscribirse a un espacio específico y delimitado.

Bibliografía

Bibliografía General

M. H. Abrams, *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica acerca del hecho literario*, Buenos Aires, Nova, 1962.

Theodor Adorno (1970), *Teoría estética*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1984.

Raúl Gustavo Aguirre, *Las poéticas del siglo XX*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1983.

Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Conceptos de sociología literaria*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993.

-----, *Literatura/Sociedad*, Buenos Aires, Hachette, 1983.

Maite Alvarado, *Paratexto*, Buenos Aires, Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1994.

Aristóteles, *Poética*, Madrid, Aguilar, 1979.

Gastón Bachelard, *La intuición del instante*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1980.

Mijail Bajtín, (1979) *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1984.

-----, *Problemas en la poética de Dostoievsky*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

Roland Barthes (1966), *Crítica y verdad*, México, Siglo XXI, 1985.

----- (1957), “¿Existe una escritura poética?”, en *El grado cero de la escritura*, México, Siglo XXI, 1985, pp. 46-57.

-----, “‘Ecrivains’ y ‘Écrivants’”, en *Ensayos críticos*, Buenos Aires, Seix Barral, 2003, pp. 201-211.

-----, (1973 y 1978) “Lección inaugural de ingreso al College de France, en *El placer del texto y lección inaugural*, México, Siglo XXI, 1986, pp. 111-150.

Georges Bataille, *La literatura y el mal*, Madrid, Taurus, 1959.

Charles Baudelaire, “Le Peintre de la vie moderne”, en *Oeuvres complètes*, París, Laffont, pp. 797-798.

Albert Béguin (1939), *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

Walter Benjamin, *Ensayos escogidos*, Buenos Aires, Sur, 1967.

-----, *Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus, 1980.

-----, “Sobre algunos temas en Baudelaire” y “París, capital del siglo XIX”, en *Sobre el programa de la filosofía futura*, Barcelona, Planeta/Agostini, 1986, pp. 89-124 y 125-138, respectivamente.

----- (1974), *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, Barcelona, Península, 1988.

-----, *El drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1993.

Emile Benveniste, “De la subjetividad en el lenguaje”, en *Problemas de lingüística general*, México I, Siglo XXI, 1979, pp. 179-187.

Marshall Berman (1982), *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1989.

Maurice Blanchot (1955), “Acerca de la crítica”, en *Sade y Lautreamont*, Buenos Aires, Ediciones del Mediodía, 1967, pp. 7-13.

-----, *El espacio literario*, Barcelona/Buenos Aires, Paidós, 1992.

Harold Bloom, *A Map of Misreading*, Nueva York, Oxford University Press, 1975.

-----, “Proporciones: el lenguaje de la poesía y el lenguaje de la crítica”, en *Los vasos rotos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, pp. 17-53.

----- (1973), *La angustia de las influencias*, Caracas, Monte Ávila, 1991.

-----, “La necesidad de la mala lectura”, en *La Cábalas y la Crítica*, Caracas, Monte Ávila, 1992, pp. 95-126.

-----, *Poesía y represión*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000.

----- (1994), *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama, 2001.

Jorge Luis Borges, “Kafka y sus precursores”, en *Otras inquisiciones*, incluido en *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1987, pp. 710-712.

Pierre Bourdieu, “Campo de poder, campo intelectual y habitus de clase”, en *Campo de poder y campo intelectual*, Buenos Aires, Folios, 1983, pp. 9-35.

-----, *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1995.

C. M. Bowra (1966), *Poesía y política*, Buenos Aires, Losada, 1969.

Hermann Broch, *Poesía e investigación*, Barcelona, Barral, 1974.

Guglielmo Cavallo y Roger Chartier (1997), *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus, 2001.

Susana Cella, “Canon y otras cuestiones”, en *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, Buenos Aires, Losada, 1998.

Jean Cohen (1966), *La estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1984.

Sergio Cueto, “Notas para una política de la literatura”, *Boletín del Grupo de Estudios de Teoría Literaria* N° 3, septiembre de 1993, pp. 1-10.

Roger Chartier, *Libros, lecturas y lectores en la Edad Media*, Madrid, Alianza, 1994.

-----, “La mediación editorial”, en *Las revoluciones de la cultura escrita*, Barcelona, Gedisa, 2000, pp. 169-183.

----- (1992), *El orden de los libros*, Barcelona, Gedisa, 2000.

Leandro de Sagastizábal, *La edición de libros en la Argentina*, Buenos Aires, Eudeba, 1995.

Leandro de Sagastizábal y Fernando Esteves Fros (comps.), *El mundo de la edición de libros*, Buenos Aires, Paidós, 2002.

Daniel Delas y Jacques Filliolet, *Lingüística y poética*, Buenos Aires, Hachette, 1981.

Gilles Deleuze, “Visión ética del mundo”, en *Spinoza y el problema de la expresión*, Barcelona, Muchnick Editores, 1975.

Jacques Derrida, *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos, 1989.

-----, (1967) *De la gramatología*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.

-----, “La palabra soplada”, en *El pensamiento de Antonin Artaud*, Buenos Aires, Caldén, 1975, pp. 85-125.

-----, “Leer lo ilegible”, *Revista de Occidente* N° 62-63, 1986, pp. 160-182.

-----, “¿Qué es poesía?”, *Poesía* N° 11, Milán, 1988.

-----, “Adiós, Emmanuel Levinas”, *Espacios de Crítica y Producción* N° 18, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, junio-julio de 1996, pp. 1-5.

-----, *El monolingüismo del otro o la prótesis de origen*, Buenos Aires, Manantial, 1997.

Ferdinand de Saussure, *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 1982.

Mariana di Stéfano “La perspectiva retórica”, en Mariana di Stéfano (coord.), *Metáforas en uso*, Buenos Aires, Biblos, 2006, pp. 21-40.

- George Dickie, *El círculo del arte*, Buenos Aires, Paidós, 2005.
- Oswald Ducrot, *El decir y lo dicho*, Buenos Aires, Hachette, 1984.
- Terry Eagleton (1996), *La función de la crítica*, Barcelona, Paidós, 1999.
- Umberto Eco (1979), *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen, 1981.
- (1968), *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Barcelona, Lumen, 1983.
- , *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen, 1975.
- Boris Eichenbaum, “El ambiente social de la literatura”, en Emil Volek (ed.), *Antología del formalismo ruso y el grupo Bajtín. Polémica, historia y teoría literaria*, Madrid, Fundamentos, 1992.
- T. S. Eliot, “Las fronteras de la crítica”, en *Sobre la poesía y los poetas*, Buenos Aires, Sur, 1959, pp. 104-120.
- , *Criticar al crítico*, Madrid, Alianza, 1967.
- , *Función de la poesía y función de la crítica*, Barcelona, Seix Barral, 1968.
- , “¿Qué es la poesía menor?” y “Johnson como crítico y poeta”, en *Sobre poesía y poetas*, Barcelona, Icaria, 1992, pp. 39-54 y pp.179-213, respectivamente.
- Hans Magnus Enzensberger, “Poesía y política”, en *Detalles*, Barcelona, Anagrama, 1969, pp. 193-216.
- Denis Ferraris, “Acerca de la noción de legibilidad en literatura”, *Xul* N° 4, agosto de 1982, pp. 40-46.
- María Isabel Filinich, *Enunciación*, Buenos Aires, Eudeba, 1998.
- Ernst Fischer, “El mundo y el lenguaje de la poesía”, en *La necesidad del arte*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1986, pp. 201-216.
- Michel Foucault, “Qu’est-ce qu’un auteur?”, *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, t. LXIV, julio-septiembre de 1969, pp. 73-104.
- (1970), *El orden del discurso*, Buenos Aires, Tusquets, 1992.
- (1994), *De lenguaje y literatura*, Paidós, Barcelona, 1996.
- (1966), *Las palabras y las cosas*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
- Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1959.
- Glottlob Frege, *Estudios sobre semántica*, Barcelona, Folio, 1999.

Hans Georg Gadamer (1977), *La actualidad de lo bello*, Buenos Aires, Paidós, 1998.

Alberto Giordano, “¿Qué es esto de la lectura?”, *Cuadernos de la Comuna* N° 31, Secretaría de Cultura y Educación, Municipalidad de Puerto General San Martín, Santa Fé, julio de 1991, pp. 11-21.

-----, Alberto Giordano, *Razones de la crítica*, Buenos Aires, Colihue, 1999.

Alberto Giordano y María Celia Vázquez (comps.), *Las operaciones de la crítica*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1998.

Eduardo Gruner (ed.), *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*, Buenos Aires, Paidós, 1988.

Michael Hamburger, *La verdad de la poesía. Tensiones en la poesía moderna de Baudelaire a los años sesenta*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991.

Martín Heidegger, *La pregunta por la cosa*, Buenos Aires, Sur, 1964.

Hugo von Hofmannsthal (1902), *La carta de lord Chandos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1990.

Hoffmann, Novalis y otros, *Los románticos alemanes*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.

Roman Jakobson, “Qu’ este-ce que la poésie?”, *Questions de poétique*, Éditions du Seuil, París, 1973.

-----, “Lingüística y poética”, en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Planeta/Agostini, 1985, pp. 347-395.

Hans Robert Jauss, *La literatura como provocación*, Barcelona, Península, 1976.

-----, “El rechazo baudelairiano del platonismo y la poética del recuerdo”, en *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Taurus, 1986, pp. 367-378.

-----, “El arte como anti-naturaleza. El cambio estético después de 1789”, en *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Madrid, Visor, 1995, pp. 105-134.

Noé Jitrik, “Encuesta a la crítica literaria”, *Espacios de Crítica y Producción* N° 7, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, noviembre/diciembre de 1988, p. 20.

-----, “Canónica, regulatoria y transgresiva”, *Orbis Tertius* N° 1, Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 1996, pp. 153-166.

-----, *Los grados de la escritura*, Buenos Aires, Manantial, 2000.

- , *Temas de teoría. El trabajo crítico y la crítica literaria*, México, Fontamara, 2001.
- , *Fantasmas semióticos: concentrados*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Ricardo J. Kaliman, “Sobre la construcción del objeto en la crítica literaria latinoamericana”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* N° 37, Lima, primer semestre de 1993, pp. 307-317.
- Inmanuel Kant, “Analítica de lo sublime”, en *Crítica del juicio*, México, Porrúa, 1997, pp. 237-260.
- Catherine Kerbrat-Orecchioni, *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*, Buenos Aires, Hachette, 1986.
- Frank Kermode, *Forms of Attention*, Illinois, Universidad de Chicago, 1985.
- Julia Kristeva, “El sujeto en cuestión: el lenguaje poético”, en Claude Lévi-Strauss ed., *La identidad. Seminario interdisciplinario*, Barcelona, Petrel, 1981.
- , “El sujeto en proceso”, en *El pensamiento de Antonin Artaud*, Buenos Aires, Caldén, 1975, pp. 9-68.
- , “Poesía y negatividad”, en *Semiótica 2*, Madrid, Espiral, 1981, pp. 55-93.
- Alfredo Lescano, “Polifonía extendida. El caso de la prensa gráfica”, ponencia leída en IX Congreso de la Sociedad Argentina de Lingüística, 14 al 16 de noviembre de 2002, Córdoba, República Argentina (mimeo).
- Emmanuel Levinas, *Totalidad e infinito. Ensayos sobre exterioridad*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 1977.
- Mabel López, “El diálogo simulado”, en Mabel López, Elvia Rosolia y Leonilda Amato Negri, *El discurso de propaganda*, Buenos Aires, Proyecto, 2000, pp. 19-31.
- Jurij M. Lotman, *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978.
- , *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Madrid, Cátedra, 1996.
- y Boris Uspenskij, “Sobre el mecanismo semiótico de la cultura”, en Lotman, Jurij M. Y Boris Uspenskij (Jorge Lozano comp.), *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979.
- Josefina Ludmer, “Nota sobre la crítica”, en *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.
- Maingueneau, D., *Introducción a los métodos de análisis del discurso*, Buenos Aires, Hachette, 1980.

Carlos Mangone y Jorge Warley, *El manifiesto. Un género entre el arte y la política*, Buenos Aires, Biblos, 1994.

Antoni Marí (ed.), *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán*, Barcelona, Tusquets, 1988.

Karl Marx, “Discurso pronunciado en la fiesta aniversario del *People’s War*”, en K. Marx y F. Engels, *Obras escogidas*, Madrid, Akal (2. vols), pp. 368-369 (vol I).

Silvio Mattoni, “La imagen ausente”, *Hablar de Poesía* N° 7, junio de 2002, pp. 97-108.

Pavel N. Medvedev, “El estudio de las ideologías y sus tareas inmediatas”, en *El método formal en los estudios literarios*, Madrid, Alianza, 1994, pp. 41-57. Véase también: *The Formal Method in Literary Scholarship* (prólogo Wlad Godzich, traducción Albert J. Werhler), Cambridge, Harvard University Press, 1985.

Henri Meschonnic, *Célébration de la poésie*, Lagrasse, Verdier, 2001.

Walter Mignolo, “El sujeto en la lírica de vanguardia”, *Revista Iberoamericana* N° 118-119, enero-junio de 1982, pp. 131-148.

Graciela Montaldo, “Algunas ideas sobre la crítica”, *Babel* N° 12, octubre de 1989, p. 20.

Jorge Monteleone, “Temporalidad moderna y poesía”, *Hablar de Poesía* N° 6, noviembre de 2001, pp. 75-79.

-----, “Crítica y autobiografía”, en *La escritura y los críticos* (comp. Ana Porrúa), Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2001, pp. 41-51.

Jan Mukarovsky, “Función, norma y valor estético como hechos sociales”, en *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, pp. 44-121.

Delfina Muschietti, “La producción del sentido en el discurso poético”, *Filología*, año XXII, 2, 1986, pp. 11-30.

Julio Ortega, *Figuración de la persona*, Barcelona, Edhasa, 1971.

José Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo*, Madrid, Calpe, 1923.

Jorge Panesi, “Las operaciones de la crítica: el largo aliento”, en Alberto Giordano y María Celia Vázquez (comps.), *Las operaciones de la crítica*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1998, pp. 9-22.

Sergio Pastormerlo, “La aventura de fogueo (Exabruptos contra la crítica literaria)”, *La Muela del Juicio* N° 3, 1992, p. 14.

Octavio Paz, *Cuadrivio*, México, Joaquín Mortiz, 1965.

-----, (1974), *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona, Seix Barral, 1990.

-----, *Corriente alterna*, México, Siglo XXI, 1967.

Charles S. Peirce, *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974.

Ch. Perelman y L. Olbrechts-Tyteca, *Tratado de la argumentación. La nueva retórica*, Madrid, Gredos, 1989.

Enrique Pezzoni, *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986.

Christian Plantin, *La argumentación*, Barcelona, Ariel, 1998.

Platón, *La República*, Buenos Aires, Eudeba, 1982.

Analía Reale y Alejandra Vitale (selección, adaptación y comentarios), *La argumentación (Una aproximación retórico-discursiva)*, Buenos Aires, Ars, 1995.

Susana Reisz de Rivarola, “¿Quién habla en el poema?”, en *Teoría y crítica del texto literario*, Buenos Aires, Hachette, 1989, pp. 201-223.

Jaime Rest, “Crítica” y “Poética”, en *Conceptos fundamentales de la literatura moderna*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1979, pp. 32-34 y 123-124, respectivamente.

Paul Ricoeur, *La metáfora viva*, Madrid, Cristiandad, 1980.

Richard Rorty (1967), *El giro lingüístico*, Barcelona, Paidós, 1990.

Nicolás Rosa, *Léxico de lingüística y semiología*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1978.

Beatriz Sarlo, “La crítica: entre la literatura y el público”, *Espacios de Crítica y Producción* N° 1, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, diciembre de 1984, pp. 6-11.

Jean-Paul Sartre (1948), *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada, 1981.

Friedrich Schlegel, “Plática sobre la poesía”, en Antonio Marí (ed.), *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán*, Barcelona, Tusquets, 1998, pp. 107-109. También véase la traducción de Laura S. Carugati y Sandra Giron con el nombre *Conversación sobre la poesía*, Buenos Aires, Biblos, 2005.

-----, “Fragmentos”, en Hoffmann, Novalis y otros, *Los románticos alemanes*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968, pp. 159-164.

John Searle, *Expression and Meaning*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.

P. B. Shelley (1821), *Defensa de la poesía*, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1978.

Jean Starobinski, (1970) *La relación crítica*, Madrid, Taurus, 1974.

George Steiner, *Después de Babel (Aspectos del lenguaje y la traducción)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.

-----, “El milagro hueco”, en *Lenguaje y silencio*, Barcelona, Gedisa, 1982, pp. 133-150.

----- (1989), *Presencias reales*, Barcelona, Destino, 1991.

----- (1990), *Gramáticas de la creación*, Madrid, Siruela, 2001.

Jurij Tinianov (1923), *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1975.

-----, “Sobre la evolución literaria”, en Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1987, pp. 89-101.

Tzvetan Todorov (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, op. cit.

Lionel Trilling (1955), *Imágenes del yo romántico*, Buenos Aires, Sur, 1956.

-----, “La función de la revista literaria”, en *La imaginación liberal. Ensayos sobre la literatura y la sociedad*, Buenos Aires, Sudamericana, 1956, pp. 112-123.

Paul Valéry (1937), *Introducción a la Poética*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editor, 1975.

----- *Notas sobre poesía* (Selección, traducción y prólogo de Hugo Gola), México, Universidad Iberoamericana, 1995.

Pablo Valle, “El editor”, en *Cómo corregir sin ofender. Manual teórico-práctico de corrección de estilo*, Buenos Aires, Lumen, 2001, pp. 118-129.

-----, “La mediación editorial: una instancia denegada”, en *Boletín de Humanidades*, Nueva Época, año 7, Colegio de Graduados de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2006, pp. 27-33.

María Celia Vázquez, “Los usos de la teoría”, en *La escritura y los críticos*, op. cit., pp. 9-16.

Teun van Dijk, *Estructuras y funciones del discurso*, México, Siglo XXI, 1980.

-----, *Texto y contexto*, Madrid, Cátedra, 1980.

----- (1980), *La noticia como discurso*, Barcelona, Paidós, 1990.

Eliseo Verón, “El análisis del ‘Contrato de Lectura’, un nuevo método para los estudios del posicionamiento de los soportes de los media”, en *Les Medias: Experiences, recherches actuelles, applications*, París, IREP, 1985, pp. 181-192.

-----, *La semiosis social*, Buenos Aires, Gedisa, 1987.

-----, “Presse écrite et théorie des discours sociaux: production, réception, régulation”, en Chareaudeaux, P. (comp.), *La presse. Produit, production, réception*, París, Didier, 1988.

Valentin N. Voloshinov, "Planteamiento del problema del 'discurso ajeno'", en *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza, 1992, pp. 155-165.

Oscar Wilde, "The critic as artist", en *Intentions, Works*, Collins, Londres y Glasgow, 1954; *El crítico artista*, Madrid, EDAF, 1977.

Raymond Williams (1977), *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península, 1980.

Berta Zamudio y Ana Atorresi, "El discurso polémico y su dependencia contextual", en *La explicación*, Buenos Aires, Eudeba, 2000, pp. 36-40.

Bibliografía Crítica

Álvaro Abós, *El poder carnívoro*, Buenos Aires, Legasa, 1985.

-----, "El brillante sistema Xul Solar", *Ñ*, 25/6 /2005, pp. 6-8.

Hugo Achúgar, "El museo de la vanguardia: para una antología de la narrativa vanguardista latinoamericana", en Hugo Verani, *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, México, UNAM, 1996, pp. 7-40.

Gonzalo Aguilar, "Itinerario del poema", en Augusto de Campos, *Poemas*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1994, pp. 113-125.

-----, "El combate tipográfico", *SyC* N° 6, agosto de 1995, pp. 53-76.

Oswaldo Aguirre, "Daniel García Helder. Episodios de una formación" (Entrevista), *Punto de Vista* N° 77, diciembre de 2003, pp. 19-26.

Oswaldo Aguirre y Fabián Casas, "Víctor Redondo: 'El poeta sube a lo alto'" (entrevista a Víctor F. A. Redondo), *Diario de Poesía* N° 28, primavera de 1993, pp. 3-4.

Raúl Gustavo Aguirre, *El movimiento Poesía Buenos Aires (1950-1960)*, Buenos Aires, Fraterna, 1979.

Fabiola Aldana, Alfonso Mallo y Fabián Iriarte, "Tres hipótesis de lectura sobre el *Diario de Poesía*", en Ana Porrúa (comp.), *La escritura y los críticos*, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata, 2001, pp. 53-63.

Carlos Altamirano, "Cultura de izquierda, disidencia intelectual y proceso autoritario: la experiencia argentina" (mimeo). (Material proporcionado en un seminario de grado dictado por Beatriz Sarlo en la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, en el año 1988).

Pablo Anadón, "Poesía e historia. Algunas consideraciones sobre la poesía argentina de las últimas décadas", *Fénix* N° 1, Córdoba, abril de 1997, pp. 9-22.

-----, "Más sobre poesía e historia", *Fénix* N° 5, Córdoba, abril de 1999, pp. 137-166.

Adriana Armando, "El 'primitivismo' martinfierrista: de Gironde a Xul Solar" en Raúl Antelo (coord.), *Oliverio Gironde. Obras Completas. Edición crítica*, París, ALLCA, Colección Archivos, 1999, pp. 475-489.

Patricia M. Artundo, "El Libro del Cielo. Cronología biográfica y crítica de Alejandro Xul Solar", en *Xul Solar*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, ISBN 84-8026-158-7, muestra del 26 de febrero al 15 de mayo de 2002, pp. 201-227.

----- (ed.), *Alejandro Xul Solar*, Buenos Aires, Corregidor, 2005.

Jorge Ricardo [Aulicino], "Balance y perspectivas", *Xul* N° 1, octubre de 1980, pp. 11-17.

Jorge Ricardo Aulicino, "El futuro como poética", *Diario de Poesía* N° 9, invierno de 1988, pp. 5-6.

-----, "Lo que ocurre 'de veras'", *Diario de Poesía* N° 20, primavera de 1991, p. 30.

-----, "A la espera de estudios serios", en Jorge Fondebrider (ed.), *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*, Buenos Aires, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, pp. 57-64.

----- y otros, "El grito templado. 25 años de poesía argentina" (dossier), *Oliverio* N° 13, 2006, pp. 19-34.

Andrés Avellaneda, *Censura, autoritarismo y cultura: Argentina 1960-1983*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 2 vol., 1986.

-----, "El discurso de censura cultural en la Argentina, 1960-1983. Notas para su análisis", *Travaux de l' Université de Toulouse-Le-Mirail*, Serie B- Tome 08, Les Amériques et l'Europe. Voyage, emeprataum, exil. Actes de la 3° semaine latinoamericane. Toulouse, 1984, pp. 185-207.

-----, "Poesía argentina del setenta", *La Danza del Ratón* N° 6, diciembre de 1984, pp. 28-34.

María Elena Babino, "Xul Solar: entre la realidad y la ficción", *Itinerarios* N° 3 (Revista de Literatura y Artes), Eudeba, 2001, pp. 119-133.

Daniel Balderston y otros, *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza, 1987, pp. 30-59.

Carlos Battilana, "Poesía y política: debates en la crítica en torno a *Último Reino*", *Hablar de Poesía* N° 9, junio de 2003, pp. 140-148.

-----, “Poesía y política. Poesía argentina y dictadura” *Espacios de Crítica y Producción* N° 31, octubre-diciembre de 2004, pp. 46-52.

-----, “Poesía, política y subjetividad”, *Cuadernos del Sur* N° 34, Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 2004, pp. 39-50.

-----, “*Diario de Poesía: el gesto de la masividad*”, en Celina Manzoni (edición, compilación y prólogo), *Violencia y silencio. Literatura latinoamericana contemporánea*, Buenos Aires, Corregidor, 2005, pp. 145-164.

-----, “El lugar de Rubén Darío en Buenos Aires. Proyecciones”, en *Historia crítica de la literatura argentina* (Noé Jitrik dir., *La crisis de las formas*; Alfredo Rubione coord. del volumen), Buenos Aires, Emecé, 2006, pp. 101-127.

-----, “Revista *Xul*: lo ilegible”, en Noé Jitrik (comp.), *El despliegue. De pasados y de futuros en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, NJ Editor, 2008, pp. 83-89.

Adriana Bergero y Fernando Reati (comps.), *Memoria colectiva y políticas de olvido. Argentina y Uruguay, 1970-1990*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1997.

Diana Bellessi, “La diferencia viva”, *Diario de Poesía* N° 9, invierno de 1988, p. 9.

Adriana Berguero y Fernando Reati (comps.), *Memoria colectiva y políticas de olvido. Argentina y Uruguay, 1970-1990*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1997.

María Eugenia Bestani y Guillermo Siles, *La pequeña voz del mundo y otros ensayos*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 2007.

Mariano Calbi, “Juan L. Ortiz. El rostro incontenible del paisaje”, en *Semiosis ilimitada* n° 1, año 2002, Universidad Nacional de la Patagonia Austral, Río Gallegos, pp. 95-100.

Adrián Cangi y Paula Siganevich (comps.), *Lúmpenes peregrinaciones. Ensayos sobre Néstor Perlongher*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1996.

Arturo Carrera, “Tejidos esponjosos”, *Xul* N° 3, diciembre de 1981, pp. 29-33.

Fabián Casas, “El Emperador de los juguetes”, *¡Gracias Gutenberg!* N° 1, enero de 2001, pp. 1-2.

Walter Cassara, “Sobre la crítica de poesía”, *Diario de Poesía* N° 66, diciembre/marzo 2003/04, pp. 12-13.

Roberto Cignoni, “La poesía visual”, *Xul* N° 10, diciembre de 1993, pp. 42-47.

-----, “Diario de Poesía o la imposibilidad de leer”, *Xul* N° 11, septiembre de 1995, pp. 7-14.

Rafael Cipollini, “Prólogo” a *Xul Solar*, *Panlingua*, Buenos Aires, Mate, 2005, pp. 5-15.

Javier Cófreces, “10 años de poesía argentina”, *Mascaró* N° 4, 1985, pp. 29-32.

Victoria Cohen Imach, *De utopías y desencantos. Campo intelectual y periferia en la Argentina de los sesenta*, Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, 1994.

Beatriz Colombi, “Princesas y lectores en los cuentos de Rubén Darío”, en *Literatura Latinoamericana. Otras miradas, otras lecturas*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1994, pp. 119-123.

-----, “En torno a *Los raros*. Darío y su campaña intelectual en Buenos Aires”, en Susana Zanetti (coord.), *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires. 1892-1916*, Buenos Aires, Eudeba, 2004, pp. 61-82.

Marcelo Colombini, Sergio Mercado y Diego Viniarsky, “Víctor Redondo, el último rey de la poesía argentina”, (entrevista a Víctor Redondo) *El perseguidor. Revista de Letras* N° 7, Primavera/ Verano 1999-2000, pp. 60-65.

Ariel H. Colombo, *Participación política y pluralismo en la Argentina contemporánea*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1985.

Conadep, *Nunca más*, Buenos Aires, Eudeba, 1984.

Américo Cristófolo, reseña crítica sobre *Nueva poesía argentina* de J. S. Perednik, en *Babel* n° 21, septiembre de 1990.

Marcela Croce, *Contorno. Izquierda y proyecto cultural*, Buenos Aires, Colihue, 1996.

Omar Chauvié, “El neobarroco en cuestión” en Alberto Giordano y María Celia Vázquez (comps.), *Las operaciones de la crítica*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1998, pp. 109-121.

Sergio Chejfec, “Una forma de ver. El sueño público de la literatura argentina”, en *El punto vacilante. Literatura, ideas y mundo privado*, Buenos Aires, Norma, 2005.

Miguel Dalmaroni, *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina. 1960-2002*, Mar del Pata, Melusina, 2004.

José Luis de Diego, *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*, La Plata, Ediciones Al Margen, 2001.

-----, “1976-1989. Dictadura y democracia: la crisis de la industria editorial” en José Luis de Diego (director), *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 163-207.

Beatriz de Nobile, *El acto experimental. Oliverio Girondo y las tensiones del lenguaje*, Buenos Aires, Losada, 1972.

María Julia De Ruschi Crespo, “La historia de siempre”, *Último Reino* N° 24/25, Buenos Aires, 1998, pp. 63-68.

Diario de Poesía N° 2, primavera de 1986 (dossier dedicado a *El Lagrimal Trifurca*).

Edgardo Dobry, “Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 588, junio de 1999, pp. 45-58.

-----, “Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo (y más allá)”, en página *web.bazaramericano.com*, 2001 y en *Tres décadas de poesía argentina (1976-2006)*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2006, pp. 117-134.

-----, “Zeigeist zurdo”, en Yanko González y Pedro Araya (comps.), *Zur Dos. Última poesía latinoamericana. Antología*, Buenos Aires, Paradiso, 2004, pp. 247-254.

-----, *Orfeo en el kiosko. Ensayo sobre poesía*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.

Roberto Echavarrén, “Prólogo” a *Medusario*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 11-30.

El interpretador N° 32, diciembre de 2007 (dossier dedicado a las ‘Revistas de los 90’), *www.elinterpretador.net*

El matadero N° 4, Instituto de Literatura Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Corregidor, 2006. (Número dedicado a revistas culturales).

Marguerite Feitlowitz, *A Lexicon of Terror: Argentina and the Legacies of Torture*, New York, Oxford, University Press, 1988.

Claude Fell, “Présentation”, *Le Discours Culturel dans les revues Latino-Américaines de l’entre deux guerres. 1919-1939*, París, Centre de Recherches Interuniversitaire sur les Champs Culturels en Amérique Latine, Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990.

Cristina Beatriz Fernández, “Las letras y las ciencias en la *Revista de Filosofía*: José Ingenieros y la construcción de la cultura argentina”, en *Nexos* n° 20, Secretaría de Ciencias e Innovación Tecnológica, Universidad Nacional de Mar del Plata, agosto de 2005, pp. 17-21.

César Fernández Moreno y David Viñas coords. del volumen “Argentine entre populisme et militarisme”, *Les Temps Modernes* N° 420-421, julio-agosto de 1981.

Roberto Ferro, “Una poética posible”, *Xul* N° 3, diciembre de 1981, pp. 7-10.

Daniel Freidemberg y Daniel Samoilovich, “Perlongher: el barroco cuerpo a tierra” (reportaje a Néstor Perlongher), *Diario de Poesía* N° 22, Otoño de 1992, pp. 31-32.

Daniel Freidemberg, “Prólogo” a *La poesía del cincuenta*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981, pp. I-VIII.

-----, “Para una situación de la poesía argentina”, *La Danza del Ratón* N° 6, diciembre de 1984, pp. 22-27.

-----, “Aprehender el mundo” (reseña bibliográfica sobre *Glosa*, de Juan José Saer), *Clarín Cultura y Nación*, 26/2/1987.

-----, “Todos bailan” (columna de opinión), *Diario de Poesía* N° 4, otoño de 1987, p. 32.

-----, “El empecinado rastreo de la fe”, suplemento *Cultura y Nación*, *Clarín*, 3/11/1988, p. 8.

----- (ed.) “Para contribuir a la confusión general”, *Diario de Poesía* N° 26, otoño de 1993, p. 12.

-----, “Poesía argentina de los años 70 y 80. La palabra a prueba”, *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 517-519, julio-septiembre de 1993, pp. 139-160.

-----, “Poemas desde el jardín” (reseña bibliográfica sobre *El jardín*, de Diana Bellessi), en Suplemento *Cultura y Nación*, *Clarín*, 23/9/1993.

-----, “Estudio preliminar” a Daniel Samoilovich, *Rusia es el tema*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, (Colección: Poetas de Hoy), 1996, pp. 7-23.

Silvina Frieri, “Historia de un milagro poético” (entrevista a Daniel Samoilovich), en www.paginal2.com.ar, 7/9/2006.

Enrique Foffani y Adriana Mancini, “Más allá del regionalismo: la transformación del paisaje”, en Elsa Drucaroff (dir. del volumen *La narración gana la partida*), en Noé Jitrik (ed.), *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2000, pp. 261-291.

Jorge Fondebrider, “Juan Gelman y nuestra poesía”, *La Danza del Ratón* N° 2, 1981, pp. 16-18.

-----, “Señales de una causa personal” (entrevista a Joaquín Giannuzzi), *Diario de Poesía* N° 2, primavera de 1986, p. 3.

-----, *Conversaciones con la poesía argentina*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1995.

Jorge Fondebrider (ed.), *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*, Buenos Aires, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2006.

Gabriela García Cedro (selección, prólogo y notas), *Boedo y Florida. Una antología crítica*, Buenos Aires, Losada, 2006.

Daniel García Helder, “El neobarroco en la Argentina”, *Diario de Poesía* N° 4, Otoño de 1987, p. 24.

-----, “Oscura fuerza”, (reseña bibliográfica sobre *Madam* de Mirta Rosenberg) *Diario de Poesía* N° 12, Otoño de 1989, p. 36.

-----, “Rigor y percepción” (reseña bibliográfica sobre *El arte de narrar*, de Juan José Saer), *Clarín Cultura y Nación*, 2/2/1989.

-----, “Despojo y tensión”, *Diario de Poesía* N° 22, otoño de 1992, p. 7.

-----, “Alfonsina Storni”, *Diario de Poesía* N° 23, invierno de 1992, p. 13.

-----, “El regocijo de las musas”, en Francisco Gandolfo, *Versos para despejar la mente*, Rosario, Editorial Municipal de Rosario, 2006, pp. 13-62.

Alicia Genovese, “Aspiraciones y suspiros”, *El Cronista Cultural*, *El Cronista*, 12/4/1993, pp. 1-2.

-----, *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*, Buenos Aires, Biblos, 1998.

-----, “La escritura poética en los años ochenta y en los noventa: de la sobrecarga a la liquidez”, en Jorge Fondevbrider (ed.), *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*, op. cit., pp. 91-99.

Claudia Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritorio revolucionario en América Latina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

Alberto Girri, “El motivo es el poema; el poema, la utopía”, *Clarín Cultura y Nación*, 21/2/1985.

Jonio González, “Los nuevos delfines”, *La Danza del Ratón* N° 2, octubre de 1981, p. 35.

Roberto González Echeverría, “Martí y su ‘Amor de ciudad grande’ ”, en *Nuevos asedios al Modernismo*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 160-173.

Daniel Grad y Diego Viniarsky, “Jorge Santiago Perednik. Crítica de la razón neorromántica”, *El perseguidor* N° 11, 2003/2004, pp. 22-24.

María Teresa Gramuglio, “Políticas del decir y formas de la ficción. Novelas de la dictadura militar”, *Punto de Vista* N° 74, diciembre de 2002, pp. 9-14.

-----, “Notas sobre poesía y periodismo en la modernidad”, *Diario de Poesía* N° 71, diciembre de 2005 a abril de 2006, pp. 12-13.

Luis Gregorich, “La literatura dividida”, Suplemento Cultura y Nación, *Clarín*, 29/1/1981.

-----, “La prensa durante El Proceso: un testimonio”, en Jorge Rivera y Eduardo Romano, *Claves del periodismo argentino actual*, Buenos Aires, Tarso, 1987, pp. 67-81.

Ricardo H. Herrera, “Romanticismo, neorromanticismo” y “Del maximalismo al minimalismo”, en *La hora epigonal*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1991, pp. 97-99 y pp. 101-118, respectivamente.

-----, "El poeta como crítico", *Hablar de poesía* N° 6, noviembre de 2001, pp. 85-96.

Ricardo H. Herrera y otros, "Romanticismo y neo-romanticismo", *Diario de Poesía* N° 14, verano de 1990, pp. 20-21.

Ricardo Ibarlucía, "Un romanticismo sin sujeto", *Diario de Poesía* N° 9, invierno de 1988, p. 29.

Hernán Invernizzi y Judith Gociol, *Un golpe a los libros. Represión a la cultura durante la última dictadura militar*, Buenos Aires, Eudeba, 2002.

Córdoba Iturburu, *La revolución martinfierrista*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962.

Noé Jitrik, *Ensayos y estudios de literatura argentina*, Buenos Aires, Galerna, 1970, pp. 101-138.

-----, *El mundo del 80*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

-----, *Las armas y las razones. Ensayos sobre el peronismo, el exilio, la literatura*, Buenos Aires, Sudamericana, 1984.

-----, "Entre el corte y la continuidad. Juan José Saer: una escritura crítica", en *La vibración del presente*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 169-181.

Tamara Kamenszain, *La edad de la poesía*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1996.

-----, *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)*, Buenos Aires, Paidós, 2000.

John King, *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura. 1931-1970*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

-----, "Las revistas culturales de la dictadura a la democracia: el caso de 'Punto de Vista'", en Karl Kohut/Andrea Pagni (eds.), *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, Frankfurt/Main, Vervuert, 1993, pp. 87-94.

Laura Klein, "Poesía durante la dictadura (entre el anacronismo y la resignación)", en *Mascaró* n° 4, diciembre de 1985, pp. 27-28.

Fernando Kofman, "La poesía en nuestro período de terror", *Satura* N° 6, julio de 1984, pp. 1-3.

-----, "Mirando atrás y sospechando el presente", *La Isla de Barataria* N° 1, diciembre de 1992, pp. 59-61.

Néstor Kohan (compilación y estudio introductorio), *La Rosa Blindada. Una pasión de los '60*, Buenos Aires, Ediciones La Rosa Blindada, 1999.

Karl Kohut y Andrea Pagni (eds.), *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, op. cit.

La Biblioteca N° 4-5, verano 2006 (dossier dedicado a la crítica literaria en Argentina con la inclusión de artículos de diversos autores).

Héctor R. Lafleur, Sergio D. Provenzano y Fernando P. Alonso, *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)*, Buenos Aires, El Octavo Loco, 2006.

Héctor R. Lafleur y Sergio D. Provenzano, *Las revistas literarias*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.

David Lagmanovich, “*Sur* y las revistas argentinas de medio siglo”, *Sur* N° 348, enero-junio de 1981, pp. 25-33.

León en el Bidet N° 13, 1999 (número dedicado a revistas literarias).

Naomi Lindstrom, “El utopismo lingüístico en *Poema* de Xul Solar”, *Texto Crítico* N° 24-25, Universidad Veracruzana, enero-diciembre de 1982.

Daniel Link, “La noche postmoderna. Aproximación a la poesía de los años ochenta”, en *Filología*, Año XXIII, 1, 1988, pp. 195-208.

-----, “Prólogo” a Pier Paolo Pasolini, *Pasiones heréticas. Correspondencia 1940-1975* (selección, traducción y notas de Diego Bentivegna), Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2005.

Guillermo Lombardía, “Revista de Poesía *Último Reino*”, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1987, pp. 5-8.

Federico G. Lorenz, “Memorias de aquel veinticuatro”, *Todo es Historia* N° 404, marzo de 2001, pp. 6-25.

Emiliana López Saavedra, *Testigos del “proceso” militar/1 (1976-1983)*, Buenos Aires, CEAL, 1984.

Anahí Mallol, *El poema y su doble*, Buenos Aires, Simurg, 2003.

José Luis Mangieri, “Sin teléfono, sin vereda”, en *Ñ* N° 129, 18/3/2006, p. 18.

Carlos Mangone y Jorge Warley (selección y prólogo), *Contorno*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.

Celina Manzoni, *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*, La Habana, Casa de las Américas, 2001.

----- (ed.), *Violencia y silencio. Literatura latinoamericana contemporánea*, Buenos Aires, Corregidor, 2005.

José Martí, *El presidio político en Cuba. Último diario y otros textos* (Edición y estudio preliminar de Celina Manzoni), Buenos Aires, Biblos, 1995.

Francine Masiello, “Las pequeñas revistas: las alianzas mediante la escritura”, *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*, Buenos Aires, Hachette, 1986.

-----, “La Argentina durante el Proceso: las múltiples resistencias de la cultura”, en Daniel Balderston et al, *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza, 1987, pp. 11-29.

Marcos Mayer, “La cultura que resistía a la dictadura”, *Ñ* N° 38, 19/9/2004, p. 19 (entrevista a Carlos Brocato).

María Alejandra Minelli, “Cortado al bias, un borde de brocato”, *Cuadernos del Sur* N° 34, 2004, Departamento de Humanidades, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, pp. 51-70.

Fernando Molle, “Néstor Perlongher, militante de la intensidad”, *Ñ* N° 68, 15/1/2005, pp. 18-19.

Jorge Monteleone, “Eclipse del sentido: de *Nadie nada nunca* a *El entenado* de Juan José Saer”, en Roland Spiller (comp.) *La novela argentina de los años 80*, en *Lateinamerika-Studien* 29, Universidad Erlangen-Nürnberg.

-----, “Una mirada corroída. Sobre la poesía argentina de los años ochenta”, en Roland Spiller (ed.), *Culturas del Río de la Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio*, Vervuert Verlag, Frankfurt am Main, 1995, pp. 203-215.

-----, “Poesía argentina: del horror mudo al relato social”, *La Estafeta del Viento* n° 2, Madrid, otoño/invierno, 2002.

-----, “Conjura contra la lengua culpable: relato y poesía”, *milpalabras* N° 5, otoño de 2003, pp. 27-32.

-----, “Utopía del poema continuo”, suplemento Cultura, *La Nación*, 13/11/2005.

Vicente Muleiro, “La generación del hiato”, *Crisis* N° 46, septiembre de 1986, pp. 58-59.

-----, “Listas negras y escritores desaparecidos”, en *La noche más larga* (suplemento especial), *Clarín*, 24/3/2006, p. 15.

Delfina Muschietti, “El sujeto como cuerpo en dos poetas de vanguardia (César Vallejo, Oliverio Girondo)”, *Filología* año XXIII, I, 1988, pp. 127-149.

-----, “Alejandra Pizarnik: la niña asesinada”, *Filología*, año XXIV, 1-2, 1989, pp. 231-241.

-----, “Feminismo y literatura”, en *Historia social de la literatura argentina. De Borges a Arlt*, Buenos Aires, Contrapunto, 1989.

-----, “Las estrategias de un discurso travesti (género poético y género periodístico en Alfonsina Storni)”, *Dispositio*, Ann Arbor, Michigan, 1991. Publicado también en *Diario de Poesía* n° 23, Invierno de 1992, pp. 14-15.

-----, “El orden del jardín: detalle, movimiento y diferencia”, ponencia leída en Primer Congreso Internacional de Crítica Literaria y Latinoamericana “Literatura Latinoamericana y Minorías Culturales”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 28-30 de junio de 1993 (mimeo).

-----, “La pasión en detalle” (reseña bibliográfica sobre *El jardín*, de Diana Bellessi), *El Cronista Cultural*, *El Cronista*, 7/6/1993.

-----, “O/A: identidad y devenir en la poesía argentina contemporánea”, en Raúl Antelo (ed.) *Identidade y Representacao*, Florianópolis, Universidad de Santa Catarina, 1994.

-----, “Doble genealogía, doble firma: la contramáscara en el *Affair Skeffington* de María Moreno”, *Espacios de Crítica y Producción* n° 15, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1994.

-----, “Prólogo” a Pier Paolo Pasolini, *La mejor juventud*, Buenos Aires, La Marca, 1995.

-----, “Poesía y paisaje: exceso e infinito”, en *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 538, abril de 1995, pp. 81-88.

-----, “El cuerpo del sueño: sobre ‘Las bellas banderas’ de Pier Paolo Pasolini”, *Abyssinia. Revista de Poesía y Poética* N° 1, 1999, pp. 252-254.

Elsa Noya, “El horror al apenas. Reflexiones en torno del discurso polémico”, en *Leer la patria*, Córdoba, Alción, 2004.

Mario Ortiz, “Notas de lectura sobre la crítica en el *Diario de Poesía*”, en Alberto Giordano y María Celia Vázquez (comps.), *Las operaciones de la crítica*, op. cit., pp. 97-107.

José M. Otero, *30 años de revistas literarias argentinas (1960-1989). Introducción a su estudio*, Buenos Aires, Catedral al Sur, 1990.

Jorge Panesi, “Cultura, crítica y pedagogía en la Argentina: *Sur* y *Contorno*”, en *Espacios de Crítica y Producción* N° 2, julio-agosto de 1985, pp. 13-17, y en *Críticas*, Buenos Aires, Norma, 2000, pp. 49-64.

Sergio Pastormerlo, “Borges, un fantasma que atraviesa la crítica”, entrevista a Beatriz Sarlo, *Variaciones Borges. Revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges* N° 3, Aarhus Universitet, Dinamarca, 1997, pp. 35-45.

-----, “El ejercicio melancólico de las letras”, entrevista a María Teresa Gramuglio, *Variaciones Borges. Revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges* N° 3, op. cit., pp. 46-53.

-----, “Borges crítico”, *Variaciones Borges. Revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges* N° 3, op. cit., pp. 6-16.

Roxana Patiño, “Revistas literarias y culturales argentinas de los 80: usinas para pensar una época”, *Ínsula* N° 715/716, julio-septiembre de 2006.

Eduardo Pavlovsky, “El papel de la complicidad civil”, *Ñ* N° 129, 18/3/2006, p. 44.

Jorge Santiago Perednik, “La poesía en Argentina: una cuestión de existencia”, en *Xul* N° 1, octubre de 1980, pp. 23-26.

-----, “Estudio preliminar”, en A. Artaud, M. Bense, D. Pignatari y otros, *Poesía concreta*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

-----, prólogo y selección a William Carlos Williams, “Una especie de canción”, en *La música del desierto y otros poemas*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina (Colección *Los Grandes Poetas*), 1988.

-----, (selección y prólogo), *Nueva poesía argentina durante la dictadura (1976-1983)*, Buenos Aires, Calle Abajo, 1989.

-----, “Algunas proposiciones sobre el ‘neobarroco’, la crítica y el síntoma”, *Xul* N° 11, septiembre de 1995, pp. 51-52.

-----, “Ofrecer la utopía”, *Clarín*, suplemento *Cultura y Nación*, 20/10/1998, p. 8.

-----, “Prefacio” a Fernando Kofman, *La cultura depende del lenguaje*, Buenos Aires, Tres Haches, 1997, pp. 8-9.

Néstor Perlongher, “Prólogo” a *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana* (Selección y notas de Roberto Echavarren/José Kozer/Jacobo Sefami), México, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 19-30.

-----, *Prosa plebeya*, Buenos Aires, Colihue, 1997.

Ricardo Piglia, “Sobre *Sur*”, en *Crítica y ficción*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1986, pp. 47-50.

-----, “Ficción y política en la literatura argentina”, en Karl Kohut y Andrea Pagni (eds.), Karl Kohut y Andrea Pagni (eds.), *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, Frankfurt/Main, Vervuert, 1993, pp. 77- 85.

-----, “Una propuesta para el nuevo milenio”, *Márgenes* N° 2, octubre de 2001, Belo Horizonte/Mar del Plata/Buenos Aires, pp. 1-3.

Ana Porrúa, “*Punctum*: sombras negras sobre una pantalla”, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* N° 8, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, octubre de 2000, pp. 102-112.

-----, “Notas sobre la poesía argentina reciente y sus antologías”, *Punto de Vista* N° 72, abril de 2002, pp. 20-25.

-----, “Poesía y pobreza”, *Punto de Vista* N° 77, diciembre de 2003, pp. 27-30.

Adolfo Prieto, *El periódico Martín Fierro*, Buenos Aires, Galerna, 1968.

-----, *Diccionario básico de literatura argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.

-----, “Configuraciones de los campos de lectura. 1880-1910”, en *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988, pp. 23-82.

Martín Prieto, “Tres libros”, en *Literatura y crítica*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1987, pp. 131-136.

-----, “Hablarán”, *Diario de Poesía* N° 12, otoño de 1989, p. 2.

-----, “Girri en su crítico”, *Diario de Poesía* N° 32, verano de 1994, p. 28.

-----, “Rafael Bielsa: ‘Cómo es el alma’” (entrevista), *Diario de Poesía* N° 35, primavera de 1995, pp. 3-5.

-----, “Joaquín Giannuzzi: 1924-2004”, *Radar libros, Página/12*, 1/2/2004.

-----, *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus, 2006.

Ángel Rama, “Los poetas modernistas en el mercado económico”, *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1970, pp. 49-79.

-----, *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, Fundación Ángel Rama, 1985.

-----, “Las dos vanguardias latinoamericanas” y “La censura como conciencia artística”, en *La riesgosa navegación del escritor exiliado*, Montevideo, Arca, 1995.

Julio Ramos, *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

Víctor F. A. Redondo, “20 años de *Último Reino*”, *Barbaria* (Revista de Creación e Información del ICI) N° 10, mayo de 1999, p. 10.

-----, “Se va el Ratón, la Danza continúa”, *La Danza del Ratón* N° 20, noviembre de 2001, pp. 46-47.

Juan Bautista Ritvo, “Carta a propósito de ‘Un romanticismo sin sujeto’”, *Diario de Poesía* N° 10, primavera de 1988.

Eduardo Romano, *Revolución en la lectura. El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*, Buenos Aires, Catálogos/El Calafate, 2004.

Luis Alberto Romero, "El Proceso, 1976-1983", en *Breve historia contemporánea de Argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 283-332.

Nicolás Rosa, "Sur o el espíritu y la letra", en *Los fulgores del simulacro*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1987, pp. 121-137.

-----, *Los fulgores del simulacro*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1987.

-----, *El arte del olvido*, Buenos Aires, Punto Sur, 1991.

-----, "Veinte años después o la 'novela familiar' de la crítica literaria", *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 517-519, julio/septiembre de 1993.

-----, *Tratados sobre Néstor Perlongher*, Buenos Aires, Ars, 1997.

Alejandro Rubio, "Más allá del canon objetivista", *Diario de Poesía* N° 38, invierno de 1996, p. 35.

Alfredo Rubione, "La literatura bifronte", *Xul* N° 6, mayo de 1984.

-----, "Xul Solar. Utopía y vanguardia", *Punto de Vista* N° 29, abril-junio de 1987, pp. 37-39.

José M. Otero, *30 años de revistas literarias argentinas (1969-1989)*, Buenos Aires, Catedral al Sur, 1990.

Eduardo Paz Lestón (selección, prólogo y notas), *Sur*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.

Guillermo Saavedra, "La 'mafia' neobarroca", *El Periodista* N° 212, 14 de octubre de 1988.

-----, "Privilegio las situaciones del deseo", entrevista a Néstor Perlongher, *Clarín*, suplemento *Cultura y Nación*, 26/ 12/ 1991, pp. 2-3.

Juan José Saer, "Exilio y literatura", en *Una literatura sin atributos*, Santa Fé, Cuadernos de Extensión Universitaria, Universidad Nacional del Litoral, 1988, pp. 21-26.

Hilda Sabato, "Historia reciente y memoria colectiva", *Punto de Vista* N° 49, agosto de 1994, pp. 30-34.

Nélida Salvador, *Revistas argentinas de vanguardia (1920-1930)*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1962.

Daniel Samoilovich, "Editorial", *Diario de Poesía* N° 1, invierno de 1986, pp. 1-2.

-----, "Objetivismo", en la columna de opinión "Lecturas", *Diario de Poesía* N° 8, otoño de 1988, p. 5.

-----, “El paisaje como tentación”, *Diario de Poesía* N° 19, invierno de 1991, pp. 23-24.

-----, “El viento de lo visible”, *Punto de Vista* N° 74, diciembre de 2002, p. 48.

Daniel Samoilovich y otros, “Barroco y neobarroco”, *Diario de Poesía* N° 14, verano de 1990, pp. 17-19.

Severo Sarduy, *Ensayos generales sobre el Barroco*, México/ Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Beatriz Sarlo, “Los dos ojos de *Contorno*”, *Revista Iberoamericana* N° 125, Pittsburg, 1983.

-----, “Las revistas y sus escritores”, en *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Catálogos, 1985.

-----, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1931*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

-----, “Literatura y política”, *Punto de Vista* N° 19, 1983, pp. 8-11.

-----, “Política, ideología y figuración literaria”, en Daniel Balderston y otros, *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza, 1987, pp. 30-59.

-----, “El campo intelectual: un espacio doblemente fracturado”, en Saúl Sosnowski (comp.), en *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 1988, pp. 95-107.

-----, *Tiempo pasado*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

-----, “La ficción, antes y después de 1976”, *Ñ* N° 129, 18/3/2006, pp. 16-17.

Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

Ricardo Sidicaro, “Ideas de cuando las ideas se mataban”, *Babel* N° 10, julio de 1989, pp. 14-16.

Sin firma, Texto editorial, *Último Reino* N° 1, octubre / diciembre de 1979, p. 1.

Sin firma, “Último Reino”, *Xul* N° 1, octubre de 1980, pp. 29-34.

Sin firma, “La Danza del Ratón”, *Xul* N° 3, diciembre de 1981, p. 49.

Sin firma, “Diario de Poesía”, *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 580, octubre de 1998, pp. 149-150.

María Sonderegger, “Crisis y cambio en los años 70”, suplemento Cultura y Nación, Clarín, 13/5/1993, pp. 4-5.

Saúl Sosnowski (comp.), *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 1988.

----- (ed.), *La cultura de un siglo. América latina en sus revistas*, Madrid-Buenos Aires, Alianza, 1999.

Roland Spiller (comp.), *La novela argentina de los años 80*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1991.

Oswaldo Svanascini, *Xul Solar*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1962.

Oscar Terán, “Destellos de modernidad y pérdida de hegemonía de *Sur*”, en *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina. 1956-1966*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1993, pp. 73-86.

Luis Thonis, “Malversación y obscenidad”, *Diario de Poesía* N° 15, otoño de 1990, pp. 34-35.

Tiempo Argentino (dossier dedicado a revistas literarias y culturales), 5/8/1986.

Todo es Historia n° 406, (dossier dedicado a revistas culturales), mayo de 2001.

Noemí Ulla, *La revista Nosotros*, Buenos Aires, Galerna, 1969.

Hugo Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.

Hugo Vezzetti, “Memorias”, en Carlos Altamirano (ed.), *La Argentina en el siglo XX*, Buenos Aires, Ariel, 1999, pp. 368-379.

-----, *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

Beatriz Vignoli, “Operación Vulcano” (reseña bibliográfica sobre *El carrito de Eneas*, de Daniel Samoilovich) *Hablar de Poesía* N° 10, diciembre de 2003, pp. 307-314.

Juano Villafañe (selección y prólogo), *Poetas. Autores argentinos de fin de siglo*, Buenos Aires, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 1995.

-----, “El shock de Perednik”, *18 Whiskys* N° 1 / 2, noviembre de 1990, p. 31.

David Viñas, *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1964.

Rodolfo Walsh, “Carta abierta a la Junta Militar”, en *Literatura y periodismo* (coord. Alejandro Safi), Buenos Aires, Cántaro, 1998, pp. 52-62.

Jorge Warley, “Las revistas político culturales en la década del setenta”, en Jorge Rivera y Eduardo Romano, *Claves del periodismo argentino actual*, Buenos Aires, Tarso, 1987, pp. 85-96.

-----, “Revistas culturales de dos décadas (1970-1990)”, *Cuadernos Hispanoamericanos* N° 517-519, julio-septiembre de 1993, pp. 195-207.

Saúl Yurkievich, *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana. Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz*, Barcelona, Barral, 1971.

Horacio Zabaljáuregui, “Las estrategias de las visitadoras sociales”, *Mascaró* N° 6, septiembre de 1986, pp. 25-26.

Susana Zanetti, “‘Brechas del muro’. Exilio interior y censura. La poesía en Buenos Aires de la dictadura a la democracia”, en Karl Kohut y Andrea Pagni (eds.), *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*, Frankfurt/Main, Vervuert, 1993, pp. 275-286.

Ana María Zubieta, “La historia de la literatura. Dos historias diferentes”, *Filología* año XXII, 2, 1987, pp. 191-213.

Libros de poesía

Antologías

Los que siguen, Buenos Aires, Noé, 1972.

Onofrio. Grupo de Poesía Descarnada, Buenos Aires, Crisol, 1979. Reedición, con la inclusión de poemas de Miguel Gaya, *Grupo Onofrio de Poesía Descarnada*, Buenos Aires, Ediciones en Danza, 2007.

Daniel Chirom, *Antología de la Nueva Poesía Argentina*, Buenos Aires, Editores Cuatro, 1980.

Con uno basta, Rosario, Ediciones La Hoja de Poesía, 1982.

Lugar común, Buenos Aires, El Escarabajo de Oro, 1981.

Antología Último Reino, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1987.

Nueva Poesía Argentina durante la dictadura (1976-1983), Buenos Aires, Calle Abajo, 1989.

Poetas. Autores argentinos de fin de siglo, Buenos Aires, Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 1995.

Libros ⁷²⁵

- Jorge Ricardo Aulicino, *Poeta antiguo*, Buenos Aires, Ediciones Botella al Mar, 1980.
- , *Paisaje con autor*, Buenos Aires, Ediciones Último Reino, 1988.
- , *Magnificat*, Buenos Aires, Mickey Micheranno, 1993.
- , *Almas en movimiento*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1995.
- Diana Bellesi, *Eroica*, Buenos Aires, co-edición Tierra Firme/ Último Reino, 1988.
- , *Buena travesía, buena ventura pequeña Uli*, Buenos Aires, Nusud, 1991.
- , *Tributo del mudo*, Buenos Aires Libros de Tierra Firme, 1994.
- , *El jardín*, Rosario, Bajo la luna nueva, 1994.
- Rafael Bielsa, *En mayor medida*, Rosario, Ediciones El lagrima trifulca, 1979.
- , *El solo amotinado*, Rosario, Ediciones El lagrimal trifulca, 1980.
- , *Un rumor descalzo*, Rosario, Ediciones El lagrimal trifulca, 1981.
- , *Palabra contra palabra*, Rosario, Ediciones El lagrimal trifulca, 1982.
- , *Tendré que volver cerca de las tres*, Rosario, Ediciones El lagrimal trifulca, 1983.
- , *Espejo negro*, Rosario, Ediciones El lagrimal trifulca, 1988.
- , *Cerro Wenceslao*, Rosario, Ediciones El lagrimal trifulca, 1991.
- , *Explendor*, Rosario, Ediciones El lagrimal trifulca, 1994.
- Rafael Bielsa y Daniel García Helder, *Quince poemas*, Rosario, El Lagrimal Trifulca, 1988.
- Jorge Boccanera, *Los espantapájaros suicidas*, Buenos Aires, Mensaje, 1973.
- , *Noticias de una mujer cualquiera*, Lima Arte Reda, 1976.
- , *Contraseña*, La Habana, Casa de las Américas, 1976.
- , *Música de fagot y piernas de Victoria*, Lima, Ruray, 1979.

⁷²⁵ La mayoría de los libros seleccionados se inscribe temporalmente en el marco de la periodización de esta tesis. Esta selección de textos es un relevamiento de libros de poesía del período. Algunos de estos libros se citan en nuestra investigación. Un número mínimo de libros, si bien excede el período, es mencionado por tratarse de textos cuyos autores tienen gravitación en el marco temporal descripto.

-----, *Poemas del tamaño de una naranja*, Lima, Sadín, 1979.

-----, *Los ojos del pájaro quemado*, México, Siglo XXI, 1980.

-----, *Polvo para morder*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1986.

-----, *Sordomuda*, San José de Costa Rica, EDUCA, 1992.

-----, *Bestias en un hotel de paso*, Córdoba, Narvaja editor, 2002.

Guillermo Boido, *Situación*, 1971.

-----, *Poemas para escribir en un muro*, Buenos Aires, Schapire, 1975.

-----, *Once poemas*, 1979.

-----, *Veinticinco poemas*, Rosario, El Lagrimal Trifurca, 1983.

Arturo Carrera, *Escrito con un nictógrafo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1972. (Reeditado en la editorial *Interzona*, 2005).

-----, *Momento de simetría*, Buenos Aires, Sudamericana, 1973.

-----, *Oro*, Buenos Aires, Sudamericana, 1975.

-----, *La partera canta*, Buenos Aires, Sudamericana, 1982.

-----, *Ciudad del colibrí*, Barcelona, Llibres del Mall, 1982.

-----, *Arturo y yo*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1983.

-----, *La partera canta*, Buenos Aires, Sudamericana, 1982.

-----, *Mi padre*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1985.

-----, *Animaciones suspendidas*, Buenos Aires, Losada, 1986.

-----, *Ticket para Edgardo Russo*, Buenos Aires, Último Reino, 1986.

-----, *Retrato de un albañil adolescente y Telones zurcidos para títeres con himen* (con Emeterio Cerro), Buenos Aires, Ediciones Último Reino, 1988.

-----, *Children's corner*, Buenos Aires, Último Reino, 1989.

-----, *La banda oscura de Alejandro*, Rosario, Bajo la luna nueva, 1994.

----- y Osvaldo Lamborghini, *Palacio de los aplausos (o el suelo del sentido)*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.

Susana Cerdá, *Solía*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1986.

Emeterio Cerro, *La Barrosa*, Buenos Aires, Xul Ediciones, 1983.

-----, *El Bochicho*, Buenos Aires, Xul Ediciones, 1984.

-----, *El Charmelo*, Buenos Aires, Último Reino, 1986.

Javier Cófreces, *Años de goma*, Buenos Aires, Editorial de la Claraboya, 1982.

-----, *La liebre tiesa*, Buenos Aires, Trocadero, 1985.

-----, *Pasaje Renacimiento*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1989.

-----, *Amianto*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1991.

-----, *Mar de fondo*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1994.

María del Carmen Colombo, *La edad necesaria*, Buenos Aires, Sur, 1979.

-----, *Blues del amasijo*, Buenos Aires, El Tintero, 1985.

-----, *La muda encarnación*, Buenos Aires, Último Reino, 1993.

María Julia De Ruschi Crespo, *Polvo que une*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1975.

-----, *Et amava*, Caracas, Zona Franca, 1979.

-----, *Artemis cantando*, Artemis, Caracas, Monte Ávila, 1982.

Marcelo di Marco, *En lugar de Letradura*, Buenos Aires, Ediciones Oliverio, 1983.

-----, *La traducción y seis poemas*, Buenos Aires, Ediciones Xul, 1985.

-----, *Una temporada en Babia*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1988.

-----, *El viento planea sobre la tierra*, Buenos Aires, Ediciones Último Reino, 1990.

Roberto Ferro, *Trazos*, Buenos Aires, Botella al Mar, 1978.

Jorge Fondebrider, *Imperio de la luna*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1987.

-----, *Standars*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1993.

Daniel Freidemberg, *Blues del que vuelve solo a casa*, Buenos Aires, El Escarabajo de Oro, 1973.

-----, *Diario en la crisis*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1986.

-----, *Lo espeso real*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1996.

Francisco Gandolfo, *Versos para despejar la mente*, Rosario, Editorial Municipal de Rosario, 2006. (Incluye los libros *Mitos* (1968), *El sicópata* (1974) y *Poemas joviales* (1977)).

Daniel García Helder, *El faro de Guereño*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1990.

-----, *El guadal*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1994.

Alicia Genovese, *El cielo posible*, Buenos Aires, El Escarabajo de Oro, 1977.

-----, *El mundo encima*, Buenos Aires, Rayuela, 1982.

-----, *Anónima*, Buenos Aires, Último Reino, 1992.

Joaquín O. Giannuzzi, *Obra poética*, Buenos Aires, Emecé, 2000.

Jonio González, *El oro de la república*, Buenos Aires, Ediciones de la Claraboya, 1982.

-----, *Muro de máscaras*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1987.

-----, *Cecil*, Buenos Aires, Buenos Aires, Utopías del Sur, 1991.

Irene Gruss, *La luz en la ventana*, Buenos Aires, El Escarabajo de Oro, 1982.

-----, *El mundo incompleto*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1987.

Ricardo H. Herrera, *Culto de Artemis*, Buenos Aires, Ediciones Taladriz, 1975.

-----, *El artista y su modelo*, Buenos Aires, Ediciones Taladriz, 1976.

-----, *Cuaderno del invierno*, Buenos Aires, Carmina, 1978.

-----, *Coros del prisionero*, Buenos Aires, Carmina, 1981.

-----, *La pasión infinita*, Buenos Aires, Carmina, 1982.

-----, *Retrato del poeta*, Buenos Aires, El Imaginero, 1985.

-----, *Estudios de la soledad. Poemas 1985-1995*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1995.

Juan Manuel Inchauspe, *Poesía Completa*, Santa Fé, Universidad Nacional del Litoral, 1994.

Tamara Kamenszain, *La casa grande*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986.

-----, *Vida de living*, Buenos Aires, Sudamericana, 1991.

Gyula Kosice, *Obra Poética. Selección 1942-1982*, Buenos Aires, Sudamericana, 1984.

Leonidas Lamborghini, *El saboteador arrepentido*, Buenos Aires, El Peligro Amarillo, 1955.

- , *Al público*, Buenos Aires, Poesía Buenos Aires, 1957.
- , *Las patas en la fuente*, Buenos Aires, Perspectivas, 1965.
- , *La Estatua de la Libertad*, Buenos Aires, Alba, 1967.
- , *La canción de Buenos Aires*, Buenos Aires, Ediciones Ciudad, 1968.
- , *El solicitante descolocado*, Buenos Aires, De la Flor, 1971.
- , *Partitas*, Buenos Aires, Corregidor, 1972.
- , *Eva Perón en la hoguera*, Buenos Aires, Picón, 1973.
- , *El Riseñor*, Buenos Aires, Edición de autor, 1975.
- , *Episodios*, Buenos Aires, Tierra Baldía, 1980.
- , *Circus*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1986.
- , *Verme y 11 reescrituras de Discépolo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.
- , *Odiseo confinado*, Buenos Aires, Van Riel, 1992.
- , *Comedieta*, Buenos Aires, Edición de autor, 1996.
- Jorge Lépole, *Blabla Dalgo*, Buenos Aires, Xul Ediciones, 1986.
- Liliana Lukin, *Abracadabra*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1978.
- , *Malasartes*, Buenos Aires, Galerna, 1981.
- , *Descomposición*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1986.
- , *Cortar por lo sano*, Córdoba, Ediciones Culturales de la Nación, 1987.
- Eduardo Mileo, *Quítame estas cruces*, Buenos Aires, Ediciones del Escuerzo, 1982.
- , *Tiendas de campaña*, Buenos Aires, Trocadero, 1985.
- , *Puerto depuesto*, Buenos Aires, Ediciones Último Reino, 1987.
- , *Mujeres*, Buenos Aires, Ediciones Último Reino, 1990.
- Mario Morales, *La Canción de Occidente*, Buenos Aires, Ediciones Último Reino, 1981.
- , *En la edad de la palabra*, Buenos Aires, Ediciones Último Reino, 1986.

- Delfina Muschietti, *Los pasos de Zoe*, Caracas, Pequeña Venecia, 1993.
- , *El rojo Uccello*, Rosario, Bajo la luna nueva, 1996.
- María Negroni, *De tanto desolar*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1985.
- , *per/canta*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1989.
- , *La jaula bajo el trapo*, Buenos Aires,
- , *El viaje de la noche*, Barcelona, Lumen, 1994.
- Delia Pasini, *Un decir se repite entre mujeres*, Buenos Aires, Calidón, 1979.
- Liliana Ponce, *Composición*, Buenos Aires, Ediciones Último Reino, 1984.
- Jorge Santiago Perednik, *Los mil micos*, Buenos Aires, Anagrama, 1979.
- , *El cuerpo del horror*, Buenos Aires, Tierra Baldía, 1981.
- , *El shock de los Lender*, Buenos Aires, Ediciones Xul, 1986.
- Néstor Perlongher, *Austria-Hungría*, Buenos Aires, Tierra Baldía, 1980.
- , *Alambres*, Buenos Aires, Ediciones Último Reino, 1987.
- Guillermo Piro, *La golosina caníbal*, Buenos Aires, Ediciones Último Reino, 1988.
- , *Las nubes*, Buenos Aires, Ediciones Último Reino, 1993.
- Martín Prieto, *Verde y blanco*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1988.
- , *La música antes*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1995.
- Víctor F. A. Redondo, *Poemas a la maga*, 1º ed. mimeografiada, Buenos Aires, Suada, 1977.
- , *Homenajes*, Buenos Aires, Ediciones Último Reino, 1980.
- , *Circe, cuaderno de trabajo 1979-1984*, Buenos Aires, Ediciones Último Reino, 1985.
- , *Mercado de ópera*, Buenos Aires, Ediciones Último Reino, 1989.
- Mirta Rosenberg, *Madam*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1988.
- , *Teoría sentimental*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1994.
- Daniel Samoilovich, *El Mago*, Ediciones de la Flor, 1984.
- , *La ansiedad perfecta*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1991.

- , *Superficies iluminadas*, Madrid, Hiperión, 1997.
- , *Rusia es el tema* (Antología preparada por D. G. Helder. Estudio preliminar de Daniel Freidemberg), Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1996.
- María del Rosario Sola, *Música de invierno*, Buenos Aires, Último Reino, 1982.
- Xul Solar, *Panlingua*, Buenos Aires, Mate, 2005.
- Mónica Tracey, *A pesar de los dioses*, Buenos Aires, Ediciones Último Reino, 1981.
- , *Celebración errante*, Buenos Aires, Ediciones Último Reino, 1987.
- Susana Villalba, *Oficiante de sombras*, Buenos Aires, Ediciones Último Reino, 1982.
- , *Clínica de muñecas*, Buenos Aires, Ediciones Último Reino, 1986.
- , *Susy, secretos del corazón*, Buenos Aires, Ediciones Último Reino, 1989.
- Horacio Zabaljáuregui, *Fragmentos órficos*, Buenos Aires, Ediciones Último Reino, 1981.
- Jorge Zunino, *Noches*, Buenos Aires, Castañeda, 1980.
- , *Islas*, Buenos Aires, Ediciones Último Reino, 1981.
- , *Cruzada de las Delicias*, Buenos Aires, Ediciones Último Reino, 1992.
- , *La torre de los crepúsculos*, Buenos Aires, Ediciones Último Reino, 1995.

Agradecimientos

Ante todo a Cristina y a mis hijos Marcos, Sofía y Emilia que esperaron muchas horas. Para ellos mi amor y mi mayor agradecimiento.

A mis padres, mi reconocimiento y mi afecto.

A Alberto Marchili, que hizo posible que remontara los momentos más difíciles.

A mis directores, Noé Jitrik, quien estuvo siempre cuando lo necesité, agradezco su agudeza y sinceridad; a Jorge Monteleone, quien acompañó diligentemente el trabajo con esperanza, detalle, humor y sensibilidad poética y crítica, y quien también me acompañó en momentos de desasosiego. A mi directora de estudios, Delfina Muschiatti, quien siempre tuvo palabras de aliento. Al indispensable Pablo Valle, que no sólo leyó el texto, sino también aportó su inteligente punto de vista sobre cada uno de los enunciados. A Guillermo Siles, quien aportó material bibliográfico y leyó parte de la tesis. A Daniel Chirom, Javier Cófreces, Jorge Santiago Perednik quienes proporcionaron parte del material bibliográfico. A Pablo Preve, que en el inicio tuvo gravitación fundamental, y a Osvaldo Aguirre y Guadalupe Silva, quienes en diferentes circunstancias, valoraron el trabajo.

En su momento, la Universidad de Buenos Aires me concedió una beca de investigación que me permitió avanzar en el estudio y la escritura de esta tesis. Como egresado y docente de esta universidad pública mi agradecimiento y mi afecto de siempre.