

## La novedad en las revistas de poesía: relatos de una tensión especular

por Ana Porrúa

(Universidad Nacional de Mar del Plata – CONICET)

### RESUMEN

En la sección de reseñas del Diario de poesía y Hablar de poesía, puede leerse el modo de ingreso de la novedad con signo diverso. Los libros de los poetas de los '90 serán abordados a partir de su singularidad, en el primero de los casos y desde la instalación fuerte en una tradición –la de la poesía argentina sesentista– en el segundo. De este modo, la idea de la novedad genera un movimiento especular. Hablar de poesía suele reseñar los libros desde una ideología sobre lo poético que podría definirse en términos de “lirica clásica”, mientras que en el Diario de poesía se ponen en juego las premisas de la poesía moderna y contemporánea. En este sentido, la lectura de la novedad supone, en ambos casos, el diálogo con las poéticas que desarrollan aquellos que editan las revistas, cuyo resultado es la idea de una “paternidad joven” en el Diario y la necesidad de seleccionar y sustraer de una poética mayor en el de Hablar de poesía.

The review sections of both Diario de poesía and Hablar de poesía offer clues as to the different ways in which the literary newness enters the literary system. The 1990s poets books will be approached, in the first case, from their uniqueness; in the second case, from their strong inscription within the poetic traditions that predominated in Argentina in the 1960s. In this sense, the idea of novelty generates a mirror-like movement. Whereas Hablar de poesía tends to review books from a poetic ideology that could be defined in terms of "classical lyric poetry," it is the modern and contemporary poetry concept which is at stake in Diario de poesía. Consequently, the interpretation of newness presupposes, in both cases, a dialogue with the poetics developed by these publications' editors, which result in the concept of a "young paternity" (Diario de poesía) and in the need to select and take away from a previously established poetics (Hablar de poesía).

Palabras clave: Diario de poesía – Hablar de poesía – novedad – poesía argentina de los 90

Esta rápida y general devaluación de las teorías, que en la práctica trae aparejada una progresiva desvalorización de la palabra poética, a nuestro juicio vuelve a otorgarle cierto sentido a la búsqueda de perfección.

Luis Tedesco y Ricardo Herrera, “Editorial” al N° 2 de *Hablar de poesía*

*Hablar de poesía*<sup>1</sup> puede leerse desde el equilibrio de los nombres; si se revisan los índices de los once números que lleva publicados desde el año 1999, el efecto es de mezcla: Lugones, Marasso, Banchs, Mastronardi, pero también Horacio Armani, Juárez y Orozco, pero también Giannuzzi, Bellesi, Carrera o Perlongher. Está lo más tradicional y además, “lo moderno” o lo contemporáneo. Desde aquí –y pensando en los extranjeros que ingresan al corpus número a número, Mallarmé, Rimbaud, Michaux, Montale, Caproni, Ana Ajmátova, Auden, y otros– pueden plantearse zonas de contacto con otra publicación especializada, el *Diario de poesía*<sup>2</sup>. Sin embargo, en la revista-libro dirigida por Ricardo H. Herrera se explicitan

<sup>1</sup> El número 1 de la revista-libro *Hablar de poesía* es de junio de 1999 y su director ha sido siempre Ricardo Herrera, aunque las notas editoriales las firma también Luis O. Tedesco. Hasta el momento se han publicado 12 números y su periodicidad es semestral.

<sup>2</sup> El número 1 de *Diario de poesía* es del invierno de 1986 y su periodicidad es, hasta la actualidad, trimestral. La dirección estuvo siempre a cargo de Daniel Samoilovich. En el número 4 (otoño 1987) se distingue por primera vez entre Consejo de redacción (integrado hasta ese momento por Diana Bellesi, Jorge Fondebrider, Daniel Freidemberg, Martín Prieto, Daniel García Helder y Elvio E. Gandolfo) y Secretario de Redacción, que será Jorge Fondebrider. Desde el año 1988 hasta 1994, Jorge Ricardo Aulicino formará parte del Consejo de redacción del *Diario* (Nro. 10 a 29). Desde el número 19 (invierno de 1991) hasta el 24 (primavera de 1992) compartirán la secretaría de redacción Daniel García Helder y

nociones difusas sobre lo poético que, las más de las veces, podrían pensarse como opuestas al corpus de poemas publicados. En este sentido, unas y otros parecen no tocarse, plantean una extraña asimetría.

En efecto, desde cada una de las editoriales de cada uno de los números de *Hablar de poesía*, se pregona un deber ser de la poesía: “la búsqueda de la perfección” -que será traducida por imágenes análogas en otras entradas de Herrera y Tedesco, tales como “poesía perdurable”, “experiencia metafísica”, o “movimiento de ascesis”- no parece ser el término para leer toda la poesía contemporánea, ni siquiera la de todos los nombres enumerados en este rápido pasaje por los índices. Allí es donde se abre otra perspectiva, la de la construcción de una ideología sobre lo poético (o la constitución de sus propias filas estéticas y críticas) acorde con este pensamiento poroso sobre “lo clásico”, sobre la belleza y la perfección, que se opone en primer lugar a las vanguardias como “variaciones sobre el inagotable tema de la transgresión y la ruptura” que “inauguran un territorio superficial, perecedero, prescindible” (Herrera y Tedesco, 1999), y que denuncia (en un tono de tinte naturalista) tanto el desencanto y la desesperanza, como el facilismo y el cinismo de la “antipoesía”, cuya génesis se instala claramente en los '60 y se reproduce ad infinitum en ciertos poetas recientes.<sup>3</sup>

Aquí hemos mencionado, justamente, uno de los clivajes desde los cuales es posible pensar al *Diario de poesía* y *Hablar de poesía* como objetos especulares, en tanto la segunda llega al campo literario para instalar ciertos nombres desaparecidos de la tradición (Banchs, Mastronardi e incluso Molinari), pero también para demoler –por la “amenaza”<sup>4</sup> que suponen- aquellas poéticas que el *Diario*... venía rescatando como linaje propio. En este sentido podrían leerse comparativamente el dossier que el *Diario* le dedica a César Fernández Moreno y la reseña que Ricardo Herrera hace de la *Obra poética* del mismo; o bien los dossier Leónidas Lamborghini y Juana Bignozzi del *Diario*, en relación con la reseña de Ardúriz a *Carroña última forma* del primero y la de María Julia de Ruschi Crespo a *La ley tu ley* de la segunda.<sup>5</sup> La inversión es casi perfecta: allí donde el *Diario* lee tratamientos innovadores del lenguaje *Hablar de poesía* lee “una expresión verborrágica, coloquialista, fácil, que en cierta forma se puede decir que liquidó la poesía entendida como arte de la palabra” (Herrera, 1999: 199), o bien “gritos y balbuceos” que infaman –los términos son otra vez de Herrera, aunque refiriéndose ahora a la poesía de Susana Thénon- “la pulcritud con suciedad” (Herrera, 2001: 204); allí donde el *Diario* lee una tradición prestigiosa del uso del humor, *Hablar de poesía* lee una “catequesis para giles” (Ardúriz, 2002: 215), un uso secundario de la palabra poética ya que “hoy (...) es la poesía misma la que se ha convertido en la víctima del resentimiento que entraña la parodia” (Herrera, 2001: 208). Como inversión menos burda, si se quiere, allí donde el *Diario* lee la construcción de una voz, la de Bignozzi, como “aristocracia obrera” y como “clacisismo modernista”,<sup>6</sup> *Hablar de poesía* lee a una poeta que no aspira “a logros artísticos, considerando más bien sus propios textos como apuntes ocasionales” (De Ruschi Crespo, 2001: 208).

---

Jorge Fondebrider, que se va de la revista en el número 24 (primavera de 1992). Daniel García Helder fue Secretario de redacción hasta el año 2002, ya que él y Martín Prieto dejan de pertenecer al *Diario* después de publicado el número 60. En el número 63 (marzo de 2003) se arma nuevamente un Consejo de redacción compuesto por Florencia Abbate, Jaime Arrambide, Susana Cella, Walter Cassara, Pablo Gianera, Guillermo Piro y Samuel Zaidman. Y en el número siguiente (abril-mayo-junio 2003) Pablo Gianera ya será Secretario de redacción. Recientemente, en el número 66 (diciembre de 2003), ingresa al Consejo de redacción Beatriz Vignoli. El director de arte de la revista fue, hasta el número 22 (otoño de 1992) Juan Pablo Renzi. A partir del número siguiente, este lugar lo ocupa Eduardo Stupía.

<sup>3</sup> Sobre la poesía de los años sesenta en Argentina y sus huellas en la nueva poesía ver Ricardo Herrera (1991 y 1996).

<sup>4</sup> La idea de amenaza está presente en la reseña que Herrera hace de *La morada imposible* de Susana Thénon: “(...) tanto para Fernández Moreno como para Nalé Roxlo (como para Quevedo y Góngora en su tiempo) la poesía burlesca, por hiriente y provocadora que fuese, constituía tan sólo una manifestación secundaria del arte de la palabra. El hecho sustancial, la poesía, no se veía amenazado por la bufonada.” (Ver Herrera 2001: 207-208).

<sup>5</sup> Ver en *Diario de poesía*: “Dossier César Fernández Moreno”, “Dossier Leónidas Lamborghini”, “Dossier Juan Bignozzi”.

<sup>6</sup> Los términos son utilizados por Daniel García Helder en “Aristocracia obrera”, una de las notas del “Dossier Bignozzi”, para referirse al estilo de esta poeta que pasa “por lo exacto en la elección de las

La lectura de la tradición más inmediata no es gratuita en este caso, sino que se transforma en piedra de toque para que en uno y otro medio ingrese lo que se está produciendo en el país, a partir de la década del '90. Tanto *Diario de poesía* como *Hablar de poesía* hacen esfuerzos por instalar en la tradición la poesía de los '90. El primero marca instancias puntuales y una real ruptura de la idea de tradición como acervo cultural, como fuente. Entonces, los poetas de los '90 referirán alternativamente a Pizarnik, a Osvaldo Lamborghini, a Zelarayán, a Fogwill, a Bellesi, a Arturo Carrera, a Perlongher, a Giannuzzi, o a Leónidas Lamborghini. Estos nombres no conforman para el *Diario* la tradición de lo nuevo,<sup>7</sup> sino más bien inscripciones microscópicas y movibles y, también, nuevas utilizaciones de ciertos textos. Para *Hablar de poesía*, en cambio, el "realismo" y el "objetivismo" de los '80 y los '90 se construyen, en términos generales, siguiendo una tradición de poesía coloquial y "antipoética" (y aquí léase sesentista) y, también –si uno revisa como haremos ahora las reseñas de ciertos libros- como oposición a una tradición laxa y nunca demasiado definida de la lírica. *Hablar de poesía* arma sistemáticamente, una larga duración para la poesía de los '90 que supone una doble tensión, hacia el presente y hacia el pasado. Pero hay una trampa, porque la temporalidad no es, sino como tema, un índice de valor en este campo: "lo nuevo, lo renovador y lo joven, -dice Herrera- son categorías ficticias, arbitrarias, oportunistas. La aventura del hombre es siempre la misma: error y desamparo (...)" (2002b: 227).

### El ejercicio de la masa

*Diario de poesía* surgió como una revista hecha por poetas-críticos jóvenes. La novedad, siempre estuvo presente en sus páginas, ya sea mediante la puesta de lo que en los '80 comenzó a surgir como "poesía femenina" y a dividir las aguas generacionales, como mediante la publicación del neo-barroco –Perlongher, Carrera e incluso Emeterio Cerro tuvieron un espacio en el *Diario*, un espacio para sus textos, para una versión crítica de los mismos o para "hablar de poesía".

Paralelamente, el *Diario*... iba construyendo su propia línea poética, la del "objetivismo", término que comenzó a circular internamente y a cubrir una trama de textos y posiciones que se debatían –y esta es una burda simplificación- entre las ideas de Giannuzzi y Williams, o buscaban un recorrido simbolista para los objetos que ingresaban al poema y la mirada que allí se construía.<sup>8</sup> Como grupo cercano, los integrantes de las revistas *La Mineta*, *La Trompa de Falopo* y, básicamente, la *18 whiskies*, Villa, Desiderio, Durand, Edwards y Fabián Casas, tenían en el *Diario de poesía* un lugar importante de visibilidad.

La "nueva poesía", por llamarla de algún modo, no aparece entonces como algo exótico en el *Diario*... porque tenía una tradición reciente que la respaldaba, una especie de paternidad joven. Pero además, el *Diario* fue el lugar en el que la novedad no sólo adquirió un lugar sino que fue legitimada. El "I Concurso Hispanoamericano Diario de poesía" fue fundamental en este sentido. El libro premiado sería, nada más ni nada menos que *Punctum* de Martín Gambarotta. Esa primera muestra, la de los premios y las menciones especiales, armaba una línea de continuidad: el segundo premio era para José Villa, uno de los *18 whiskies*.<sup>9</sup> El rol del

---

palabras –ni vagas ni demasiado precisas- y por la sobriedad en el orden de las mismas en el orden de los versos, ni abiertos ni comprimidos"; p. 18.

<sup>7</sup> No nos referimos en este caso a la idea de "lo nuevo" utilizada por Adorno, como rasgo inseparable de la modernidad a partir de Baudelaire. "Lo nuevo", para Adorno, se identifica como ruptura con la tradición del arte como institución y no sólo como acción sobre las formas de representación o sobre los procedimientos. Bürger destaca la debilidad del término adorniano, dada la falta de historización que lo precede. Por esta razón hablaremos en el artículo de "novedad", asociando más el término a una forma de leer el presente poético desde la/s nueva/s relación/es con la tradición, o con distintas instancias de la misma.

<sup>8</sup> El linaje neo-objetivista y sus construcciones en el *Diario de poesía* ha sido trabajado en nuestro artículo citado en la bibliografía.

<sup>9</sup> Ver *Diario de poesía*, Nro. 33, otoño 1995 y *Diario de poesía*, Nro. 34, invierno 1995. En el primero hay una muestra de los tres primeros premios, *Punctum* de Gambarotta, *Platos de café* de José A. Villa y *Atila* de Gambolini; en el segundo, de las menciones especiales: Pedro Cazes Camarero, Pablo Cruz Aguirre, Elvira Hernández, Fabián Iriarte, Mario Varela, Rubén Vélez y Laura Wittner.

*Diario* en relación a lo que se estaba produciendo, a la poesía del presente más inmediato, fue desde ese momento el de la promoción y el de la puesta en común: no hay, prácticamente, un poeta reciente que no haya publicado sus textos allí y todos tuvieron desde ese momento un lugar equivalente al de los poetas ya consagrados, sin distinción de líneas estéticas.

La entrada de la nueva poesía fue masiva y el abordaje crítico de las reseñas apuntó tanto a la lectura de lo singular<sup>10</sup> como a la puesta de los textos en una tradición. Ejemplo de esto es la reseña de *Tuca*, el primer libro de Fabián Casas, sobre el que Aulicino dice: “De todo eso Casas aprendió la paradoja. La poesía de imágenes pegada a la realidad convencional y la poesía coloquialista fueron vehículos de ciertas ideas sobre el mundo. Si aquello era idealismo, Casas utiliza esa pista de maniobras herrumbrosa para instalar allí un ‘verdadero’ realismo moral” (p. 37); en la misma línea podría revisarse la reseña de *Hacer sapito* de Verónica Viola Fisher, escrita por Alejandro Rubio, destacando entre otras cosas que el libro está “escrito con la libertad lexical que los *18 whiskies* legitimaron hace unos cinco o seis años”, a lo que luego agrega que el de Viola Fisher es “un estilo que no le hace concesiones a ninguno de los gustos de moda.” (1997-1998: 35).

Las tradiciones sobre las que se lee la nueva poesía son relativamente recientes, la de la poesía sesentista por un lado y la del “realismo”, el “objetivismo” o el “neobarroco” por el otro. De todos modos, lo peculiar será para el *Diario*... el modo de transformar o utilizar las tradiciones, o de presentar un equilibrio en el interior de una de ellas. Cuando Martín Prieto reseña *Poesía en la fisura*, la primera antología de la poesía joven preparada por Daniel Freidemberg, arma una genealogía del presente más inmediato (gesto que también compartió García Helder como lectura de algunos de los poetas más recientes, Rubio y Cucurto, por ejemplo). Dice Prieto: “Posiblemente ‘La zanjita’ sea el mejor poema que escribió y que vaya a escribir Juan Desiderio. Posiblemente ‘La zanjita’ sea un poema que exceda a Desiderio”. Esta afirmación, que produjo una polémica posterior entre Aulicino y Samoïlovich,<sup>11</sup> se teje sobre el suspenso; el exceso –si uno continúa leyendo la reseña– es justamente lo que permite leer el poema de Desiderio como una tradición en sí mismo, casi como un “clásico” que contiene, dice Prieto, a los mejores textos de la antología (Aguirre, Casas, Dipasquale, Durand, Corbalán, Gambarotta, Rubio, Vignoli y Villa). Su cualidad de “clásico”, o para decirlo con Prieto “su marca extrema de modernidad”, consiste en el equilibrio entre lo alto y lo bajo, ya que de este modo “se excluyen tanto la posibilidad de una construcción estetizante como la de una populista: pero es en la tensión entre ambos donde se juega el valor poético y político de ‘La zanjita’” (Prieto, 1995-1996: 29).

En el *Diario*... la entrada crítica de lo que se producía en el presente se dio, con claridad, hasta el año 2001 y, básicamente, como responsabilidad de Prieto y García Helder. Una vez que ambos abandonan el staff de la revista, la “novedad” sigue ingresando de manera similar, pero lo que se dejará de lado es la intervención fuerte del crítico, su gesto valorativo o de elección.<sup>12</sup>

<sup>10</sup> Como ejemplo más claro de la lectura de lo singular (como rasgo interno de una poética) ver Avaro, Nora (2000), reseña en la que la crítica indaga y define las formas de meditación en *Metal pesado* de Alejandro Rubio. Ver, también, Rubio (1999).

<sup>11</sup> Ver la sección “Polémica” del número 37 del *Diario de poesía* (otoño 1996); p. 25. Allí aparece una carta de “desagravio” de Aulicino que contesta Samoïlovich.

<sup>12</sup> En la que podríamos llamar la primera época del *Diario*... la polémica se daba sobre todo, en relación a los textos del denominado “neo-barroco”, pero también como gesto de lectura entre pares. Ver en este sentido la reseña de Jorge Fondebrider a *Verde y blanco* de Martín Prieto (1989: 35). Como una articulación fuerte del debate entre contemporáneos, se puede leer “Escrache en Balvanera”, texto en el que Martín Gambarotta le contesta frontalmente a Daniel Durand por la escritura y puesta en circulación de “Gelman asesino” (Gambarotta, 2000: 39).

Si bien es necesario aclarar que la relación entre ambas revistas nunca obtuvo la forma de la polémica y que los libros de unos y otros integrantes de la dirección fueron reseñados por la otra revista en buenos términos, me interesa destacar en esta segunda etapa dos reseñas de Beatriz Vignoli que arman una relación peculiar entre Samoïlovich y Herrera. En el 2003, Vignoli reseña *El carrito de Eneas* de Daniel Samoïlovich, en *Hablar de poesía* y dice, entre otras cosas, que la recreación del motivo del escudo de Eneas “se encuadra de lleno en el romanticismo” (Vignoli, 2003c). Unos meses antes, en el *Diario de poesía*, Vignoli reseña *El descenso* de Ricardo Herrera, bajo un título ya de por sí sugerente, “En lo real”, y dice, “Fiel a su ideal de una palabra transparente, Herrera canta la belleza sensible mediante una belleza

### El ejercicio del recorte

A partir del número 3 de *Hablar de poesía* hay una inclusión clara de la producción reciente: de sus títulos y de sus autores como críticos, Emiliano Bustos, Walter Cassara y, fundamentalmente, Beatriz Vignoli.

Es justamente en este número, en una reseña de *Cinética* de Edgardo Dobry escrita por Herrera, donde se ve el ejercicio de selección meditada de la poesía “joven”. Si bien la periodicidad semestral de *Hablar de poesía* no permite dar cuenta de todo lo que se publica –como pareciera suceder en *Diario de poesía*– la pauta está en el gesto de intervención en la poesía escrita por jóvenes que se publica desde los `90 en adelante.

En la “crítica” del libro de Dobry (“Críticas” es el título del apartado dedicado a las reseñas) puede revisarse una operación que se repite sobre otros textos de la época. Herrera no lee los libros de manera autónoma, sino como negación de una lógica común que está fuertemente discutida desde las editoriales de la revista. Se lee en “Del movimiento y la inmovilidad”: “cabría señalar que la propuesta de Dobry logra conseguirle un salvoconducto a la palabra sublime en un medio y un momento cultural que le es poco propicia (...)” y más adelante, “la tirantez entre adhesión y rechazo de la sublimidad está en el centro de la experiencia artística y humana de Edgardo Dobry, constituye un problema consustancial tanto de su vida como de su arte poética.”. *Cinética* logra, según Herrera, un equilibrio entre lo alto y lo bajo, entre lo sublime y lo vulgar, “sobre todo, en su don para poner en órbita, para hacerle alcanzar altura poética (‘lo difícil, ese puente’) a la palabra que lleva a cabo esta operación literaria. El secreto es antiguo como la poesía misma, –dice en un cierre “reflexivo” Herrera– pero requiere cierto coraje llevarlo a la práctica en una época donde el cinismo está tan generalizado entre los poetas” (2000: 210, 211 y 212). El equilibrio, tal como se lee en la cita, tiene que ver con la preeminencia de uno de los términos sobre el otro y no con el verdadero equilibrio que Prieto marcaba como el rasgo singular de “La zanjita” de Desiderio.

La poesía de Dobry, entonces, recupera lo sublime, recupera un equilibrio, es colocada por Herrera como espejo posible del aspecto programático de *Hablar de poesía*, que afirma “que es necesario realizar un movimiento de ascesis. Hoy por hoy, la búsqueda de la perfección tiene esas modestas características. Si se hace abstracción de sus pasados delirios de autonomía, si se la abre a un diálogo con lo vivo que nunca podrá acabar, la búsqueda de la perfección quizá pueda restituirle a la sensibilidad el gusto por la calma, por la atención, por el equilibrio; tal vez pueda devolverle al pensar poético la preferencia por una palabra que de verdad sea necesaria.” (Herrera y Tedesco, 2000: 8). La operación es bastante clara: Herrera lee aquello que cree *debe ser* la poesía. La reseña dice poco sobre el libro de Dobry y mucho sobre lo que la distingue de lo escrito por otros poetas jóvenes. En realidad, la reseña sólo dice esto, porque cuando se habla de cómo Dobry hace alcanzar altura poética a lo vulgar se cita un verso insuficiente: “lo difícil, ese puente”. Herrera lee la negación de “el registro lingüístico ‘deliberadamente degradado’ de la poesía *à la page*” (2000: 212) y la afirmación de su propia ideología sobre lo poético.

Esta operación de negación y afirmación simultánea se da en *Hablar de poesía* en relación a otros poetas recientes: Carlos Battilana y Martín Rodríguez, por ejemplo. En el número 4 de la revista Emiliano Bustos reseña *El fin del verano* de Battilana y marca la distancia necesaria en una frase afirmativa que funciona como premisa: “Carlos Battilana es decididamente lírico en una plaza gobernada por la antilírica” (2000: 219). Para llegar a esta premisa Bustos envejece a Battilana, haciendo de la vejez una virtud, la pauta de la madurez poética: “El punto de mira del libro parece ser el de alguien con veinte o treinta años más que los que tiene el autor”, porque su “patria poética” es “tenue, fina, melancólica” (pp. 218-219). Battilana se diferencia de “las modas” en curso, del realismo y del objetivismo, ya que sus poemas, “al no inventariar fotográficamente las cosas, se pueden leer repetidas veces sin caer en la fatiga y el vacío que crean ciertos poemas ‘objetivistas’” (p. 219). Bustos califica esta poesía

---

inteligible lograda a través de un intenso trabajo formal; pero su voluntad de forma cumple aquí además la misión extra de restaurar la integridad del vínculo en lo real” (Vignoli, 2003b). Creo que es claro el cruce de nociones para leer uno y otro texto: Samoilovich tiene algo de romántico y Herrera algo de realista; ambos textos son formas del equilibrio.

como “perdurable” y “necesaria” que son dos de los adjetivos que recorren las editoriales firmadas por Tedesco y Herrera. Sin embargo, otra vez, se dice poco de la poesía de Battilana, de la construcción o la escritura de *El fin del verano*. Como en la reseña de su libro siguiente, *Una historia oscura*, firmada por Herrera,<sup>13</sup> las marcas de la escritura pierden su costado de ejercicio, de práctica: “Estamos, queda claro, frente a un poeta que sabe muy bien que es en la inacción contemplativa que depara la calma donde suelen percibirse los más espeluznantes avisos de la fragilidad del ser” (2002a: 231), y frente a un poeta, agregará Herrera más adelante, para quien la “irrupción de lo natural en la cotidianidad histórica de la vida humana cobra las características de un acontecimiento metafísico.” (p. 232)

*Hablar de poesía* lee y asimila la poesía reciente como si se tratase de poesía “clásica” o neoromántica, como si los poetas estuviesen detenidos varias décadas atrás, en la estela de la biblioteca que Herrera construyó en sus ensayos, en los que lee “la religiosidad” de Girri, “la santidad de la sonrisa de Marasso”, el “nihilismo de Banchs”, “la melancolía de Molinari”, o “la nostalgia y la esperanza en Mastronardi”. Esto no supone, en el recorte, la elección de textos que no pueden pensarse en la producción de los `90. De hecho, es muy difícil separar la poesía de Battilana de la de Daniel García Helder o la de Martín Prieto; es muy difícil pensar la producción de Battilana como ruptura y no como modulación de lo que se dio en llamar (y fue Edgardo Dobry uno de los que lo puso en limpio) el “objetivismo” poético, de lo que construyó fuertemente, como linaje propio el *Diario de poesía*. El gesto supone, más bien, una intervención y un saqueo. También la formación de las propias filas críticas que asumen aquella forma negada en el primer número de la revista, la de “una fuerza de ataque” (Herrera y Tedesco, 1999).

### Matar al enemigo

“Abolición del limbo”, la reseña de Vignoli sobre *Poesía civil* de Sergio Raimondi publicada en *Hablar de poesía*, abre bajo el modo del elogio: “la obra poética de Sergio Raimondi” es “sin duda, la más original de Argentina en este momento” (2003a: 273). Sin embargo, lo que sigue es un ejercicio de cuestionamiento de este enunciado inicial, limando sus posibilidades o su costado de certeza. Por una parte, Vignoli dice que las resoluciones poéticas de Raimondi estaban dadas ya en la tradición y por otra, que *Poesía civil* repite gestos generacionales.<sup>14</sup> El efecto de la poesía (la emoción y no el intelecto) reenvía al pasado y cierto tono, más una lista de recursos deshistorizada, sitúa el texto en el presente. Es claro que en esta tensión ineludible, la idea de originalidad (dado el tinte romántico que pareciera tener en el discurso de Vignoli) es imposible. De todos modos, hay ciertas instancias de la tradición que están trabajadas especialmente en *Poesía civil* –como la del objetivismo norteamericano y la de la poesía metafísica inglesa del siglo XVII, sobre todo John Donne- que no son ni siquiera mencionadas y permitirían entender mejor la singularidad del texto de Raimondi, su tono argumentativo, el lugar del intelecto en el poema y el tipo de subjetividad construida como distancia de los objetos, de los procesos y de las propias emociones.

De todos modos, más allá de lo que dice la reseña de Vignoli sobre *Poesía civil* importa destacar un tono, el de la irritación. Porque sólo desde la irritación pueden entenderse ciertos

---

<sup>13</sup> Ricardo Herrera, 2002a. Es interesante destacar que en el número 10 (año V, diciembre de 2003) de *Hablar de poesía*, Osvaldo Bossi reseña *La demora* de Battilana, bajo un título sugestivo, “Puntilliosidad y ascesis”, ver pp. 324-327.

<sup>14</sup> Dice Vignoli, en referencia a la tradición: “Como en la ciencia, el poeta delimita su objeto de estudio: éste es toda materia producida socialmente y desidealizada. La facultad en juego es el intelecto, no la emoción. Ésta última, en el poema “Poética y revolución industrial”, es comparada metafóricamente con el vapor de una máquina de vapor. Abriendo un pasaje benjaminiano entre Wordsworth y Watt, la metáfora adquiere el grado de verdad de una hipótesis, la cual (no obstante estar implícita ya en la etimología del término ‘expresión’) resulta sorprendente y provoca emoción...estética.” (p. 275). Y sobre el cierre de la reseña, Vignoli reconoce en *Poesía civil* un aire de época: “(...) recursos como el encabalgamiento, la cesura, la parodia, la alusión, la cita; el uso descriptivo de la enumeración mediante la acumulación de frases nominales (...); un característico tono de distanciamiento y fastidio, de la mano de un discurso sesgado, no enfático, que denuncia y acusa por implicancias, jamás directamente (...).” (p. 280).

enunciados sobre Raimondi y no ya sobre su poesía. Dice Vignoli que “los materiales duros” de *Poesía civil* fueron “obtenidos en una investigación financiada por el Estado” (p. 274) (en una referencia, se supone, al trabajo de Raimondi en el Archivo de historia oral del Museo del Puerto de Ingeniero White). Sobre el poeta, entonces, el funcionario, que maneja materiales “menos asociados al género poético que al del ensayo político” (p. 274) y una forzada explicación de Vignoli según la cual *Poesía civil* debe leerse como la ideología de “la nueva pequeña burguesía de asalariados no productivos”, ya que “en las ciudades chicas argentinas (sobre todo en aquellas influidas por el peronismo), los funcionarios públicos se consideran ‘laburantes’ y ‘aburguesan’ (o ‘lumpenizan’) a los microemprendedores, entre los que se cuentan los poetas líricos” (p. 278).<sup>15</sup> El poeta es, de este modo, un burócrata, que al pretender dismantelar la lírica y la tradición del romanticismo construye “una aduana especialmente soviética”, diseñando una “triste función policial de la poesía como detector de metales” (p. 278). Es más, a la figura del poeta que lee la tradición como burócrata habría que sumar un adjetivo, nazi, ya que Vignoli agrega: “en un error de juicio parecido al que cometieron los nazis cuando juzgaron al expresionismo como ‘arte degenerado’, Raimondi lee la forma como contenido y viceversa” (p. 274). El ataque supone una interpretación negativa de ciertos aspectos de *Poesía civil*, porque de hecho la escritura de Raimondi no diferencia forma y contenido, en tanto “los materiales duros” que ingresan al poema tienen un correlato claro en lo tonos, los fraseos versiculares y el tratamiento absolutamente singular de la metáfora cuando ésta se hace presente. Porque además, la lectura política (o más bien ideológica) que Raimondi hace de la tradición, habilita la idea de intervención crítica, aunque ésta se distinga fuertemente de las resoluciones estéticas que tuvo en la década del `60 en Argentina.

En “Abolición del limbo”, pareciera que la densidad del libro de Raimondi, uno de los textos junto con *Punctum* y “La zanjita” más novedosos (más raros) de la nueva poesía, no puede ser leída sino a partir de argumentos ad hominem, que instalan fuertemente la idea de una escritura anti-lírica (premisa con la que Raimondi acordaría sin problemas), pero también anti-progresista, o más bien nazi.<sup>16</sup>

### El ejercicio de filtración

La caracterización de la poesía reciente desborda el marco de las reseñas en *Hablar de poesía* y se filtra en casi todos los artículos, como una especie de obsesión. Un ejemplo claro es, “Releer a Lugones”, texto ensayístico firmado también por Beatriz Vignoli. Como ya había hecho el *Diario de poesía* en un dossier trece años antes,<sup>17</sup> esta nota pone en escena las reminiscencias de Lugones en la literatura argentina posterior. La lista de deudores es larga, allí están Juan L. Ortiz, Jorge Luis Borges, Tizón pero también y extrañamente, ciertos poetas de los `90. A partir de algunos versos de “Los fuegos artificiales”, “...le revienta en el vientre una bomba,/ y colgado de un cable,/ queda meciéndose como un crustáceo/ violáceo...”,<sup>18</sup> Vignoli

---

<sup>15</sup> Esta última caracterización se realiza como aplicación de un método crítico tomado –dice Vignoli– del análisis gramsciano que hace Nicos Poulantzas del rol de la pequeña burguesía en la Alemania nazi en *Fascismo y dictadura* (1970). El razonamiento de Vignoli cierra de este modo: “Siguiendo este drástico reduccionismo operativo hasta sus últimas consecuencias y aun a riesgo de caer en el *argumentum ad hominem*, sugiero que buena parte de *Poesía civil* no sería sino una expresión más de la contradicción secundaria entre sectores de la clase media, conflicto que, dicho sea de paso, se exacerbó durante la convertibilidad hasta su violenta crisis en 2001 (...)” (p. 278).

<sup>16</sup> Es importante destacar que aquellos rasgos de *Poesía civil* que Vignoli lee en términos negativos, son justamente los índices positivos de un texto político para Florencia Abbate en su reseña “La opción política contra toda confusión”, publicada en el *Diario de poesía*.

<sup>17</sup> “Lugones”, *dossier* preparado por Daniel García Helder y Martín Prieto. Contiene una cronología, textos de Lugones, artículos de Daniel García Helder (“Lugones el rimador”), de Jorge Monteleone (“Cinceladuras de oro”) y de María Teresa Gramuglio (“Entierro imposible”). También recopila versiones críticas históricas sobre el autor y arma una sección titulada “Lugones 1989” en la que aparecen reseñas nuevas de los libros de Lugones, firmadas por Montaldo, Muschietti, García Helder, Elvio Gandolfo, Sergio Chejfec, Carlos Feiling, Jorge Fondebrider, Ricardo Ibarlucía y Martín Prieto.

<sup>18</sup> Aclaremos que estos versos pertenecen a un larguísimo poema de *Lunario sentimental* de Leopoldo Lugones.

afirma: “Lo citado baste como prueba de que la *Schadenfreude* argentina no la inventaron los hermanos Lamborghini...y de que tiene bisabuelo la generación ‘realista’ de los noventa (Fabián Casas, Alejandro Rubio, Santiago Vega, Martín Gambarotta)” (2002: 40). *Schadenfreude* es el término alemán que da cuenta del regocijo ante el sufrimiento ajeno y es un concepto que se ha utilizado mucho en la crítica al nazismo (otra vez el nazismo). Unos pocos versos le sirven a Vignoli para armar un linaje estigmatizado y desigual: la violencia –o mejor dicho la perversión- es el hilo de plata que la crítica encuentra en Leónidas y Osvaldo Lamborghini y, luego, en Casas, Rubio, Vega y Gambarotta. Pero esto no termina aquí, porque Vignoli descubre –en los versos descontextualizados de Lugones- remisiones a Carrera, Gabriela Bejerman y Marina Mariasch y también a Daniel García Helder. De este modo, Vignoli le contesta a García Helder su diatriba contra el neo-barroco que comenzaba, en realidad, como declaración de un fastidio similar al que provocaba la lectura del modernismo de Lugones (de sus ripios, sus artificios) para defender luego una poesía de “lenguaje objetivo”.<sup>19</sup> Entonces Vignoli se pregunta “¿Inventamos algo? Toda una estética, toda una manera de hacer poesía desde la mirada y el oído, toda una posición de poeta espectador, que algunos dimos en considerar como específica de la poesía argentina de los últimos quince años del siglo veinte, está prefigurada en estos dos libros fundamentales [*El libro de los paisajes* y *Lunario sentimental*]” (p. 40).

¿Importa entonces releer a Lugones? Vignoli dirá que sí; pero el objetivo más claro del ensayo, más allá de destacar la no lectura de un autor que “No está en la biblioteca de los amigos”, es la construcción de una línea de poesía maldita, que abusa “del tema del reviente, tan caro a mi generación” (Vignoli 2003a: 280), el mismo que destaca Walter Cassara como signo identitario y detestable de ciertos poetas de los noventa, como un “canturreo oscurantista y reventadito” (2003: 269).

### Leer la novedad

Muchas de las reseñas de la poesía joven aparecidas en el *Diario de poesía* giran alrededor de la idea de lo nuevo, la novedad, la singularidad.<sup>20</sup> Sin embargo, me interesa traer aquí la lectura que Samoilovich hace de *Punctum*, el primer libro de Martín Gambarotta, el texto que ganó el concurso de la revista. Samoilovich señala el gesto de distanciamiento de la tradición como signo saliente de esta novedad, ya que “su asunto no es poético, ni implica estetización alguna de lo antipoético”.<sup>21</sup> Hay algo que despunta en la lectura de Samoilovich, o mejor, hay algo en *Punctum* que Samoilovich no puede definir según los parámetros críticos al uso y esta imposibilidad inicial es, justamente, lo que le permite leer el poema de Gambarotta como algo nuevo: “Este libro es arborescentemente bello contra todos esos clichés, es bello en un género de belleza desconocido: o es un punto de inflexión hacia ese género, o es un fracaso absoluto”. (1997: 35). Tal vez no sea gratuito escuchar aquí una idea de la belleza similar al de los versos de Lautréamont (“bello como el encuentro fortuito...”). No porque *Punctum* sea un libro emparentado con las vanguardias históricas sino porque inaugura algo que no estaba en la poesía argentina, otro tipo de belleza, asociada a “la naturaleza de la imaginación visual y verbal” de Gambarotta que Samoilovich caracteriza como afasia perceptiva y afasia

<sup>19</sup> Nos referimos al artículo de García Helder, “El neo-barroco en la Argentina”.

<sup>20</sup> Podrían mencionarse entre otras, “La máquina poético-guaraní-dominicana”, reseña de Marcelo Díaz sobre *La máquina de hacer paraguayitos* de Cucurto en donde Díaz dice: “Cucurto imprime y pone en circulación una nueva moneda, acuña y luego dilapida. Y su gesto acuñador produce moneda firmada, igual pero distinta al original” (p. 28). Términos que recubren esta constelación aparecen en la reseña de Pablo Gianera a *Diesel 6002* de Marcelo Díaz: “Lo primero que habría que decir sobre este libro es que es excepcional. Su excepción no procede solamente de su ejecución sino sobre todo de su singularidad” (p. 35). O bien en la reseña de Fernando Molle sobre *Agua negra* de Martín Rodríguez: “¿Qué es lo que hace únicos, perturbadores, a estos poemas? Es el lenguaje de ese chico, los giros inesperados que utiliza, el alto grado de inverosimilitud que alcanza y que contamina el tono inicialmente realista.” (p. 34). Cuando aparece el primer libro de Molle, *El despertador y el sordo*, Daniel Freidemberg lo recibe con estas palabras: “Primer libro de un poeta desconcertante y original” (p. 39). Y cuando Santiago Llach reseña *Música mala* de Alejandro Rubio dice: “es uno de los pocos libros de los llamados poetas del noventa que se va a leer dentro de muchos años” (p. 28).

<sup>21</sup> Se trata de una tensión similar a la que había leído Prieto en “La zanjita” de Juan Desiderio.

constructiva: “parece necesaria cierta deriva, cierta afasia o interrupción de la percepción normal para que, entre los miles de estímulos visuales que alguien recibe, logre fijar el color de las etiquetas de los discos CBS, de manera que esté disponible a la hora de articular una metáfora” (p. 35)

Nuevamente aparece la idea del espejo como inversión. *Hablar de poesía* sólo puede leer un tipo de belleza (y la belleza es un valor que permite el ingreso al mundo de la poesía o la exclusión del mismo); un tipo de belleza “clásica” que debe responder a la tradición de la poesía lírica. Es esta belleza del equilibrio la que hace posible leer a Battilana y la que se destaca como un elemento no resuelto, pero presente, en *Poesía civil* de Sergio Raimondi, cuando Vignoli dice:

Lo que machaca en el verso, lo que las redes del texto traen a la superficie, no son los sentimientos sino los pensamientos, que van y vienen entre la imagen de lo real y algún marco teórico, algún dato, algún discurso, hasta poder tramarle a lo real un sentido político que es fruto del poema. Éste logra una síntesis intelectual, que es provisoria, como la de la ciencia, aunque deliberadamente bella. El método no es científico, es poético. La autonomía se conserva. En suma, el procedimiento es casi el mismo de cualquier otra buena poesía. Lo único que difieren son los materiales. (2033a: 277)

Tanto desde la anomia crítica de Herrera como desde la informada y teórica posición de Vignoli, lo que se busca es algo que está antes. Lo poético se define por el pasado y esta es la pauta (como marca indeleble en los textos de las reseñas) de que no puede leerse la singularidad, lo que aún no fue hecho.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABBATE, Florencia (2002). “La opción política contra toda confusión”, reseña sobre: *Poesía civil* de Sergio Raimondi, *Diario de poesía*, 62: 32.
- ADORNO, Theodor W. (1983). “Situación”, *Teoría estética*. Fernando Riaza (trad.) Francisco Pérez Gutiérrez (rev.) Barcelona: Ediciones Orbis: 29-66.
- ARDÚRIZ, Javier (2002). “La rana de Volta”, reseña sobre *Carroña última forma* de L. Lamborghini, *Hablar de poesía*, IV, 7: 215-219.
- AULICINO, Jorge Ricardo (1991). “Una Tuca para dos”, reseña sobre *Tuca* de Fabián Casas, *Diario de poesía*, 18: 37.
- AVARO, Nora (2000). “Preguntas que no tienen respuesta ni lugar”, reseña sobre: *Metal pesado* de Alejandro Rubio, *Diario de poesía*, 55: 31.
- BÜRGER, Peter (1987). “Lo nuevo”, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Ediciones 62: 117-124.
- BUSTOS, Emiliano. “Lírica y medida”, reseña sobre: *El fin del verano* de Carlos Battilana, *Hablar de poesía*, II, 4: 218-220.
- CASSARA, Walter. “Una ineludible energía política”, reseña sobre *Mate cocido* de Diana Bellesi, *Hablar de poesía*, V, 9: 268-273.
- DE RUSCHI CRESPO, María Julia (2001). “El curso peregrino de la historia”, reseña sobre: *Mi ley tu ley* de Juana Bignozzi, *Hablar de poesía*, III, 5: 208-210.
- DÍAZ, Marcelo (2000-2001). “La máquina poético-guaraní-dominicana”, reseña sobre: *La máquina de hacer paraguayitos* de Washington Cucurto, *Diario de poesía*, 56: 28.
- DOBRY, Edgardo (1999). “*Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo*”, Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, 588: 45-57.
- FONDEBRIDER, Jorge (1989). “Construcciones de fin de siglo”, reseña sobre: *Verde y blanco* de Martín Prieto, *Diario de poesía*, 12: 35.
- FONDEBRIDER, Jorge (ed) (1991). Dossier “César Fernández Moreno”, *Diario de poesía*, 20: 13-26.
- FREIDEMBERG, Daniel (1996). “Primer libro de un poeta desconcertante y original”, reseña sobre: *El despertador y el sordo* de Fernando Molle, *Diario de poesía*, 37: 39.
- GAMBAROTTA, Martín (2000). “Escache en Balvanera”, *Diario de poesía*, 55: 39.
- GARCÍA HELDER, Daniel (1987). “El neobarroco en la Argentina”, *Diario de poesía*, 4: 24-25.
- GARCÍA HELDER, Daniel (1996). “Dossier Leónidas Lamborghini”, *Diario de poesía*, 38: 13-20 y 21-24.
- GARCÍA HELDER, Daniel y PRIETO, Martín (ed.) (1998). Dossier “Juana Bignozzi”, *Diario de poesía*, 46: 13-23.

- GARCÍA HELDER, Daniel y PRIETO, Martín. "Aristocracia obrera", en AAVV, "Dossier Bignozzi" GINARA, Pablo (2002). "Barroco ferroviario", reseña sobre: *Diesel 6002* de Marcelo Díaz, *Diario de poesía*, 62: 35.
- HERRERA, Ricardo (1991). "Del maximalismo al minimalismo", *La hora epigonal*, Bs. As., GEL: 101-118.
- HERRERA, Ricardo (1996). "Entre la desintegración y la armonía", *Espera de la poesía*, Bs. As., Grupo Editor Latinoamericano: 19-36.
- HERRERA, Ricardo (1999). "Palabras como barro", reseña sobre: *Obra poética* de César Fernández Moreno, *Hablar de poesía*, I, 2: 198-201.
- HERRERA, Ricardo (2000). "Del movimiento y la inmovilidad", *Hablar de poesía*, II, 3: 210-211.
- HERRERA, Ricardo (2001). "Asesinato del espíritu santo", reseña sobre: *La morada imposible* de Susana Thénon, *Hablar de poesía*, II, 6: 202-208.
- HERRERA, Ricardo (2002a). "Extrañeza de estar", reseña sobre *Una historia oscura* de Carlos Battilana, *Hablar de poesía*, IV, 7: 231-232
- HERRERA, Ricardo (2002b). "Los invictos", reseña sobre *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina* (selección y prólogo de Arturo Carrera), *Hablar de poesía*, IV, 7: 226-230.
- HERRERA, Ricardo y TEDESCO, Luis O (1999a). "Editorial", *Hablar de poesía*, I, 1: 7-8.
- HERRERA, Ricardo y TEDESCO, Luis O (1999b). "Editorial", *Hablar de poesía*, I, 2: 7-8.
- HERRERA, Ricardo y TEDESCO, Luis O (2000). "Editorial Hablar de poesía", *Hablar de poesía*, II, 3: 8.
- LLACH, Santiago (1998-1999). "Gusto popular", reseña sobre: *Música mala* de Alejandro Rubio, *Diario de poesía*, 48: 26-27.
- MOLLE, Fernando (1999). "¿Hice bien en decirlo, mamá?", reseña sobre: *Agua negra* de Martín Rodríguez, *Diario de poesía*, 50: 34.
- PORRÚA, Ana (2003). "Objetivistas y neo-barrocos: una polémica a media voz", *Boletín de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Rosario, 11: 59-69.
- PRIETO, Martín (1995-1996). "La zanjita", reseña sobre *Poesía en la fisura* (selección y prólogo de Daniel Freidemberg), *Diario de poesía*, 36: 29.
- PRIETO, Martín y GRACIA HELDER, Daniel (ed.) (1989). Dossier "Lugones", *Diario de poesía*, 13: 13-24.
- RUBIO, Alejandro (1997). "Otra patada al gusto", reseña sobre: *Hacer sapito* de Verónica Viola Fisher, en *Diario de poesía*, 44: 35.
- RUBIO, Alejandro (1999). "El sueño de las bananas insurgentes", reseña sobre: *Camaleón* de Selva Dipasquale, *Diario de poesía*, 49: 48.
- SAMOILOVICH, Daniel (1997). "Un suspiro entre dos clichés", reseña sobre *Punctum* de Martín Gambarotta, *Diario de poesía*, 42: 35.
- VIGNOLI, Beatriz (2002). "Releer a Lugones", en *Hablar de poesía*, IV, 7: 36-42.
- VIGNOLI, Beatriz (2003a). "Abolición del limbo", reseña sobre: Sergio Raimondi, *Poesía civil, Hablar de poesía*, V, 9: 273-281.
- VIGNOLI, Beatriz (2003b). "En lo real", reseña sobre: *El descenso* de Ricardo Herrera, *Diario de poesía*, 65: 35.
- VIGNOLI, Beatriz (2003c). "Operación Vulcano", reseña sobre: *El carrito de Eneas* de Daniel Samoilovich, *Hablar de poesía*, V, 10: 307-314.