

HISTORIA CRÍTICA DE LA
**LITERATURA
ARGENTINA**

director de la obra:
NOÉ JITRIK

VOLUMEN 12

**Una literatura
en aflicción**

Director del volumen
JORGE MONTELEONE



emecé

Monteleone, Jorge
Historia crítica de la literatura argentina 12 : una literatura en aflicción / Jorge
Monteleone ; dirigido por Noé Jitrik. - 1a ed volumen combinado. - Ciudad
Autónoma de Buenos Aires : Emecé, 2018.
952 p. ; 23 x 15 cm.

ISBN 978-950-04-3940-4

I. Historia de la Literatura Argentina. I. Jitrik, Noé, dir. II. Título.
CDD 809

© 2018, cada autor por su texto

Director de la obra:
Noé Jitrik

Director del volumen:
Jorge Monteleone

Todos los derechos reservados

© 2018, Grupo Editorial Planeta S.A.I.C.
Publicado bajo el sello Emecé®
Av. Independencia 1682, C1100ABQ, C.A.B.A.
www.editorialplaneta.com.ar

Diseño de cubierta:
Departamento de Arte de Grupo Editorial Planeta S.A.I.C.
1ª edición: septiembre de 2018
2.000 ejemplares
Impreso en Gráfica TXT S.A.,
Pavón 3421, Ciudad Autónoma de Buenos Aires,
en el mes de julio de 2018

No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler,
la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por
cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización
u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está
penada por las leyes 11.723 y 25.446 de la República Argentina

IMPRESO EN LA ARGENTINA / PRINTED IN ARGENTINA
Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723
ISBN: 978-950-04-3940-4

POESÍA ARGENTINA, DE LA MIRADA CORROÍDA AL RELATO SOCIAL

por Jorge Monteleone

Una lengua culpable

En los primeros meses de su exilio definitivo de Alemania por causa del ascenso de Hitler, hacia 1933, Walter Benjamin escribía en «Experiencia y pobreza» una frase que repetiría luego en «El narrador», cuando se refería a la declinación de la experiencia para la generación que regresaba de la vivencia monstruosa de la guerra de 1914-1918:

¿No se pudo constatar en aquel momento que la gente volvía enmudecida del campo de batalla? No más rica, sino más pobre en experiencia comunicable. Lo que diez años después se derramó en la marea de los libros de guerra, fue todo lo contrario de esa experiencia que fluye de las bocas a los oídos.⁵³¹

Como experiencia vivida que debería ser contada, la guerra recababa en la mudez del relato, como si el lenguaje no bastara o el hecho traumático imposibilitara toda designación.

⁵³¹ Walter Benjamin, «*Erfahrung und Armut*» («Experiencia y pobreza»), en *Gesammelte Schriften*, II-1. Edición de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1991. Mi traducción. Hay versión española en Walter Benjamin, *Obras*. II-1. Edición al cuidado de Juan Barja, Félix Duque y Fernando Guerrero, Madrid, Abada, 2007.

La Segunda Guerra Mundial produjo, asimismo, una paradoja mortífera en la lengua: la verborrea nazi articulada en el idioma alemán como el vasto aparato enunciativo del crimen. Mientras Benjamin escribía aquel ensayo, los nazis comenzaban a articular el discurso del exterminio. Hitler promulgó en marzo de 1933 la *Gleichshaltung*, una expresión que provenía de la electrotecnia: la «sincronización», coordinación o uniformidad, es decir, el alineamiento forzado de la sociedad con el partido Nacional Socialista. Ese vocablo equivalía, en verdad, a «nazificación». Victor Kemplerer, lingüista y filólogo judío, observó en esos años lo que llamaba «la lengua del Tercer Reich» (LTI, *Lingua Tertii Imperii*): «no existe en la lengua del Tercer Reich ninguna otra intrusión de términos técnicos que manifieste la tendencia a la mecanización y automatización de una manera tan descarnada como este “coordinar” [*Gleichshaltung*]». ⁵³² George Steiner advirtió, durante la posguerra y en ocasión de lo que dio en llamarse el «milagro económico alemán», la inquietante sensación de una muerte del lenguaje, que dejaba de estar vivo y aún lanzaba la sombra de su cadáver sobre el habla de los ciudadanos. El milagro alemán era, entonces, un «milagro hueco». Con lúcida gravedad, Steiner declaró lo que muy pocos estaban dispuestos a admitir en la década del cincuenta: el idioma alemán *tampoco era inocente* de los horrores del nazismo. Uno de sus horrores fue

que todo lo que ocurría era registrado, catalogado, historiado, archivado; que las palabras fueron forzadas a que dijeran lo que ninguna boca humana habría podido decir nunca (...). El idioma no solo fue infectado por bestialidades sin cuento. Fue impelido también a fortalecer innumerables falsías, a convencer a los alemanes de que la guerra era justa y victoriosa en todas partes. ⁵³³

Bastaba pensar en la profunda vinculación de la cultura judía con el lenguaje, para advertir la criminalidad de establecer la condena a muerte a partir del *nombre mismo* de los condenados e integrar las listas burocráticas de las víctimas del exterminio. Cambiarse el nombre era una posibilidad de salvación. ⁵³⁴ Estos hechos, junto a la mudez relativa a la

⁵³² Victor Kemplerer, *LTI. La lengua del Tercer Reich. Apuntes de un filólogo*, Barcelona, Minúscula, 2001.

⁵³³ George Steiner, «El milagro hueco» (1959), en *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Buenos Aires, Gedisa, 2003.

⁵³⁴ Antes de la «solución final» había comenzado una intensa discriminación de los

experiencia traumática y el discurso del genocidio, advierten la esencial participación del lenguaje como constructor de realidad. Y permiten preguntarnos sobre nuestra propia condición: ¿acaso podía salir indemne el idioma de los argentinos del discurso genocida sostenido por la sangrienta dictadura del período 1976-1983?

La dictadura argentina de ese período no solo ejercitó el dispositivo militar tecnológico de la «guerra sucia» para llevar a cabo la desaparición forzosa de personas, sino también un *dispositivo de lenguaje* para justificar la lógica del Estado terrorista. El vocablo «desaparecido» pasó a integrar el lenguaje mismo, incluso en otras lenguas. La dictadura tuvo su propia ficción orientadora al autodenominarse «Proceso de Reorganización Nacional», que propagaron no solo sus funcionarios, sino también los medios adictos al régimen. Un vasto aparato discursivo convalidó socialmente su acción punitiva al constituirse como «guerra» contra un enemigo invisible, ese Otro que era el «subversivo», como observó Pilar Calveiro en *Poder y desaparición*: una categoría muy vaga que abarcaba tanto al guerrillero y sus entornos como al mero opositor o al defensor de los derechos humanos.⁵³⁵ Ese otro era calificado como extraño, inmoral, peligroso, culpable y subhumano: «Aquí libramos una guerra — expresaba el general Camps todavía en 1983 —. No desaparecieron personas sino subversivos».⁵³⁶

El mecanismo desaparecedor consistía en obtener la información necesaria mediante la tortura en el campo de concentración y así multiplicar las desapariciones hasta destruir a ese «enemigo.» Pero esta acción era clandestina, *no podía ser vista, ni nombrada* públicamente:

judíos. Walter Benjamin, a poco de dictarse la nazificación, debió firmar sus artículos con un seudónimo germánico (por ejemplo, Detlev Holz) porque ya ninguna revista los aceptaba por su origen judío.

⁵³⁵ Pilar Calveiro, *Poder y desaparición. Los campos de concentración en la Argentina*, Buenos Aires, Colihue, 1998.

⁵³⁶ La estremecedora frase, junto con una defensa de la tortura y la justificación de la desaparición forzada de personas, se hallan en una entrevista de Santiago Aroca, publicada en *Tiempo*, de Madrid, a fines de 1983, que le valieron al general Camps la orden de detención para su juzgamiento por un decreto del presidente Raúl Alfonsín del 18 de enero de 1984. El testimonio de Aroca y el texto completo de la entrevista se encuentran en «Camps» de Julio César Mosches, en *El otoño de los asesinos*, México, Plaza y Valdés Editores, 1997. Entre los primeros textos que consideraron la cuestión del lenguaje en la dictadura pueden consultarse Alvaro Abós, «El verbo: discurso pervertido», en *El poder carnívoro*, Buenos Aires, 1985, y Noé Jitrik, «Dictadura y lenguaje: las escuelas del terror», en *El Periodista*, 147, Buenos Aires, 3-9 de julio de 1987.

un horror mudo. «En este tipo de lucha [antisubversiva] el secreto que debió envolver las operaciones especiales hace que no deba divulgarse a quién se ha capturado y a quién se debe capturar. Debe existir una *nube de silencio* que rodee todo», ilustraba el general Tomás Sánchez de Bustamante.⁵³⁷ Al mismo tiempo el detenido era invisibilizado para la sociedad: encapuchado, inmóvil en el suelo y en silencio, para que luego en la transición hacia la tortura *hablase* y, después de la información, *desapareciese*. Había términos precisos según la jerga de los represores: el «chupado» (el secuestrado) era «tabicado» (se vendaban sus ojos), con la intención de que fuese «quebrado» durante la tortura (es decir, confesara) y finalmente, obtenida la información buscada, fuera «trasladado» (asesinado y desaparecido). El desfase entre lo que podía ser dicho y lo que se hallaba oculto alteró toda la discursividad social y el régimen de lo visible durante la dictadura. El horror era «mudo» e «invisible» para la mayoría, y se revertía sobre la mudez y la invisibilidad de las víctimas en el campo social.⁵³⁸

Pero al mismo tiempo, el Estado represor había elaborado una ficción discursiva que constituía su propia lógica exterminadora, transmitida a la sociedad civil en su conjunto. En consecuencia, alteró no solo la discursividad social sino también la mirada, en tanto instauradora del mundo y de la intersubjetividad en el ver-ser visto, como la interacción que subyace a toda situación comunicativa en la relación «cara a cara».⁵³⁹ En simultáneo situó el silencio en el lugar del relato de la verdad y lo acompañó con la falsía de que las Fuerzas Armadas asumían desde el Estado una cruzada salvadora de los valores esenciales de la

⁵³⁷ Véase Pilar Calveiro, *op. cit.* En *Música, dictadura, resistencia: la orquesta de París en Buenos Aires*, Esteban Buch reproduce la misma cita y subraya este contexto del silencio en la dictadura —«Argentina convertida en el teatro silencioso de uno de los mayores horrores del siglo XX»—, para reconstruir el conflictivo concierto de la Orquesta de París dirigida por Daniel Barenboim en el Teatro Colón el 16 de julio de 1980.

⁵³⁸ Como contrapartida a la mudez se halla el fenómeno de la «bemba», el discurso desarmado y precario de las frases que circulaban entre los presos políticos en la cárcel, estudiado por Emilio de Ípola: «La bemba», en *Ideología y discurso populista*, México, Folios, 1982; reeditado como *La bemba. Acerca del rumor carcelario*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 2005.

⁵³⁹ Véase Niklas Luhman, *Poder*, Barcelona, Anthropos, 1995, en el cual resume la noción. Asimismo, véase el uso de la «relación cara a cara» en el vínculo interpersonal, retomando a Alfred Schütz, en Peter L. Berger y Tomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 2005.

Patria amenazados por la subversión, discurso al que contribuyeron no pocos civiles en algunos de los medios de comunicación más relevantes de la Argentina.⁵⁴⁰ Por ello, dado que en realidad no había un relato verdadero de la experiencia, la memoria misma estaba interdicta. Con la llegada de la democracia y el juicio a las Juntas (además de la CONADEP y el *Nunca Más*) la sociedad argentina se reconoció a sí misma en el espanto ante aquello que estaba sepultado: los relatos de las víctimas sobrevivientes y el desenterramiento de los NN. Ese momento marcó una diferencia crucial en el lenguaje y la mirada, en aquello que, memorizado, podía finalmente ser relatado.

De ese modo, los poetas argentinos de esos años, de un modo u otro, debieron enfrentarse a esta paradoja: ¿cómo escribir literatura, cómo escribir poesía en una sociedad que sostenía esta lengua culpable? ¿Qué podía percibir el poema si el régimen de lo visible estaba alterado en su mismo fundamento? ¿Qué relato podía permitirse toda vez que nada podía ser contado? En la nominadora muerte del innominado, en la punición invisible a los ojos, se trastornaba el régimen de la mirada y de toda la discursividad del espacio público: esa misma lengua que se usaba para invisibilizar, que nombraba para hacer desaparecer y que reponía, en el lugar de todo nombre, el hueco de un cuerpo que ya no miraba.

Si hay un desfase entre el objeto y la mirada, pero los cuerpos visibles han desaparecido y solo pueden ser nombrados en el silencio, ¿qué fantasía enunciativa podría colmar ese hiato, esa lengua cortada como el ojo que atraviesa de parte a parte la navaja? En el origen de la lengua poética de los años ochenta se hallaba entonces esta marca imaginaria: la percepción baldía de un ojo que se corrompe mientras no puede ver, una *mirada corroída*. El campo enunciativo de la culpa y el régimen de invisibilidad al que se somete el cuerpo culpable enloquecieron la mirada del sujeto imaginario del poema.⁵⁴¹

⁵⁴⁰ Véase Eduardo Blaustein y Martín Zubieta en *Decíamos ayer. La prensa argentina bajo el Proceso*, Buenos Aires, Colihue, 1998.

⁵⁴¹ Se trata de la mirada como una semiosis, no como una percepción. Trato la cuestión teórica de la mirada en la poesía en «Mirada e imaginario poético», en Yvette Sánchez y Roland Spiller (eds.), *La poética de la mirada*, Madrid, Visor Libros, 2004. En este sentido —el de una historia de la mirada poética en la poesía argentina— ese artículo es complementario de otro publicado en el volumen 9 de esta *Historia*: Jorge Monteleone, «Figuraciones del objeto: Alberto Girri, Joaquín Giannuzzi, Hugo Padeletti, Hugo Gola» en Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 9: Sylvia Saítta (dir. del volumen), *El oficio se afirma*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2004.

La cuestión de la mirada respecto de las víctimas del genocidio argentino fue crucial en el arte de esos años y en posteriores experiencias estéticas. Valgan dos ejemplos. Por un lado, el *Siluetazo*, que consistió en una multitudinaria *performance* colectiva llevada a cabo el 21 de setiembre de 1983 (es decir, todavía bajo el régimen militar con el presidente de facto Reynaldo Bignone, ya que las elecciones presidenciales fueron realizadas el 30 de octubre de 1983) y cuyo proyecto original se debió a los artistas visuales Rodolfo Aguerreberry, Guillermo Kexel y Julio Flores. Con el apoyo de las Madres de Plaza de Mayo, organismos de derechos humanos y agrupaciones juveniles, numerosos ciudadanos prestaron sus cuerpos para que se dibujaran sobre papel, siguiendo su contorno, miles de siluetas en tamaño natural, algunas negras y otras de colores, la mayoría con los nombres de los desaparecidos, para ser exhibidas en sitios públicos en reclamo de la aparición con vida. La silueta del ausente ponía ante los ojos de la comunidad el vacío del Estado de derecho y su reemplazo por el terror de Estado. «La *figura humana vacía y de tamaño natural* fue el signo que iba a representar a cada uno y a todos los que fueron víctimas de la desaparición. En el conjunto, cada figura debía verse *única, múltiple e irrepetible*, pero su procedimiento de realización debía ser *socializado rápidamente*», señaló Flores.⁵⁴² Por otro lado, el proyecto fotográfico *Ausencias*, del fotógrafo Gustavo Germano. El artista expuso en una muestra de febrero de 2008 en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires una treintena de fotografías que se presentaban de a pares: en la primera se exhibía una foto original, tomada en los años 1975-1976, de personas en vínculos familiares: padres e hijos, hermanos, amigos, parejas (hay una foto de Germano con sus tres hermanos en la niñez). A esa típica foto espontánea de los álbumes personales le agregaba otra, tomada por Germano con las mismas personas en el mismo lugar y con la misma pose, treinta años después. Pero en esas otras, los familiares que están ausentes fueron desaparecidos por la dictadura (en su propia foto familiar el desaparecido es Eduardo Raúl Germano).

⁵⁴² Incluido en Ana Longoni y Gustavo Bruzzone, *El Siluetazo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2008. Véase también «Siluetas, máscaras, réplicas, fantasmas, sombras. La multiplicación del *Doppelgänger*», en José Emilio Burucúa y Nicolás Kwiatkowski, «*Cómo sucedieron estas cosas*». *Representar masacres y genocidios*, Buenos Aires, Katz Editores, 2014, y Carlos Moguillansky, *Decir lo imposible. La función de la silueta en la elaboración simbólica de la catástrofe*, Buenos Aires, Teseo, 2010.

«La muestra *Ausencias* — señaló el fotógrafo en una entrevista — despierta la conciencia de esa brutalidad, haciéndola visible, en el ámbito de lo máspreciado, lo cotidiano, lo pequeño, lo propio. (...). Son treinta años vividos por los que están y treinta años que no pudieron vivir los que fueron asesinados y los que están desaparecidos».⁵⁴³

La experiencia visual es lacerante: la fotografía muestra, literalmente, el vacío, la «presencia de la ausencia» bajo la forma del tiempo. Tanto en el *Siluetazo* como en *Ausencias* la semiotización de la ausencia obra como visibilidad de un vacío personal. Esa condición también obró en la poesía del período a partir de la cuestión de la mirada y el modo de representar (o incluso la imposibilidad de representar) lo sustraído a la percepción.

Juan Gelman había recibido un poema que rescató en una crónica periodística llamada «Reinas». Pertenece a la detenida-desaparecida Ana María Ponce, que «pasó los meses de concentración encadenada, casi siempre con capucha sobre ojos que “ya no se queman con la luz”».⁵⁴⁴ Ahora no se trata solo de lo que no puede ver la comunidad al ser privada de la relación cara-a-cara con el que fue desaparecido, sino de aquel prisionero vendado para siempre. El poema de Ponce habla de lo que *ya no se ve*: consiste en colmar la falta con el deseo evocador y, por una vía negativa, conjurar en la palabra, como una especie de ojo sustitutivo, la muerte de la mirada, que es privada del mundo en el horror del genocidio. El poema dice así:

Quiero saber cómo se ve el mundo,
me olvidé de su forma,
de su insaciable boca,
de sus destructoras manos,
me olvidé de la noche y el día,
me olvidé de las calles recorridas.

⁵⁴³ Gustavo Germano, *Ausencias. Catálogo de la exposición*, Barcelona, Casa Amèrica Catalunya / Dept. de la Presidència, 2007. La primera exposición fue realizada en Barcelona. Al año siguiente en Buenos Aires y continuó como muestra itinerante. La entrevista fue realizada por Oscar Ranzani: «Quise mostrar la magnitud de la tragedia», *Página/12*, Buenos Aires, 5 de febrero de 2008. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-9118-2008-02-05.html>

⁵⁴⁴ Juan Gelman, «Reinas», en *Nueva prosa de prensa*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1999.

Quiero saber cómo es el mundo,
no recuerdo los rostros,
ni los árboles, ni las luces,
ni las fábricas, ni las plazas,
ni el dolor de afuera,
ni la risa de entonces.
Quiero saber cómo se ve el mundo,
hace tanto que no estoy,
hace tanto que mis pies
no se cansan por los recorridos,
hace tanto que mis ojos
no se queman con la luz,
hace tanto que sueño
la inasible situación de
la libertad,
hace tanto, pero tanto,
no tengo mi natural alimento
de vida, de amor, de presente,
y estoy, a pesar de todo esto,
a pesar de no creerlo,
estoy juntando unas palabras,
unas infieles palabras,
que me dejen recordar
cómo podría verse el mundo.

Es evidente que en su oratorio *La junta luz*, escrito en el exilio hacia 1982, Juan Gelman tiene en su mente este poema al componer el monólogo de la desaparecida que lleva su hijo en el vientre. Su nombre es, también, Ana María. Mientras el sujeto es separado del mundo y tabicado en la oscuridad del campo de exterminio, la otra visión del hijo futuro en la clara sombra del vientre materno reconoce en el rostro (aún no mirado) del hijo el rostro propio que habrá de borrar el crimen estatal. Esa transposición ciega colma entonces lo no mirado con la voz, la voz maternal que comienza a contarle al hijo el cuento del mañana:⁵⁴⁵

un auto / dos hombres /
me vendan los ojos /
en la ciudad / es la ciudad /
el día / el día /

⁵⁴⁵ Vinculamos estos textos con la noción de «transposición ciega» en «Mirada e imaginario poético», *op. cit.*

el subsuelo /
la escalera /
la pieza /
¿dónde está tu familia? /
la picana /
los pechos /
la vagina /
¿dónde está tu familia? /
querosén en los ojos
la boca
la nariz /
desnuda yo /
¿dónde está el tiempo? /
el tiempo que /
la picana /
¿dónde está tu familia?
el tiempo /
la mañana /
¿dónde estás / mi mañana? /
te tengo aquí /
sos vientre /
dos celdas /
la pieza /
la vagina /
ahí se movió mi niño /
afuera el tiempo no es /
adentro él vive /
resistió /
me crea /
no conozco su rostro /
hace mi rostro /
mi vientre /
mi mañana /
mi tiempo que /
le hablo todo el tiempo /
le cuento que /
y el oso y el lobito /
vientre / mañana que /
sos yo /
te cuento que /⁵⁴⁶

⁵⁴⁶ Juan Gelman, *La junta luz. Oratorio a las Madres de Plaza de Mayo*, Buenos

La poesía de los años ochenta, que atravesó la década desde la lengua culpable de la dictadura al discurso abierto de la democracia, no fue sin embargo una poesía referencial, documental, sino obró en un nivel más profundo: inició un proceso de crítica y reconstrucción de la mirada y de su capacidad enunciativa. Ese motivo era el de la mirada corroída que se unía a una incapacidad de relato: no había historias posibles, ni objetos evocados bajo la nitidez de la luz, ni memoria de la experiencia, salvo en un desgarramiento de la lengua misma, descentrada de sí, como en la experiencia del exilio (también en los poemas de Juan Gelman, por ejemplo). Y la poesía lo hizo hundiéndose precisamente en aquella paradoja: *la imposibilidad de ver correspondía a la obligación de callar*. O, inversamente, como escribió Néstor Perlongher en su poema más célebre, «Cadáveres» publicado en abril de 1984 en el único número de *Revista de (poesía)* dirigida por Juan Carlos Martini Real, luego recopilado en *Alambres*, de 1987: «Era ver contra toda evidencia/ era callar contra todo silencio/ era manifestarse contra todo acto/ contra toda lambida era chupar/ Hay cadáveres».

Martín Prieto sugiere que con el neobarroco surge la nueva poesía argentina en torno de los años 1983 y 1984.⁵⁴⁷ Siguiendo esa plausible

Aires, Libros de Tierra Firme, 1985. Las referencias de los autores y de textos poéticos correspondientes al período estudiado se hallan en la bibliografía al final del artículo.

⁵⁴⁷ Véase Martín Prieto, «Neobarrocos, objetivistas, panorámicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina» (*Cuadernos LIRICO*, 3: *Movimiento y nominación poéticos*, 2007, disponible en: <https://lirico.revues.org/768>): habría un comienzo del neobarroco entre 1983 y 1984 con la aparición de *Si no a enbestar el oro oído*, de Héctor Piccoli, en 1983, que incluye el prólogo de Nicolás Rosa, junto con la publicación de los ensayos de Tamara Kamenszain de *El texto silencioso* (México, UNAM, 1983), de *Arturo y yo*, de Arturo Carrera y de la revista de (*poesía*), dirigida por Martini Real en abril de 1984, dedicada al barroco, que reproduce el prólogo de Rosa e incluye el poema «Cadáveres» de Perlongher. Esa concentración, que parece dar acta de nacimiento al neobarroco rioplatense, es resumida por Prieto en torno del único número de *revista de (poesía)* que parecía concentrar en el sumario dedicado en exclusiva al barroco y la voluntad del diseño al modo de un periódico, algunas de las tendencias que vendrían con el neobarroco y el novedoso formato del *Diario de poesía*: «Así, con un solo número publicado, la revista de Martini Real interpela hoy, desde un lugar de privilegio, la historia de la poesía argentina». Sobre las diversas significaciones de la poesía de Perlongher véase Jorge Panesi, «Cosa de locas: los sentidos de Néstor Perlongher», *Cuadernos LIRICO*, 9: *Homenaje a Ana María Barrenechea*, 2013, junto con sus referencias bibliográficas a ensayos críticos de Adrián Cangi, Daniel Freidemberg, Javier Gasparri, Edgardo Dobry, Cecilia Palmiero, Ana Porrúa y Nicolás Rosa. Disponible en: <https://lirico.revues.org/1139>.

sugerencia, esa tendencia inicial habría surgido antes, es decir, *durante* la dictadura: por ejemplo con los libros de Tamara Kamenszain (*Los no*, de 1977) y de Arturo Carrera (*La partera canta*, con contratapa de Severo Sarduy, de 1982, aunque *Oro*, de 1975 es ya un texto precursor o esa pequeña pieza teatral de Carrera y Osvaldo Lamborghini: *Palacio de los Aplausos (o el suelo del sentido)*, de 1981, aunque publicada en 2002). Y también surge a partir de la intuición crítica de Fogwill al elegir para su catálogo los libros de poesía publicados en 1980 por su editorial Tierra Baldía: *Poemas*, de Osvaldo Lamborghini; *Austria-Hungría*, de Néstor Perlongher; *Majestad, etc.* de Oscar Steimberg; junto con *El efecto de realidad*, del propio Fogwill.⁵⁴⁸

Es inquietante pensar lo que aquellos versos de Perlongher decían algo más en ese nivel del poema donde lo imaginario produce un sentido suplementario en el plano simbólico-social. El neobarroco transplatino, como lo llamó Perlongher, fue *neobarroso* en su avatar rioplatense —aludiendo al limo del río y a la perla irregular barroca como un nódulo de barro. Y precisamente el limo del Río de la Plata cubría los cadáveres de aquellos detenidos que habían sido arrojados al vacío (desnudos y semiinconscientes por ser inyectadas con pentotal sódico) desde aviones en los llamados «vuelos de la muerte» —tal como revelaría el reportaje del periodista Horacio Verbistky

⁵⁴⁸ Nada cuesta imaginar que uno de los espacios secretos en los cuales nació el neobarroco fue Coronel Pringles: allí vivían César Aira y Arturo Carrera, que habían fundado la revista *El Cielo* y, como escribió Fogwill, entre fines de los setenta y principios de los ochenta «se sucedían los retiros a Coronel Pringles promovidos por Arturo Carrera, (...) en sucesivos *safaris*, Néstor Perlongher, Osvaldo Lamborghini, Emeterio Cerro, Alfredo Prior y yo fuimos introducidos por Arturo en la novela urbana del pueblito insignificante». En «La instalación de Arturo Carrera», postfacio a Arturo Carrera y Osvaldo Lamborghini, *Palacio de los Aplausos (o el suelo del sentido)*, Rosario, Beatriz Viterbo editora, 2002, Fogwill recuerda el contexto de aquellos encuentros entre jóvenes artistas alrededor de 1981: la composición del *Teatro proletario de cámara*, de Lamborghini, su denuncia del «despertar en el fascismo» de la dictadura cuando pretendía continuar el sedicente «Proceso de Reorganización Nacional» en una línea civil, con medios de prensa afines como *Convicción*, que respondía a la Armada, y *Vigencia*, que respondía al Ejército («sonaba la hora de la pluma, puesta al servicio del orden consolidado por espadas y picanas»), la composición de *La Partera canta*, de Carrera. En un poema fechado el 7 de diciembre de 1980 («Primura», dedicado a Fogwill) Osvaldo Lamborghini ya lo anunciaba: «Despertarse en el Fascismo no es un chiste / ¿cómo era eso? / ah, creíamos / que despertar lo era de una pesadilla / y no: entrar en ella. / Mentira, mentira. Despertarse en el Fascismo / es (perfecta, precisamente) / Un Gran Chiste / Y no hay otro acaso / Si serás idiota ¡Boludazo!» (*Poemas 1969-1985*. Edición al cuidado de César Aira, Buenos Aires, Sudamericana, 2004).

al teniente de fragata Adolfo Scilingo, publicado en 1995.⁵⁴⁹ Reaparecían en el poema de Néstor Perlongher así: en el centro mismo de la estética de los pliegues, las orlas iridiscentes o los drapeados magníficos. Porque la superficialidad cosmética del neobarroco era un valor, no una evasión y asimismo el neobarroco significaba a la vez una radicalizada política de la lengua.⁵⁵⁰ Fue también, para hacer estallar el discurso institucional, un «barroco de trincheras», en el cual se incluye la politización transgénica del cuerpo del deseo.⁵⁵¹ Como señaló Roberto Echavarren, el maquillaje o el afeitado pueden implantar «una nueva superficie (...) que permite deslizarse como un panorama de destellos».⁵⁵² Asimismo el fetiche: es una «señal luminosa», es «un aura o destello de cierto objeto, un aura que le presta — o que descubre — *una mirada*».⁵⁵³ La superficialidad del neobarroco buscaba esa mirada nueva: su dispersión de iridiscencias se oponía a las disciplinas de lo profundo. Era preferible buscar en la lengua los bordes tornasolados del deseo, desde el látex y el lamé a los brillos en los cuerpos vívidos. Era preferible multiplicar la espejeante superficie, porque lo que se había hallado en la profundidad era también lo no visible, lo escondido en donde se alzaba toda punición: celdas, campos de exterminios, «chupaderos».

⁵⁴⁹ Horacio Verbitsky, *El vuelo*, Buenos Aires, Planeta, 1995. Scilingo fue condenado en 2005 como genocida por la justicia española en Madrid según el principio de competencia universal para juzgar crímenes de lesa humanidad. La sentencia puede consultarse en <https://competenceuniverselle.files.wordpress.com/2011/07/audiencia-nacional-19-avril-2005.pdf>

⁵⁵⁰ Cecilia Palmeiro señaló que «“Cadáveres” condensa el procedimiento más caro a la poética de Perlongher: “Tomar una frase política contundente (‘hay cadáveres’), que designa (o hasta denuncia) el horror de una realidad concreta para hacerla proliferar hasta el delirio y así escarbar en los intersticios de esa lengua en que es posible enunciarla hasta pervertirla, es decir, pervertir la frase y la misma lengua”» («Locas, milicos y fusiles: Néstor Perlongher y la última dictadura argentina», *Estudios* V. XIX, 38 (julio-diciembre 2011).

⁵⁵¹ Véase Néstor Perlongher, *Papeles insumisos*. Edición de Adrián Cangí y Reynaldo Jiménez. Buenos Aires, Santiago Arcos, 2004 y *Un barroco de trincheras. Cartas a Baigorria 1978-1986*, Buenos Aires, Mansalva, 2006.

⁵⁵² Roberto Echavarren, *Performance. Género y transgénero*. Selección, compilación y prólogo de Adrián Cangí, Buenos Aires, Eudeba, 2000.

⁵⁵³ El subrayado es mío. Véase «Trabajo, fetiche, capital», originalmente incluido en Roberto Echavarren, *Arte andrógino. Estilo versus moda en un siglo corto*, Buenos Aires, Colihue, 1998.

El enunciado poético de Perlongher era el de un ojo barroso: puesto que no puede mirar, invierte el lugar del ojo hacia la apartada boca quevedesca, la lengua de letrina, el ojo del culo. Grafitti porno, cuando no de oro, la voz del orificio nombra la leyenda áurea en la pared del minigitorio. En ese espacio visual donde solo proliferan menesterosos restos, los alucinados significantes se devoran entre sí. El poema espacializa un verso repetido —«Hay Cadáveres»— y finaliza con cuatro hileras de puntos suspensivos: así el enunciado final del poema «Cadáveres» abre los ojos —o los cierra, da lo mismo— sobre el vacío que el nombre del cadáver recubría y enuncia la condición propia del desaparecido:

.....
.....
.....
.....

No hay nadie?, pregunta la mujer del Paraguay.

Respuesta: No hay cadáveres.⁵⁵⁴

El cuerpo en estado de palabra, que hiere el ojo y el oído, es central en los poemas de *Descomposición*, de Liliana Lukin, escritos entre

⁵⁵⁴ Esta interpretación crítica intenta reconstruir el contexto enunciativo de la poesía escrita durante la dictadura. En el volumen compilado por Diego Bentivegna y Mateo Niro acerca de treinta libros aparecidos durante los primeros treinta años de la democracia argentina posterior a la dictadura de 1976-1983, Gonzalo Aguilar, que elige *Alambres* de Néstor Perlongher, aparecido en 1987, recuerda el relato del poeta acerca de la composición del poema en 1982: «Salgo de la Argentina en el '82, me banqué los peores años y “Cadáveres” es un poema que escribí en el '82, después de un viaje a la Argentina en que estaban apareciendo los cadáveres. Era lo que estaba en la calle. Emergían de todas partes cadáveres y más cadáveres” (en «El espacio de la orgía», entrevista con Osvaldo Baigorria, en *Papeles insumisos*). Aguilar señala que *Alambres* desplazaba la poesía política del registro social a una «operación con la lengua y con el sinsentido y los roces de las palabras. (...). Los esplendores de la lengua barroca y su alud de alusiones y elisiones dieron paso, en las poéticas actuales [de comienzos del siglo XXI], a la búsqueda denodada en el lenguaje de anclajes en lo real. Los escándalos porno de los glandes y los chorreos se corrieron de las tierras de la perversión a las del espectáculo» (en Diego Bentivegna y Mateo Niro (eds.), *La república posible. 30 lecturas de 30 libros en democracia*, Buenos Aires, Cabiria, 2014). Véase también Nicolás Rosa, «Seis tratados y una ausencia sobre los “Alambres” y rituales de Néstor Perlongher», en *Los fulgores del simulacro*, Santa Fe, 1987, luego incorporado como «Tratado I» en *Tratados sobre Néstor Perlongher*, Buenos Aires, Ars editorial, 1997.

1980 y 1982 y publicados en 1986: «no se pudre/ dada su condición/ de testigo de cargo// pero apesta». Y además: «El cuerpo más cuerpo es el cuerpo muerto // y nada es bello sino repetición // de un cuerpo que actúa / y yace y eso es todo». Deseo, mirada inútil: el campo ciego de la mirada es ahora un cuerpo que está callado y el campo de la visión enmarca a la vez objetos que no están en su lugar: «donde lo que se mira está// callado: // más el barro». O bien: «los muertos no están en su lugar// tanto silencio/ descompone». Solo se ve con el ojo cerrado, o cosido: como sugiere Nicolás Rosa, la palabra en Lukin suple la falta creando un nuevo hueco.⁵⁵⁵ O, además, una palabra imposible: «un silencio/ como mirar al asesino en los ojos/ mientras se recuerdan los ojos del asesinado». Mirar los ojos abiertos en el barro del zanjón o en el limo que dejaron de mirar para siempre; mirar con los ojos suturados lo que ven las cuencas vacías; mirar con imposibles ojos la viscosidad hialina que no se podría olvidar: los ojos del verdugo.

Mientras la poesía de Perlongher afirma y niega emplazada en un deseo heterogéneo, el negarse y afirmarse de la poesía inicial de Arturo Carrera se juega en un impulso engendrador. Los niños suelen representar esa promesa del deseo que abre una posibilidad infinita de comprensión y sorpresa desde el acto mismo del nacimiento y, asimismo, representan «el niño de escribir sin fin», la pulsión incesante de la *poiesis*. Mirada del lactante, el ojito en la punta de unos dedos que reconocen, vocecita en el juego diminuto: «rozar, mirar, mirar, pujar, mirar, mirar, pujar, avanzar por huesecillos blandos, camino del deseo. Lejos. Muy lejos», escribe Carrera en *La partera canta*. Pero también manifiesta el malestar de la ceguera, cuando escribe en su tipografía desplegada en visualidad concreta:

CEGUERA CIERTA,

y los niños

listados de plumón, multiplicados en las plumas, en los ojillos del plumín

Un espacio privilegiado en la poesía de Carrera es lo que llama el «campo». Por un lado, es un *tópico*: el campo argentino, un espacio

⁵⁵⁵ Nicolás Rosa, «Estados adquiridos», en *Los fulgores del simulacro*, *op. cit.* Beatriz Sarlo se refiere a este libro de Liliana Lukin y a los de Laura Klein (*A mano alzada*) y Daniel Freidemberg (*Diario en la crisis*) en su ensayo: «Los militares y la historia: contra los perros del olvido», *Punto de Vista*, 36, Buenos Aires, julio-octubre de 1987.

mitologizado que aparece en el inicio de la literatura nacional, desde el «campo inconmensurable, abierto» de Esteban Echeverría hasta el «campo nuestro» de Oliverio Girondo. Por otro lado, es un *topos*, es decir el campo del sentido, donde el poema busca sus núcleos semánticos en los signos que los atesoran como un oro del lenguaje, pero que no se acumula, sino que se brinda, se dona, se dilapida. No solo es el espacio que rodea al Pringles natal adonde acude y al que tematiza, también es el campo del deseo óptico, un sentido de la repetición y de la multiplicidad, aliciente de la palabra pura. Pero en tercer lugar, durante la dictadura es un *topónimo*, la palabra «campo» también está cargada con el sentido de «campo de concentración» para aludir a los CCD (centros clandestinos de detención, como la ESMA o El Olimpo). En el poema «Un día en “La esperanza”», publicado como separata en el número 4 de la revista *XUL*, en agosto de 1982 (luego incluido en *Arturo y yo*, que comenzó a ser escrito en 1979) aparecen los niños en un idilio campestre —lejano pariente del campo argentino y familiar de Baldomero Fernández Moreno— se dice que es «otro campo EL CAMPO». En ese lugar de retiro y anunciación, entre el «barullo de los loros y los grillos», poco antes de que la cocinera llamara a comer, «el poeta se encierra en el Fairlaine de Martín» (aquel automóvil que la empresa Ford quiso privilegiar entre 1969 y 1982 ante la popularidad del Falcon, que fue el vehículo favorito de los grupos de tareas de la dictadura). Y se lee al final del texto: «Esta ventanilla está empañada. / No veo bien».

Por cada niño que se divisa en el horizonte de ese campo —«repetición en su nombre nombrado»—, un cuerpo desaparece en el otro campo, el de concentración y exterminio, elidido en su nombre ignorado. Del otro lado de la página de *La partera canta* tampoco es posible ver aun en el engendramiento del canto:

A otro abismo. tenso resplandor que me ciega y avanza. la página
contráctil. que me envuelve. que me empuja. que me lanza hacia
otro espacio donde la noche secreta colma en moldes secretos su
limo blanco: «no veo. No...».

Ya no hay inocencia, ni pureza de la mirada. Apenas un inquieto vacilar de la lengua en su capacidad de nombrar el mundo real, lo cual admite menos un modo de mirar que una crítica de la mirada, o siquiera cierta sospecha.

En la poesía de Laura Klein, que explora a menudo la dimensión corporal, orgánica del lenguaje en su deriva anatómica, se advierte con

claridad el conflicto primario entre ver y hablar en el contexto de una lengua culpable. Esa lengua impide dar cuenta de lo real, al punto que el texto poético apenas puede contraer la obligación de hacerlo: el lenguaje del poema es como el pago de esa fianza patética. «De fianzas la toda realidad», escribe Klein en *A mano alzada*, publicado en 1986, y enuncia el centro negro que funda la mirada corroída: «la cosa fue matar y corregir/ matar y colegir que los ojos no saben/ hubo un fogueo cabezas tristes/ el material de libros enormes/ bajo pena».

Fianza pagada por los libros enormes y penosos, apenados, bajo pena (de muerte). En otro poema, Klein construye el tópic de la mirada poética a partir de lo que alcanza a ver el sujeto imaginario del poema, representado ahora como «una loca que cose frente a una ventana seca». La ventana es el encuadre ideal de una visión elegida, pero su sequedad es índice de un mirar baldío. Serie de imposibles: la mirada de la mujer enloquecida por la historia; la mirada que no puede convertirse en texto (el tejido que se cose y compone); el texto que solo puede definir su acervo en el balbuceo (ese tartamudeo sintáctico del poema); el balbuceo que remata en el silencio: «como loca que cose frente/ a una ventana seca/ y defendiera el ojo de mirar/ por si puras hubiera algo/ que guardar y este su acervo/ defínese cayendo al silencio/ por descuido inefable o historia».⁵⁵⁶

En el tiempo de esa historia hay pocas imágenes posibles para el poema: «La época ya no da muchas imágenes. He aquí/ pocas palabras, las que tengo a mano» — escribe Daniel Freidemberg en «Arte dificultosa», de *Diario en la crisis*, (publicado en 1986 pero escrito desde 1975):

— Servirán, digo, estas palabras para / algo como rescoldo apenas percibido o relumbrón / visto repentinamente al trasluz / (y desaparecido).

Las palabras aguardan la nítida reverberación de lo real en su cerrada guarida, la llegada del otoño abierto al viento. Esa espera es una esperanza de visión: «Viene el otoño, dice / que aún no le dieron la noticia. / Quiere ir a ver si quedan hojas secas. / Quiere ir a ver».

⁵⁵⁶ El vocablo «loca» alude a varios contextos discursivos. Al menos, la combinación de dos: el discurso de la locura como lugar desplazado de una verdad interdicta y el discurso femenino como lugar desplazado por una enunciación (masculina) dominante. En el marco de la dictadura de 1976, el reclamo de las Asociaciones de Madres y Abuelas por sus hijos desaparecidos, que fueron llamadas «las *Locas* de Plaza de Mayo», forma parte de ese tipo de discursividad social.

Ir a ver: en un movimiento de partida y un desvío del horror conjurado en la belleza, la poesía de Diana Bellessi aparecida entre 1980 y 1982 redescubre en el paisaje la capacidad de mirar. Tanto en *Crucero ecuatorial* como en *Tributo del mudo* la mirada retorna a su modo de constituir espacios, identidades, condiciones de lo real en el desplegado espacio de Latinoamérica o de Oriente. En el primer libro retorna, además, el relato: menudas narraciones, la posibilidad recuperada de contar —ya que una mirada corroída no solo es incapaz de ver sino de vivir en un tiempo continuo, en la sucesión no disgregada que autoriza el relato—. En un orden donde el crimen condiciona el silencio, el tributo del mudo (que es la poeta muda) reside en la lúcida minuciosidad de su visión: «Todo es promesa. / Entre hileras de muertos/ se abre la mañana con fulgor. / Un movimiento lento y preciso/ que apunta al cielo: // vivo jaguar azul».

¿Cuál es el tributo del mudo sino la capacidad de ensoñación de su mirada? Dicho don, que descubre en cada objeto su aura sagrada de presencia, no es un ocio metafísico, sino una asunción política. Leemos: «Un pato biguá/ deja su estela de plata. / Ramón cruza a remo/ como oficiando misa en el agua. / Él es el símbolo, la clave. / De espuma que se borra, / de espuma la canoa/ donde el Mudo/ despliega su canción».

En este poema, que centraliza de algún modo el sentido del libro, hallamos concentrados los elementos que se expanden y reiteran en el resto. El más notorio es el del paisaje natural como campo de visión y el poema que lo testimonia, escribiendo entre líneas en un contexto represivo, siquiera como una marca fugaz, la estela de plata en el río del tiempo histórico. Especialmente desde este libro, la poesía de Diana Bellessi inicia su tarea de filigrana verbal, de puntillosa demora en lo imperceptible, lo efímero, lo diminuto, lo latente, lo delicado que arrebató la mirada hacia la naturaleza. Como si el ojo se lavara en una inocencia de aguas lustrales, la palabra comienza a nombrar su ensoñación en un intento de restaurar la mirada como gracia contemplativa en condiciones históricas de horror.⁵⁵⁷ Pero ese descubrimiento del paisaje

⁵⁵⁷ En una entrevista llevada a cabo quince años después de la aparición del libro, Diana Bellessi confirma el contexto social en el que escribió estos poemas. Bellessi había regresado a la Argentina en 1975 y luego de vivir con numerosas dificultades en Buenos Aires, se impone una especie de exilio interior en un lugar del Delta poco después del golpe militar de 1976: «Entre desapariciones de gente amiga —cuenta Bellessi—, un momento de extremo peligro, realmente no puedo escribir casi nada. Pero del '75 al '80 fui haciendo lentísimamente, frase a frase, milímetro a milímetro, *Tributo del mudo*. Ese libro está arrancado como balbucentes hilachas. *Tributo del*

es también un develamiento del crimen histórico. En un poema de la serie «Otoño» de *Tributo del mudo*, los sauces se asemejan a «columnas de crestas jaspeadas», la naturaleza es como un templo sagrado, el oído imaginario percibe el graznido de los caraos y se mira el rojo de los árboles en el crepúsculo que se repite en los pájaros de pecho rojo. Pero al asumir el color mirado también se descubre el rojo «de cuerpos mutilados» que vienen flotando, que han llegado hasta esas orillas del Delta luego de haber sido arrojados al Río de la Plata: «su cola lenta de espuma // el río boga / todas las sangres». En la atribución del rojo, el paisaje se desdobra en una imagen que parece alucinada en el centro del idilio y otra que trastorna la mirada misma. En el lugar donde la mirada advierte el juego de las semejanzas el término elidido era el de los cuerpos invisibilizados que irrumpen ahora en la visión: el rojo se anima en sangre derramada y el crimen resurge en lo imprevisto del color, en lo ominoso que corroe la mirada al descubrir el lado oscuro del paisaje.

Así, a fuerza de mirar otro mundo se entra en la otredad del mundo. En *Visiones*, de María Rosa Lojo, aparecido en 1984, hay una verdad nueva cercana al sueño, lo oculto del secreto, la presciencia de una plenitud en la negra bruma de los días vividos. El ojo va más allá, todo lo excede: «Con los ojos atónitos del que alcanza la orilla de otro mundo inconcebible durante el sueño, así te asomas a las aguas donde el mundo se invierte».

La conjura de la oscuridad se vuelve revelación, como si la mirada nueva solo pudiera ejercitarse en ese reino donde todo es espejo, donde el lenguaje vuelve sobre sí y se convierte en total presencia: «No es un objeto, un rostro, un nombre. Es la visión a través del objeto, del rostro, del nombre lo reclamado».

Pero en otro libro aparecido en 1984 la relación con los objetos de una mirada directa vuelve a animarse. En *El mago*, de Daniel Samoilovich, lo real abruma con su infinita potencia de renacimiento y destrucción y el poema, índice o efecto de la sensación o la experiencia, no puede abandonar algún tono de modesto asombro. Como si una mirada antigua ya posada en las cosas preservara un aura que la palabra

mudo se llama así por mi querido amigo y vecino Ramón, el mudo, y además por mi propia mudez en la escritura. En parte la brevedad de esos poemas, la instalación en el mínimo detalle se relaciona con ese no poder escribir» (en: Diana Bellessi, *Colibrí, ¡lanza relámpagos!* Estudio preliminar de Jorge Monteleone y entrevista de Alicia Genovese y María del Carmen Colombo, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1996).

no tiene más que descubrir —no sin la memoria del terror— es posible escribir «Camelias», poemas-camelias como este: «Algunas coronaban el verde/mientras otras, rendidas, / dibujaban en la tierra/ un anillo pálido. / Inocentes, se reponían allí mismo/ —al pie de su cuna— / de la breve, violenta aventura de vivir».

Pero en la segunda parte del libro el tono es otro: «El mago» representa el antiguo oficio del demiurgo. Y este final ilumina de un modo oblicuo los poemas iniciales: retornar a una poética de la percepción en la poesía argentina de la mirada baldía, aunque remita otra vez a nuestro opaco mundo de horas calcinadas, siempre supone el plus de la utopía. El mero acto de mirar de nuevo se vuelve un hecho humildemente mágico.

XUL, Último Reino y La danza del ratón

Las revistas literarias, de singular importancia en el desarrollo de estéticas y políticas sostenidas por grupos de artistas que hacen confluir en ellas sus intereses comunes, fueron decisivas durante el período de la dictadura porque permitían sociabilidades e intervenciones en un contexto altamente restrictivo e incluso peligroso para el desarrollo de actividades culturales opuestas al régimen. Los poetas argentinos del período que nos ocupa, desde 1976 hasta los primeros años de la democracia, se agruparon en diversas corrientes que a menudo se manifestaban en revistas literarias, cuyas apuestas estéticas se pensaban en muchos casos antagónicas. Sin embargo, es posible hallar en todas ellas una determinada respuesta desde la lengua poética a la cuestión que antes describimos.⁵⁵⁸ Una de ellas fue la del grupo reunido en la revista *XUL* (un nombre que homenajeaba al pintor Xul Solar). El consejo editor de *XUL*, cuyo subtítulo era «Signo viejo y nuevo», estaba formado por Jorge Santiago Perednik, Nahuel Santana y Roberto Ferro y la cercanía de varios poetas, como Luis Thonis, Roberto Cignoni y Susana Cerdá. Su estética se situaba en la materialidad significativa del poema, en su aspecto concreto y no referencial: el ojo del lector recorre esa zona de mutaciones y de palabras que rotan. En sus números se

⁵⁵⁸ Véase Carlos Battilana, *Crítica y poética en las revistas de poesía argentinas (1979-1996)*, disponible en línea: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/3206>. Asimismo, véase en este volumen el artículo de Carlos Battilana «Revistas de poesía: proyectos estéticos y controversias críticas. De la dictadura a la democracia».

privilegiaban las poéticas donde los aspectos constructivos, alejados de toda trampa mimética, eran dominantes. Les interesaba la traducción, la poesía concreta, el haiku, la experiencia radical de Oliverio Girondo, la espacialidad del signo en la página, el juego del signifiante. El primer libro de Perednik, *Los mil micos*, de 1979, encierra una invectiva contra el vocablo «milicos»; el segundo, de 1981, se llama *El cuerpo del horror*; Roberto Ferro escribe el poema «Eurídice ha ido al ágora y lleva un tocado blanco en la cabeza» y alude a las madres de Plaza de Mayo.⁵⁵⁹ Eran muy conscientes de que su vínculo con el lenguaje provocaba un particular efecto político en el contexto de la dictadura. En el editorial del número 4, aparecido en agosto de 1982, se lee: «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 noción de *ilegibilidad* fue clave para el grupo *XUL*. Después de la guerra de Malvinas, en 1982, había sido evidente aquello que denunciaban en ese editorial:

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 fueran discordantes. (...) El gran síntoma de la descomposición de un discurso, como lectura de la realidad, se produce cuando su mentira se vuelve legible.⁵⁶⁰

Los poetas de *XUL* trabajaban así en el centro del problema e invertían aquel rasgo que se les endilgaba: si la mentira se vuelve legible, su propia poesía sería *ilegible*. En verdad, la ilegibilidad era legible con *otro* código comunicativo, mediante un efecto de verdad que se oponía

⁵⁵⁹ El poema aparece en el número 5 de *XUL*, abril de 1983. Eurídice es la esposa de Creonte, que se suicida al conocer la muerte de su hijo Hemón. La dos últimas líneas del poema componen un diálogo entre Creonte y el Mensajero: «CREONTE: ¿Qué hay ahora pues? / EL MENSAJERO: Tu mujer, Eurídice, pide en el ágora por su hijo a quien tu no has nombr/hado».

⁵⁶⁰ Véase también en el mismo número: Denis Ferraris, «Acerca de la noción de legibilidad en literatura». Como un virtual manifiesto teórico de la poética de *XUL* véase: Roberto Ferro, «Una poética posible», *XUL*, 3, Buenos Aires, diciembre de 1981.

a lo *ilegible del régimen militar*: lo que no podía ser dicho se transfería a lo que no podía ser leído, es decir, lo que no podía ser mirado en el mundo real. Una vez más la mirada se hallaba interdicta. Por ello, en la medida en que los propios signos concretos del poema y su materialidad en el espacio de la página eran los centros de su búsqueda estética, producían una poesía contrafáctica respecto del Sentido único impuesto por el discurso oficial de la dictadura.

El grupo habitualmente llamado «neorromántico» se reunió en torno de la revista (y luego editorial) *Último Reino*, dirigida por Víctor Redondo y el músico Gustavo Margulies y en la cual se agruparon varios poetas que se identificaban con esa estética, aunque luego sus desarrollos posteriores fueran más diversificados: Jorge Zunino, Horacio Zabaljáuregui, Pablo Narral (seudónimo de Samuel Bossini), María Julia De Ruschi, Susana Villalba, Monica Tracey, María del Rosario Sola, Roberto Scrugli, Enrique Ivaldi y Guillermo Roig.

Polémicas posteriores, algunas de gran dureza, opusieron la actitud poética de grupos como *XUL* con la de *Último Reino*, como radicalmente antagónicas, e incluso uno de los directores de *XUL*, Jorge Santiago Perednik, en el «Prólogo» a *Nueva poesía argentina durante la dictadura (1976-1983)*, aparecido en 1989, insinuó que la «noche neorromántica» podía ser asimilada a la «noche de la dictadura», al ser una poesía que no habría opuesto ninguna resistencia al régimen y por omisión y cortesanía terminaron representando una estética «oficial». Perednik escribió:

Así terminó constituyéndose, más allá de la intención, o aun a pesar de la intención de sus miembros, seguramente contrarios a la dictadura, en la poética más coyunturalmente dependiente: en la expresión poética de los deseos del régimen militar, que además de sumir al país en una larga noche, usó la noche como ámbito elegido para actuar, que en la oscuridad hizo desaparecer porciones de la realidad (sobre todo a miles y miles de personas), y cuyo ideal de hombre era, como el individuo de los poemas neorrománticos, el que se desinteresaba de la realidad social o de los prójimos y el que resignaba el uso de la razón como instrumento crítico.⁵⁶¹

⁵⁶¹ Jorge Santiago Perednik, *Nueva poesía argentina durante la dictadura (1976-1983)*, Buenos Aires, Calle abajo, 1989. El antólogo incluye entre los treinta y ocho poetas elegidos a los poetas de *Último Reino*.

Además de los poetas del grupo, Ricardo H. Herrera fue uno de los que salió al cruce. Lo hizo desde una poética que, sin ser neorromántica, apelaba a la inteligibilidad de la forma como una memoria de la armonía que debía conservar el poema, por solitario y nostálgico que fuese ese orgulloso sostén de la palabra consagrada en un mundo hostil a toda trascendencia. Desde dicha poética, cuya fuerza argumentativa era proporcional a su riguroso aislamiento, Herrera se oponía tanto al proyecto de *XUL* como al neobarroco, e incluso al objetivismo que surgía a fines de los años ochenta y, de paso, a lo que llamaba «inmediatismo sesentista». Así respondió en «Del maximalismo al minimalismo»:

¿Por qué no ver en [el neorromanticismo] una reacción al inmediatismo sesentista y sí un reflejo del proyecto dictatorial? ¿Por qué olvidar —ya que de no olvidar se habla en el «Prólogo» [de Perednik]— que el orfismo está vinculado al origen mismo de la poesía? ¿Por qué simular que la noche concebida como espacio de revelaciones es la misma que la del oscurantismo? En otras palabras, ¿por qué Perednik quiere ver responsabilidad donde solamente hay extrañamiento hacia una dicotomía (dictadura-racionalismo progresista) que pretende convertirse en el exclusivo fundamento de nuestra cultura?⁵⁶²

La acusación de Perednik, por varios motivos, era arbitraria y alejada de la verdad. No solo porque el régimen autoritario abominaba esencialmente de toda manifestación literaria genuina, aunque cortejara a algunos escritores, por cierto bastante más visibles que los poetas de

⁵⁶² Ricardo H. Herrera, *La hora epigonal. Ensayos sobre poesía argentina contemporánea*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1991. A fines de los noventa, fundó y dirigió junto a Luis Tedesco la revista *Hablar de poesía*, en cuyos editoriales y artículos sostuvo estas posiciones. Asimismo, la revista fue muy pluralista: «Nuestro lejano y claro objetivo es alcanzar el punto donde el disenso enriquece. De ahí que no nos atraiga enfatizar una determinada línea estética. Hablar de poesía quiere ser un lugar hospitalario, de encuentro, de diálogo, donde nadie se vea excluido por representar una realidad con la que supuestamente no vale la pena comunicarse», decía el editorial del número 1. *Hablar de poesía* fue dirigida por Herrera y Tedesco desde el primer número (junio 1999) hasta el número 17 (noviembre de 2007), a partir del cual solo fue dirigida por Herrera hasta el número 35 (agosto de 2017). Por su continuidad, coherencia y amplitud, sin dejar de ser polemista, se consolidó como una de las revistas de poesía más notables de la historia de las revistas argentinas. A partir del número 36 y con un renovado portal web (<http://hablardepoesia.com.ar/>) Herrera se alejó de la dirección y la revista entró en una nueva etapa dirigida por poetas jóvenes.

Último Reino; sino también porque la estética neorromántica era *otro modo* de plantearse un lenguaje poético diverso del discurso social autoritario. El «último reino» era el sitio privilegiado de la poesía, situado en una zona de altivez espiritual cuya legibilidad era, en este caso, la condición propicia de su voluntarioso nombrar. Ese acto pretendía negar, en su pureza, el mundo social de la sujeción y el crimen. Y en todo caso el orfismo reaparece, como en el primer libro de Horacio Zabaljáuregui, fragmentado y entre despojos.⁵⁶³ Pero todavía afirmaba su creencia en el canto, como posibilidad de recobrar allí el tiempo áulico de los poetas.

Mario Morales, poeta de gran influencia en el grupo y director de la revista *Nosferatu* que precedió la experiencia de *Último Reino*, publicó en el número 6 de julio-setiembre de 1981 un anticipo de su libro *La canción de Occidente*. Muy explícitamente se hallaba allí el motivo de la mirada poética que percibe en el mundo lo que no puede ser nombrado por el poema y se encoge para nombrar aquello que debería, en cambio, ser mirado: «En mi principio está mi fin / Aquí o allá, en ninguna parte. / Pero este es el reino. / ¿Y para qué ojos / cuando es necesario inventar / aquello que deberíamos mirar? / Así es difícil hablar de la Historia sin narrar algún hecho. / Desde mi ventana veo árboles, desfiles, escuelas de guerra. / (...) Así pienso en mi país, / en el hombre que un día se fue para su trabajo / y dio trabajo a los asesinos».⁵⁶⁴

Victor Redondo publicó «Muda desaparición», en el número doble 8/9 de *Último Reino* (abril/septiembre de 1982), recopilado luego en *Circe, cuaderno de trabajo 1979-1984*, de 1985, en el cual la alusión a la desaparición forzosa de personas es directa. En ese poema en prosa Redondo había escrito, de un modo sintomático, que el lenguaje «se alimenta de lo que no puede ser dicho. Y de lo que desconoce (lo que resiste al lenguaje)». Redondo escribe sobre la necesidad de una lengua poética que suponga esa resistencia al sentido de un discurso encubridor y a la vez represivo —lo que no se dice y lo que se desconoce— y, a la vez, recrea otra vez el motivo de una mirada corroída en su propia modalidad poética al mencionar las fotografías de los ausentes-des-

⁵⁶³ Horacio Zabaljáuregui, *Fragmentos órficos*, Buenos Aires, Último Reino, 1980. Véase también la *Antología Último Reino*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1987.

⁵⁶⁴ Véase también Mario Morales, *La distancia infinita. Antología poética 1958-1983*. Selección y prólogo de María Julia De Ruschi. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2012.

parecidos, la ruptura del vínculo social cara-a-cara y el correlato de las diversas formas del exterminio:

Hoy estamos de luto por cien muertos sin cadáver.

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).

Otra de las revistas del período fue *La danza del ratón*, cuyo primer número apareció en abril de 1981, y provenía del *Grupo Onofrio de Poesía Descarnada*, integrado por Jonio González, Javier Cófreces y Miguel Gaya.⁵⁶⁵ La revista la dirigían Cófreces y González. El jefe de redacción era Andrés Alcaráz, pero un tiempo después lo hizo Jorge Fondebrider, que se incorporaría luego como jefe de redacción a una de las revistas de poesía más importantes de la literatura argentina, en el período democrático posterior a 1983: *Diario de Poesía*. En algún sentido, los intereses de *La danza del ratón* prefiguraron algunas preferencias que retornaron o se afianzaron hacia finales de la década del ochenta y principios de los noventa: una poesía exteriorista, atenta a los ritmos de la oralidad, más vinculada a los datos inmediatos de la conciencia, a lo objetivo y palpable. En suma, menos cercana al experimento que a la experiencia. En «Los nuevos delfines», aparecido en el número 2, de octubre de 1981, Jonio González se pronunciaba así:

La poesía en la Argentina, hoy, no debería ser un lecho con la promesa de hermosos sueños o pesadillas. Si es cierto lo que dijo Tobey acerca de «lo que sueño, existe», también es cierto que lo que palpo debe, de alguna manera, exigirme que lo exprese. Se trata

⁵⁶⁵ Véase la antología de Cófreces, González y Gaya, *Grupo Onofrio de Poesía Descarnada*, Buenos Aires, Crisol, 1979.

de la poesía del «exterior», de la poesía utensilio que manifieste mi pensamiento y también mi cuerpo y mis sentimientos, el lugar donde habito, el mundo que camino, que caminamos. Es este el único sentido de la poesía en tanto lenguaje de la tribu. Una forma diferenciada de leer la realidad.

Pero precisamente porque esta realidad era ilegible y el exterior mismo era un espacio vigilado, esa profesión de fe solo podía cumplirse en todos sus términos años después y acaso en los poetas de *Diario de Poesía* halló su cauce más consecuente.

Con la asunción de Raúl Alfonsín en diciembre de 1983 finalizaba la dictadura más sangrienta de la historia argentina y muchos de los poetas que habían escrito en aquellos años comenzaron a publicar textos compuestos por entonces, mientras continuaban, diversificaban y profundizaban sus poéticas respectivas al definir aún más sus orientaciones. En ellas surgirán nuevas perspectivas que, como intentaremos sugerir, serán también el resultado de las nuevas condiciones discursivas que posibilitaba la sociedad democrática.

Los hechos de la dictadura volvieron a la poesía de un modo diverso a lo largo de los años posteriores a los años ochenta, a través de libros de poetas que no siempre formaron parte la generación y a los grupos de pertenencia que enumeramos. Para dar al menos cuatro ejemplos: la compleja composición de *Cartas de Andrea de Azcuénaga*, de Juan E. González, en 1991, en el que hay dos voces, la del poeta que testimonia y la de Andrea, desaparecida en el centro clandestino de detención tucumano Arsenal Miguel de Azcuénaga; y dos provocadores libros aparecidos en 2009, *Malvinas*, de Jorge Sampaolesi, que fragmenta tres voces y discursos sobre la guerra — el geográfico, el que refiere hechos reales e imaginarios en una antiépica y el de un soldado argentino que regresa a las islas veinte años después— y *Videla*, de Alejandro Schmidt, que pone en juego discursivo los lugares comunes acerca de la dictadura y del primer dictador para restituirles un sentido y una memoria vívidos alejados de todo monumento.

Mención aparte merece el carácter oblicuo del primer libro de Aldo Oliva, *César en Dyrrachium*, publicado en 1986, con un prólogo de Roberto Retamoso. La primera parte se llamaba «*Diégesis a Lucano*» (es decir, *a partir* de Lucano) y la segunda, «*Aliter*». Se trata de una versión de Lucano, escrita en alejandrinos, pero una versión muy particular: es un fragmento de poco más de 300 versos del libro VI del poema *De belle civile*, más conocido como *Pharsalia* (*La guerra civil* o *La Farsa-*

lia). El tema es épico, la guerra entre César y Pompeyo, el momento en que las tropas del primero cercan al segundo en Dyrrachium, antes de derrotarlo en Farsalia. Se suceden la tensión del asedio, la peste y el hambre, y la gran acción individual y heroica de Sceva, que sucumbe intentando romper el cerco: «Y así ve la Fortuna trabarse en la batalla / a una pareja insólita: un hombre y un ejército». Oliva, basándose en una nota de la traducción al francés, reemplaza el nombre de Sceva por «el Zurdo». Basta pensar que «Diégesis a Lucano» está fechado en 1977, bajo la dictadura, para ver en el Zurdo que marcha a inmolarsse en su «muerte honorable» una resonancia inquietante y trágica.⁵⁶⁶

Para volver al año inicial del retorno de la democracia, hay por lo menos algunas tendencias bastante definidas en la década del ochenta, sobre todo a partir de los libros publicados desde 1984. Al referirnos a «Cadáveres» de Perlongher anticipamos la perspectiva que asumía el neobarroco rioplatense como el comienzo de la nueva poesía argentina en los años ochenta —aunque su verdadero inicio sería previo a los años 1983-1984—. En efecto, el neobarroco era una de esas nuevas vertientes, que tuvo de hecho una vasta representación latinoamericana desde Sarduy y Haroldo de Campos hasta Gerardo Deniz y Eduardo Espina, entre muchos otros.⁵⁶⁷ En la Argentina, algunos críticos y poetas la opusieron a la tendencia objetivista, que surgió principalmente en torno de la revista *Diario de Poesía*, aunque creó sus propios precursores, como Joaquín Giannuzzi y, en buena medida, Hugo Padeletti, que fue el único poeta maduro que apareció en aquella legendaria fotografía del invierno de 1986 junto al aviso del número 1, en la que estaban los jóvenes García Helder, Prieto, Samoilovich, Ibarlucía y el artista plástico Juan Pablo Renzi, que diseñó la

⁵⁶⁶ Véase Jorge Monteleone, «César en Dyrrachium», en *Diario de Poesía*, Buenos Aires, 76, 2006 y Sergio Raimondi Sergio, «La guerra en la Argentina de los setenta según Marco Anneo Lucano (sobre César en Dyrrachium de Aldo Oliva)», en *Cuadernos LIRICO*, 3, 2007. Disponible en: <http://journals.openedition.org/lirico/776>; DOI: 10.4000/lirico.776. Además, la pormenorizada tesis de grado de Bruno Crisorio, *La palabra y su sombra: modos de lo histórico en dos libros de Aldo Oliva*, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En *Memoria Académica*. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1228/te.1228.pdf>

⁵⁶⁷ Véase la compilación de poesía neobarroca de Roberto Echavarren, Jacobo Sefamí y José Kozler, *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

revista.⁵⁶⁸ Pero acaso el recorte de Alicia Genovese — cuando establece el contexto de su estudio sobre poetas argentinas contemporáneas, *La doble voz*, en 1998 — sea adecuado: al neorromanticismo de la revista *Último Reino*, al neobarroco y al objetivismo, incorpora «las extranjeras», es decir, la poesía escrita por un nutrido grupo de poetas mujeres a lo largo de la década del ochenta que, como señala, «parece contener un *plus*, un algo más que produce un desacomodamiento, es otra cosa que desborda».⁵⁶⁹

Nos referiremos a algunos de sus aspectos, aunque estas tendencias están lejos de agotar toda la poesía argentina de la época, porque además las referidas surgieron en unos pocos centros urbanos, tales como Buenos Aires o Rosario. Como en todos los períodos, hay poetas singulares no encuadrados en agrupaciones y revistas que aparecen como figuras que mantienen un sesgo original, diverso y, a menudo, pertenecientes a otro contexto geográfico. Por poner unos pocos ejemplos ¿cómo situar, en este panorama parcial, la poesía de Leopoldo Castilla, de Susana Cabuchi, de Jorge Boccanera, de Luis Tedesco, de Mario Romero, de Niní Bernardello, entre muchos otros?

Neobarrocos

Si bien no pertenecían al núcleo de *XUL*, poetas fundamentales del período como Perlongher y Carrera publicaron poemas en la revista, e integraron la primera antología editada por el grupo en el número 5, abril de 1983: «Un nuevo verso argentino» (donde también publicaron Perednik, Ferro y Santana, y Luis Thonis, Susana Cerdá, Emeterio Cerro, entre otros).⁵⁷⁰ Ambos poetas (junto a Tamara Kamenszain u

⁵⁶⁸ La fotografía puede verse en Diego Erlan, «Un diario contra los lugares comunes de la poesía» en revista *Ñ*, Buenos Aires, 7 de setiembre de 2015. Disponible en: https://www.clarin.com/rn/literatura/diario-lugares-comunes-poesia_0_BJUUKXtvXe.html. Sobre el tratamiento del objeto en la poesía de Giannuzzi y de Padeletti y su importancia en el período como un canon tardío, véase Jorge Monteleone, «Figuraciones del objeto: Alberto Girri, Joaquín Giannuzzi, Hugo Padeletti, Hugo Gola» en Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 9: Sylvia Sáita (dir. del volumen), *El oficio se afirma*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2004.

⁵⁶⁹ Alicia Genovese, *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*, Buenos Aires, Biblos, 1986.

⁵⁷⁰ Puede consultarse la edición electrónica de todos los números de *XUL* en el proyecto de Ernesto Livon-Grossman dedicado a la revista y radicado en el

Oswaldo Lamborghini) podían por entonces ser asimilados a la estética neobarroca, de alcance continental.

El neobarroco tuvo un ancestro dorado, Góngora; un padre magistral, José Lezama Lima; un nominador, Haroldo de Campos, y un teórico *avant la lettre*, Severo Sarduy. En el barroco áureo la metáfora y la sintaxis peculiar aludían a un mundo idealizado mediante un sistema fijo de referencias; en el neobarroco ese sistema ya no existía y la imagen, como quería Lezama, es dadora de mundos, pura reverberación. Los juegos significantes, que niegan toda ilusión de profundidad, se vuelven una expansión de superficie: «invasión de pliegues, orlas iridiscentes o drapeados magníficos», como quería Perlongher. A pesar de su cercanía con las vanguardias, el neobarroco suponía una nueva figuración del modernismo hispanoamericano, donde la suntuosidad de las gemas o las telas, como valores transferidos al signo, eran multiplicados hasta el hartazgo, pero desplazados hasta materias menos suntuosas, donde podía primar lo cursi o lo prostibulario: del strass al hule, del látex al lamé. Erotismo del lenguaje, el neobarroco exploraba el idioma en aquel lugar que era imposible de ser reducido a un sentido fijo: en la medida en que constantemente multiplicaba y dispersaba su significación, no había discurso autoritario que pudiese situarlo y volverlo explicable y previsible. En ese lugar los cuerpos y las palabras espejean y los fonemas parecen sucederse como ecos y repeticiones minúsculas que rielan en la página. El neobarroco, no consistía, como podían insinuar sus detractores, en un efecto «cosmético». Esa estética donde el maquillaje es un valor (lo cual ya era vindicado por Baudelaire para el artista de la vida moderna) permitía indagar ciertos aspectos con una agudeza inusual. Cuando se lee uno de los cuatro textos que Perlongher escribió sobre Eva Perón, «El cadáver» (aparecido en *Austria-Hungría*, de 1980) se advierte que obra con la exterioridad del mito y lo propaga minuciosamente en sus signos superficiales: el momento en el que la Señora «a las 20. 25 entró a la inmortalidad» para usar la frase oficial con la que se anunció su muerte; el pasillo que conducía al féretro, al fondo del cual había un cadáver maquillado; las uñas de la muerta pintadas con esmalte Revlon por la manicura; los alfileres y hebillas en el pelo; las joyas y las orquídeas descompuestas, y también los episodios que conformaron el relato mítico. Así, el efecto de superficie que corresponde a la esté-

tica neobarroca, produce en este caso un abrumador efecto político, porque devela, en el simulacro de los signos, los espejismos sociales.

También el deseo, como búsqueda afanosa de un sentido disperso, calidoscópico y mutable, parece la fuerza que anima desde sus comienzos la poesía de Arturo Carrera. Perlongher aseguraba que el neobarroco «transplatino» había tenido dos nacimientos: la novela corta de Osvaldo Lamborghini, *El fiord*, de 1969, y el volumen de poemas de Arturo Carrera, *La partera canta*, de 1982, al que antes nos referimos.⁵⁷¹ Era el cuarto libro de Carrera, pero en él se definía con claridad su poética inicial y de algún modo formaría una trilogía con los dos libros siguientes *Arturo y yo*, de 1984, y *Mi padre*, de 1985. Su poética neobarroca tuvo ya entonces la lógica del «*potlatch*» (nombre con el que Carrera tituló un libro de poemas publicado en 2004): esa ceremonia primitiva de ciertas comunidades indígenas donde el valor de los regalos ofrecidos en las ceremonias aumentaban la reputación del donante, en lugar de hacerlo mediante la economía acumulativa y productiva de Occidente. En el campo contemplado toda la belleza de las cosas reclama el sentido que le proporcionen los signos poéticos, como si fuesen monedas que aumentarían su valor, su riqueza:

la poesía es la cáscara de un fruto que se pudre en un sueño donde yo, como partera, les sonrío tras mi cocktail de potlatches: sistemas cada vez más impuros de intercambio, monedas que una rata lame y lima

se lee en *La partera canta*. Dadora, la poesía como dispensadora y canal del deseo, es como la partera que canta cuando trae los niños al mundo: Niños-signos, yo-niño, niños-hijos, niños como infancia de lo real, como mundo diminuto donde se concentra la intensidad, niños como infinita procreación de un deseo arcaico, mutante, engendrador y pánico:

⁵⁷¹ En párrafos anteriores señalamos que a estos libros pueden sumarse textos previos, como *Oro* de Arturo Carrera; *Los no*, de Tamara Kamenszain; *Austria-Hungría*, de Perlongher; los *Poemas* de Osvaldo Lamborghini, además de *Si no enbestar el oro oído*, de Héctor A. Piccoli con el prólogo de Nicolás Rosa, «Arte Facta». Acaso el contrapunto no sea con *El fiord*, que pertenece más bien al contexto literario de fines de los sesenta y principios de los años setenta y a la revista *Literal*, sino con el ensayo de Perlongher sobre ese texto de Lamborghini: «Ondas en *El fiord*. Barroco y corporalidad en Osvaldo Lamborghini», publicado en *Cuadernos de la Comuna* N° 33, Puerto General San Martín, Santa Fe, noviembre, 1991. Sin embargo, en la poesía de Carrera ya se perfilaba esa tendencia: su libro *Escrito con un nictógrafo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1972, tiene un prólogo de Severo Sarduy.

el niño es la insistencia de la materia vocabular de esa risa: luz fósil, poesía concreta, correcta insistencia en la materia atravesada, y el tiempo en esa risa de la luz del pensamiento atravesado, y en el reflejo remoto de la tierra que se abre como un vientre en el parto.

Esta imagen se vuelve cada vez más referencial en los libros de Carrera hasta confundirse con rasgos autobiográficos: los niños serán el propio Arturito en la niñez, o los hijos del padre Arturo, o los familiares que establecen un vínculo remoto de filiación: desde *Arturo y yo* Carrera conformará una autobiografía poética (otra vez descendiente de Fernández Moreno), cuyo estallido de fugaces reminiscencias del pasado tiene ese «mundo casi sagrado» donde poesía e infancia confluyen.⁵⁷² Gran parte de la poesía de Arturo Carrera puede leerse como una épica individual de la infancia, donde el poema celebra las hazañas de los (propios) antepasados y las victorias poéticas del (propio) yo.

La sujeta

Tamara Kamenszain suele ser vinculada, como ya señalamos, al neobarroco, pero asimismo es posible seguir en su poesía y en sus ensayos la deliberada construcción de un sujeto poético que llamó con ironía y agudeza «la sujeta» para abordar la cuestión de género en la poesía. Ya en 1979 Delia Pasini había titulado su primer libro: *Un decir se repite entre mujeres*. En un ensayo ya célebre por su carácter programático, «Bordado y costura del texto», aparecido en *El texto silencioso*, de 1983, Kamenszain escribió:

Si la escritura y el silencio se reconocen uno a otro en ese camino que los separa del habla, la mujer, silenciosa por tradición, está cerca de la escritura. Silenciosa porque su acceso al habla nació en el cuchicheo y el susurro, para desandar el microfónico mundo de las verdades altisonantes.⁵⁷³

⁵⁷² Véase Arturo Carrera, «Los niños», en *Ensayos murmurados*, Buenos Aires, Mansalva, 2009.

⁵⁷³ Alicia Genovese señala que ese ensayo de Kamenszain de *El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía hispanoamericana*, México, UNAM, 1983, fue uno de los tres primeros «gestos extraños dentro del mapa poético, gestos mínimos

Kamenszain retoma los valores cristalizados de «lo femenino» revirtiéndolos como rasgos propios de la escritura poética para relativizarlos por completo. Estos rasgos corresponden a la oralidad, maternal por excelencia, porque de ella deriva el aprendizaje de la lengua por el infante. A la vez, el espacio artesanal del hogar (en sus atenciones al detalle, al tejido como texto, a los actos de la costura como construcción de relato y del bordar como adjetivar), se vuelve metáfora de la escritura: así, los textos de Góngora y Lezama, padres barrocos, son leídos por Kamenszain como artesanales y femeninos, al escribir la memoria de esos actos en la lengua materna. Memoria adquirida en la plática y la sala de estar, afirma la poeta, el registro escrito de las mujeres halló su familiaridad en el diario íntimo, en las recetas de cocina y en la correspondencia y así establece una ficción genérica.

Mediante ese recurso, Kamenszain se apropia de la estética neobarroca y transfigura el espacio hogareño en zona de espejos subjetivos y visajes lingüísticos. Los títulos de algunos de sus libros son ejemplares: *La casa grande* (1989) y *Vida de living* (1991). El sistema de referencias corresponde al hogar y la familia; los patrones métricos, al endecasílabo. Pero esas formas son vaciadas de contenido y tradición, mediante una inestable cadena de ecos, de anáforas, de reiteraciones, con una gramática incierta y un ritmo alterado que proporcionan a la «sujeta» un espacio diferencial: «Se interna sigilosa la sujeta / en su revés, y una ficción fabrica / cuando se sueña. Diurna, de memoria, / si narra esa película la dobla / al viejo idioma original. (Escucha / un verbo infantil el que descifra / una suma que es cifra de durmientes / delirios conjugados en pasado)».

Mirta Rosenberg, con *Madam*, de 1988, produce a la vez un doble efecto. Por un lado, el poema enumera ciertos lugares comunes de «lo femenino»: el libro tiene como subtítulo «Fragmentos de un diario íntimo» y en el primer poema se lee: «Exclusivamente calla, verdadera dama / anunciando una exigencia, un drama, / ante la urgencia del destino. (...) / El espíritu se atrasa con las vueltas / de la noria de este pobre corazón de muselina / fina, exclusiva, bella, y ella / recibe en casa».

Por otro lado, el poema declara su singularidad mediante un com-

porque abren un gran signo de interrogación acerca de la poesía escrita por mujeres en la Argentina». A eso agrega la antología de poetas norteamericanas contemporáneas que traduce y prologa Diana Bellessi (*Contéstame, baila mi danza: seis poetas norteamericanas*, Buenos Aires, Último Reino, 1984) y el artículo de Silvia Bonzini y Laura Klein, «Un no de claridad» en *Punto de Vista*, 21, agosto de 1984. Véase también Diana Bellessi, «La diferencia viva», *Diario de Poesía*, 9, invierno de 1998.

plejo ejercicio formal, donde los juegos verbales, rítmicos y eufónicos, con rimas internas y alusiones, son el sitio donde una subjetividad nueva rompe los límites que se le oponen y desbarata así, en el seno del lenguaje, los prejuicios cristalizados sobre el género. Véanse las implicaciones de sentidos del título en estos versos, donde se insinúan la androginia, la atribución de la locura, el ejercicio de la melancolía: «En el momento de nacer, poco más tarde, / no hubo sentidos revelados. Lo auspicioso / de ese día fue una luz de neón, perecedera, / incandescente, enrarecida, dibujando el signo / de la palindromía —Madam, I'm Adam más perfecta / en otro idioma y más sombría / que dominar los sentidos. (...) Quiero a ese pájaro / de mal agüero, al que amenaza *Mad am I* / con énfasis vital y tanto élan... Madam ¡ay!, / perdamos tiempo si todo está perdido, hablemos / trivialmente del paso, del abismo»

María Negroni publica en 1994 dos libros: *Islandia* y *El viaje de la noche*. En el primero hallamos el mundo de las sagas nórdicas y de sus poetas, los escaldas, que en Argentina resultan familiares gracias a Borges. En el segundo hallamos el espacio de los sueños narrados, donde el sentimiento de lo extraño es presentado con una elocuencia tan precisa que preserva su carácter incomunicable. *Islandia* combina, del principio al final, dos voces bien diferenciadas por su tono, por su estilo, por su tema y hasta por su representación tipográfica. La voz histórica, la voz de la saga islandesa, que es «el teatro de lo lírico», se alterna con el ácido comentario de un sujeto («la sosías», el «alter ego») que enumera el fracaso latente de esa aventura (estética). La primera —escrita en prosa— resuena grave, trágica y distante; la segunda —escrita en verso— suena rara, burlona, casi dialectal en sus coloquialismos, anacronismos, neologismos y tensiones sintácticas. Esa inadecuación entre ambas voces es irónica. En *Islandia* la ironía es una forma dramática que adopta la sujeta para no admitir brutalmente el significado de su perdición, de su completa desdicha. Y a la vez para confirmar su carácter de simulacro, de mimo, de fantasma voraz. De ese modo, *Islandia* es una posible representación poética del exilio en la intimidad de una lengua propia y prefigura el desarrollo narrativo de la novela lírica *El sueño de Úrsula*, de 1998.

Otras poetas han contribuido con eficacia y autoconciencia a construir ese espacio particular, lo cual incluía también reconocimiento en poetas del pasado, sobre las que volvieron con mirada crítica, desde Storni y Biagioni a Pizarnik.⁵⁷⁴ El *corpus* poético que forman sus libros

⁵⁷⁴ Señala Mercedes Roffé: «En la lista de mis lecturas tempranas se ve hasta qué

en este período es excepcional, como los de Liliana Ponce, María del Carmen Colombo, Irene Gruss, Mercedes Roffé, Susana Villalba, Liliana Lukin, Alicia Genovese —que, además, publicó un ensayo sobre el tema: *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*—, Delfina Muschietti (también crítica literaria que ha reflexionado sobre estas poéticas), Laura Klein, Mónica Sifrim, Teresa Arijón, Paulina Vinderman, Delia Pasini, Graciela Perosio, Claudia Schwartz, Dolores Etchecopar, Leonor García Hernando, María Julia de Ruschi, Sara Cohen, Concepción Bertone, Andi Nachón, Susana Cerdá entre muchas otras de una extensa lista. El desarrollo y alcance de todas sus poéticas es riquísimo y merecería un examen muy pormenorizado. Irene Gruss realizó en 2006 una buena antología de parte de ese conjunto y un índice bibliográfico que permite explorar diversas líneas: *Poetas argentinas (1940-1960)*.⁵⁷⁵

Dones del objeto

En el invierno de 1986 aparecía el primer número de la revista de poesía argentina de mayor continuidad y decisiva influencia en la modulación de gustos y estéticas de la década del noventa: *Diario de Poesía*. La dirige Daniel Samoilovich y en su consejo de redacción inicial estaban Jorge Fondebrider, Daniel Freidemberg, Diana Bellessi, Daniel García Helder, Martín Prieto, Elvio Gandolfo, y algo después se incorporarían Mirta Rosenberg, Ricardo Ibarlucía y Jorge Aulicino.

Fue un campo de polémicas, de afirmación, de redescubrimiento de poetas (en sus célebres *dossiers* o en sus reportajes se produjeron rescates

punto soy hija de mi generación: la ausencia de escritoras mujeres en ella me resulta hoy alarmante. Sin embargo, haber leído a Pizarnik en el 73, el mismo año en que empecé la universidad —aun cuando no fue la universidad la que me acercó a su obra, sino una revista más o menos sensacionalista que publicó un artículo sobre su muerte— funcionó como una especie de telón de fondo al cual volver, o al cual todo volvía. Las mujeres vivimos —primera persona plural *del presente*— en (sí, dentro de) un ejercicio continuo —y por cierto agotador— de traducción: de la norma, la lengua original, los varones, la —o —ese grado cero—, al desvío, la —a, la segunda lengua o sexo, las mujeres, yo» (*Glosa continua. Ensayos de poética*, Buenos Aires, Excursiones, 2018).

⁵⁷⁵ Irene Gruss (selección y prólogo), *Poetas argentinas (1940-1960)*, Buenos Aires, Ediciones del Dock, 2006. La antología complementaria de esta e igualmente valiosa fue la compilada y prologada por Andi Nachón, *Poetas argentinas (1961-1980)*, Buenos Aires, Ediciones del Dock, 2008. Véase la antología regional de Concepción Bertone, *Las 40. Poetas santafesinas 1922-1981*, Santa Fe, Ministerio de Innovación y Cultura de Santa Fe / Universidad Nacional del Litoral, 2008.

de autores que luego fueron insoslayables para las nuevas generaciones); fue un espacio con una política de traducciones, de crítica, de anticipos y novedades y también de fuerte apoyo a los poetas jóvenes (una política poética que en especial Daniel García Helder sostuvo siempre). Desde el principio y en sus años de mayor influencia, la revista mantuvo también un gusto estético casi militante, de afinidades electivas y entusiastas rechazos, que llevó a definir, a los principales poetas del grupo, como «objetivistas». Esa posición los distinguía, en sucesivas posturas estéticas y debates, de otras poéticas coetáneas, como el neobarroco.⁵⁷⁶

En el número 6, otoño de 1987, García Helder intenta un análisis del neobarroco en Argentina y manifiesta su indiferencia en nombre de la afectividad y la emoción:

estas obras no nos afectan, no nos conmueven sino de vez en cuando [...] nos preocupa imaginar una poesía sin heroísmos de 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.

Lo que García Helder reclama se halla, por supuesto, en las antípodas de la estética que impugna, pero la situación contextual de la poesía argentina ya ha cambiado. En todo caso, los objetos mismos comienzan a irradiar, los objetos son los portadores de la opacidad y del enigma, son ellos los que dan una única luz en la incierta oscuridad del extravío y la intemperie mundana.

Algo se recomponía, algo se reconstituía. En 1988 Teresa Arijón publica *La escrita* y allí este poema:

Como si fuera una cosa / un objeto aún salvaje / —es decir casi intacto— / vi un cuerpo resucitando / solo para reanudarse / en los sacrificios del vivir / no / —decía en mi sueño— / cada cosa, cada ser / está ahora en su lugar.

⁵⁷⁶ Véase Ana Porrúa, «Una polémica a media voz: objetivistas y neo-barrocos en el *Diario de poesía*», en *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 11, Universidad Nacional de Rosario, Diciembre 2003 y también: «“Cosas que se están hablando”: versiones sobre el neobarroco», en *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 13-14, Universidad Nacional de Rosario, diciembre de 2007–abril de 2008.

En esa ensoñación del poema el objeto es totalmente nuevo —al punto que parece previo a la sociedad misma, salvaje— porque es *algo más*: el sucedáneo de un cuerpo que reaparece y resucita, donde todo vuelve a su lugar —no al modo de un paraíso sino de otro, en los «sacrificios del vivir—». 1988 produce un giro con los nuevos poetas y sus primeros libros. La crítica de la mirada, que abría la perspectiva a una nueva objetividad, tendría ese año una confluencia de varios libros de poesía que abrirían otro campo enunciativo. En *Reconstrucción del hecho*, de Edgardo Russo, el percepto es reemplazado por la imagen fotográfica, ya que los poemas aluden al trabajo de fotógrafos célebres, y más específicamente, al modo de mirar su modelo y constatarlo en la imagen. En *Las miniaturas*, de Reynaldo Jiménez, la percepción es sustituida por el simulacro, donde el campo visual es una mera superficie que se pliega y multiplica, en el orden del espejismo, hacia sus dimensiones fónicas e imaginarias. En ello, Jiménez continúa el legado neobarroco. En *El laberinto invisible*, de Daniel Gayoso, el que mira no es un muerto, sino un fantasma cuyos ojos insensatos miran las cansadas cosas de un mundo que ya no se puede desear. *Quince poemas*, de Rafael Bielsa y Daniel García Helder se funda en esa paradoja de la impersonalidad objetivista: describir con minucia las miradas de otros y alcanzar un éxito parcial al contemplar el mundo por esa vía indirecta y admitir luego una rápida narración de ese mismo hecho con cierta asepsia sentimental. En *Verde y blanco*, de Martín Prieto, se aspira a recomponer el instante único en el cual el sujeto traza su intimidad en el objeto modelado por el ojo. Pero el signo, que se da en su repetición, nunca es el objeto, sino la puntada tensa de un hilo cuyo bordado no existe. En *La golosina caníbal*, de Guillermo Piro, se inicia una acuciosa indagación del ojo: como órgano visual que confirma la realidad y a la vez como minusválida capacidad de inteligir el mundo. Ambas tendencias abren a la vez los dos libros siguientes. En uno, *Las nubes*, de 1993, hay un ejercicio para agotar la cosa en su minucioso nombrar, a la manera de Francis Ponge; en el otro, *Estudio de manos*, de 1999, se explora el lenguaje del tacto, el idioma de lo prensible que se vuelve aprehensión del mundo, como una continuación de aquello que había descubierto en su primer libro: «Muerto el ojo, la realidad se exilia, desaparece su rabia, y solo queda la efigie que pueden disipar unos dedos, como si la mirada se hiciera mano».

En aquel año de 1988 hay un *dossier* dedicado a Wystan Hugh Auden en el número 9 de *Diario de Poesía*. En su presentación escribe Samoilovich:

[Auden] de un modo irresuelto, conflictivo, está en algún sitio de la relación entre las palabras y las cosas que las vanguardias creyeron haber domesticado y las posvanguardias haber dejado atrás.

Y un texto programático de Jorge Aulicino, «El futuro como poética» donde se lee:

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 solo en un fulgor pasajero. Pero nunca hubo una posibilidad tan plena de abarcarnos desde la realidad. (...). Los objetos nos retratan por fin, inconclusos nosotros, extraños.

Aquella imposibilidad de ver y de narrar la experiencia histórica — que se une con fuerza a la interdicción de la memoria — se correspondía puntualmente con los ojos tabicados de aquellos que se hallaban en los centros clandestinos de detención. Las nuevas condiciones de legibilidad permitieron verificar los rasgos mismos de la mirada y el percepto y ejercer así una crítica de la mirada poética, que estaba imposibilitada de cumplir cabalmente ese límpido ejercicio fenomenológico y, a la vez, recuperar de otro modo aquella creencia estética de uno de los grandes poetas argentinos vindicados por varios de los poetas del grupo, que ahora resonaban de otro modo, Joaquín Giannuzzi: «Poesía es lo que se está viendo».⁵⁷⁷ Pero también incorporar otros textos que conformaban un contexto de lectura propicio: las ficciones y también el libro de poemas de Juan José Saer, *El arte de narrar*; la poesía de Hugo Padeletti; el redescubrimiento de poetas como Arnaldo Calveyra, César Fernández Moreno y Juana Bignozzi; la vindicación, desde el *dossier* del número 1 en 1996, de Juan L. Ortiz en el centro de un nuevo canon de la poesía argentina (cuya *Obra Completa* también se publicaría en ese año).⁵⁷⁸ Ahora era posible, al fin, mirar o, al

⁵⁷⁷ Véase Sergio Chejfec, *Sobre Giannuzzi*, Buenos Aires, Bajo la luna, 2010 y la profusa compilación de textos de Jorge Fondebrider, *Giannuzzi*, Buenos Aires, Ediciones del Dock, 2016.

⁵⁷⁸ Ese hecho, la situación de Ortiz en el centro del canon, también forma parte de este período, sintetizado en el título de un artículo de Martín Prieto para la edición

menos, los objetos aparecen en el poema, como un cerco existencial del mundo, como un polo posible de toda identidad, siquiera como antagónismo de lo real o vestigio abandonado. Y en ellos, con una economía del afecto, con ironía y desaprensión, lo emocional reaparece, en un breve raptó, desplazándose en sordina a un enunciado donde el yo lírico abandona toda vociferación. No hay canto, ni ritmos que no sean los de una conversada oralidad, ni rutilancias, ni oscuridades, ni trascendencia. Y en ese aspecto el *Diario de Poesía* también abrió el campo a un lengua poética que transforma los ritmos, al situar en el centro de la escena la poesía de Leónidas Lamborghini que, junto a Ricardo Zelarayán, serán fundamentales para muchos poetas de los noventa que se forman con la lectura de la revista o participan en sus premios de poesía (como Martín Gambarotta, Washington Cucurto, Santiago Llach).

Jorge Aulicino, lector de Girri y de Giannuzzi, que comenzó a escribir en los setenta, expande ese objetivismo en algunos de sus libros publicados en los años noventa (*Hombres en un restaurante* o *Almas en movimiento*) hasta rozar, a un tiempo, lo metafísico y lo social en su libro *La línea del coyote*, de 1999. Tal vez «la sustancia de las cosas sea el abandono de un dios» escribe Aulicino. El mal, para Aulicino, es el espacio del mundo material, sin finalidad, que un dios abandonó. O, dicho de otro modo, la presencia de lo demoníaco. Con ese mundo devastado debe lidiar el poema, en una claudicación de lo sublime: «Así si el mal es lo que no me contiene ni contengo/ entonces la belleza, entonces la belleza/ es como el árbol encantado del mal, el hijo de la vida».

Por ello toda belleza sería una ilusión o un encantamiento con el cual una conciencia artística —una conciencia humana— se sostiene en el naufragio. Pero en el poema final de *La línea del coyote*, «Ciénaga», Aulicino va más allá. Advierte el aspecto social de esa privación de ser: la

que realizó Sergio Delgado de la *Obra Completa* de Juan L. Ortiz, hacia 1996, en la Universidad Nacional del Litoral, con un texto liminar de Juan José Saer: «*En el aura del sauce* en el centro de una historia de la poesía argentina». Prieto vincula en ese artículo la poesía de Saer —mejor dicho, la musicalidad, el ritmo poético de Saer en su poesía y en su prosa— con el modernismo de Darío mediado por Ortiz. Delfina Muschietti escribió sobre el carácter experimental y vanguardista de lo que llamaba el «barroco de la levedad» en Juanele: «Esta lectura, que solo una minoría en la generación del 60 pudo hacer, volverá luego en la reescritura que los neobarrocos y la crítica harán de la poesía de Ortiz en los 80» (Delfina Muschietti, «Juan L. Ortiz: Barroco de la levedad», *Hispanic Poetry Review*, vol. 4, 1, Texas A & M University, 2004).

alienación. Comprende que no solo el mundo de las cosas carece de un sentido trascendente, sino también que los objetos contienen «la aureola viscosa de un esfuerzo alienado». El espacio del mal se transforma en el escenario de la exclusión económica, que es la contracara de la riqueza, de la gigantesca «acumulación, privada de honorabilidad». Por ello, los objetos solo pueden ser recuperados en el poema cuando se vuelven inútiles y desechables, es decir, cuando dejan de ser rentables como mercancía. Así, en su melancólica desnudez, revelan dramáticamente la alienación del trabajo humano, su exclusión de la riqueza, su condena en el reino del mal.

Lo que insinuaba Aulicino era algo que los nuevos poetas de los años noventa, bajo la década menemista, aprenderían: que el sentido de lo real no solo podía indagarse en una fe en el objeto o en su defección, sino que necesitaba de un relato, un enunciado desde el cinismo o el sarcasmo, o con una inflexión lírica: un relato materialista, un relato político, un relato social.

Hacia un relato social

Aulicino había ido más allá del objetivismo, en un movimiento que revelaba ese pasaje de la reaparición y crítica del objeto como correlato de la mirada, hasta la vindicación de la experiencia de lo real en un espacio objetivo, donde las cosas se transforman en mercancías y donde el lenguaje deja de ser apenas una alusión a lo real para ser una forma dirigida al referente. Tres libros de 1990 revelan el giro: *El faro de Guereño*, de Daniel García Helder; *Tuca*, de Fabián Casas, y *Barrio trucho*, de Juan Desiderio. Pocos años después, entre 1992 y 1995, aparecen otros libros que marcan con claridad el cambio: *La zanjita*, de Desiderio, y *Las vueltas del camino*, de Osvaldo Aguirre, en 1992; *40 watt*, de Oscar Taborda y *Segovia*, de Daniel Durand, en 1993; *El guadal*, de García Helder, en 1994; *Punctum*, de Martín Gambarotta y *El salmón*, de Casas en 1995. Aparece la primera antología sobre el grupo, *Poesía en la fisura*, de 1995, organizada por Daniel Freidemberg, a la cual se sumó años después, *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*, de 2001, editada por Arturo Carrera.⁵⁷⁹ El mundo

⁵⁷⁹ Véase Daniel Freidemberg (comp.), *Poesía en la fisura*, Buenos Aires, Ediciones del Dock, 1995; Arturo Carrera (comp.), *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001; Gustavo López (comp.), *Antología de la nueva poesía argentina*, Madrid, Perceval Press, 2009 y una evaluación

ya es un sitio visible, y lo es ominosamente: todo el espacio social se abre a una mirada sarcástica y literalmente exteriorista, donde los días de la megalomanía del menemismo se reproducen como espejos minimalistas. Relatar la experiencia social deja de ser un aspecto interdicto en tanto totalidad para el discurso estético. En tal sentido la nueva poesía recupera la cohesión, la continuidad del relato para aludir a ese mundo social y ello se revela tanto en la acentuada impronta narrativa del poema, como en el relato de la contingencia, donde aparecen personajes con su habla característica, circunstancias, modismos, gestos, conversación y jerga en las cuales el habla misma se vuelve el objeto del poema, su materialidad: el Guasuncho, Confucio, Hielo o Cadáver, ese mutante personaje-voz que atraviesa todo el poema, en *Punctum*; la Rosita o «Espock» en *La zanjita*.⁵⁸⁰ Pero, a la vez, ese relato tiene la temporalidad de algo que parece contradecirse: un continuo fragmentado, una repetición de instantes que carecen de cohesión salvo por su carácter indistinto e incompleto unos de otros y que se presentan al modo de los cortes para un montaje. Es decir, el instante no es un acontecimiento sino una circunstancia: «nada separa, a no ser / nada, a ese anteayer de su ayer / y el día antes...». No es el único modo en el que la poesía puede configurar el menemismo: también lo hacen Diana Bellessi en *Mate cocido* o Luis Tedesco en *Aquel corazón descamisado*. Este último profundiza en sus libros la experiencia última del ritmo y la oralidad que Leónidas Lamborghini, Juan Carlos Bustriazo Ortiz y Jorge Leónidas Escudero habían explorado: el ritmo de las formas prestigiosas son desgarradas por una especie de sincretismo con la incisiva oralidad barrial, pero en tanto Lamborghini producía las reescrituras escandiendo de nuevo el Modelo, Tedesco realiza una acción no menos revolucionaria: fragmenta la métrica clásica española con la oralidad de la tradición de la gauchesca y del tango llevada al extremo de su dicción y retorna a una épica nacional y popular. Aquella instancia histórica abre otra vez, en suma, el relato hacia el peronismo —o «los peronismos», en su pluralidad histórica manifiesta— no solo al releer la poética de

crítica del período en la antología comentada de Violeta Kesselman, Ana Mazzoni y Damián Selci, *La tendencia materialista. Antología crítica de la poesía de los 90*, Buenos Aires, Paradiso, 2012.

⁵⁸⁰ Kesselman, Mazzoni y Selci observan a propósito de *La zanjita*: «el habla no es modelo, sino *objeto* eminente, y en esa medida condición objetiva de todo acceso a la contemporaneidad. O bien: el habla es para la poesía la objetividad del presente. De este modo, quedan establecidas las bases evolutivas de las líneas centrales de la poesía de los 90» (*La tendencia materialista, op. cit.*).

Lamborghini y situarla por los nuevos poetas en el centro del canon, sino en la visión del pasado y del presente: por ejemplo la visión de los montoneros en la figura del ex guerrillero Gamboa en *Punctum; Cinco por uno*, de Mario Arteca; *Novela elegíaca en cuatro tomos: tomo uno* (dividido en «La mente de Perón», «La desaparición del peronismo» y «Más allá de la patria soberana») de Alejandro Rubio; la autofiguración de Rodolfo Edwards como «poeta peronista», entre otros.⁵⁸¹

Ya se percibe el uso de ritmos y de tonos no muy alejados del lenguaje cotidiano, con palabras que evocaban la gravitación de lo suburbano, lo pueblerino o lo familiar. Asimismo, se advertía un sujeto poético reconocible, ilusoriamente «real», cuyo pudor irónico derivaba hacia una desesperanza lejana de lo sublime. Todo ello indicaba una desconfianza hacia la grandilocuencia y la sorpresa, hacia los efectos de lo lejano o lo exótico, así como un rechazo de la noción de ilegitimidad y de la dispersión del sujeto. Pero también había una fidelidad apenas renacida en la mirada, que no eludía la crítica de lo visto ni la opacidad del sentido, pero podía hallar una módica epifanía en la cual la reticencia súbita daba lugar a la vez al duelo y al aura de lo perdido, como en el poema de Fabián Casas, «Paso a nivel en Chacarita», de *Tuca*: «Los chicos ponen monedas en las vías, / miran pasar el tren que lleva gente / hacia algún lado. / Entonces corren y sacan las monedas, / alisadas por las ruedas y el acero; / se ríen, ponen más / sobre las mismas vías / y esperan el paso del próximo tren. / Bueno, eso es todo».

En el seno mismo de lo lírico, el sesgo narrativo acerca lo evocado a lo presente, con una avidez de relato y un efecto de verosimilitud. De su reunión no se deriva un reconocimiento y una fe, sino más bien una melancolía o un desencanto sarcásticos que apenas ocultan un asombro patetismo. O bien la desacralización de cualquier sentimiento de lo sublime en la poesía, para hallar las levísimas dichas de lo mínimo y de la mezcla y las primicias de lo instantáneo que sostenían el proyecto de la galería y la editorial *Belleza y Felicidad*, iniciado en los noventa por Fernanda Laguna (también artista plástica), Cecilia Pavón y Gabriela Bejerman.⁵⁸²

⁵⁸¹ Véase en Silvia Schwarzböck, *Los espantos*, Buenos Aires, Las Cuarenta y El Río sin Orillas, 2016, sus perspectivas sobre estos libros centrales de Gambarotta y de Rubio. Figura que se ha reciclado para pasar inadvertido, afirma la autora, «el guerrillero [como el Gamboa de Gambarotta] solo es concebible, en la posdictadura, como ex guerrillero. Bajo esta figura — como un ex — entra plenamente en la vida de derecha».

⁵⁸² Véase Cecilia Palmeiro, *Desbunde y felicidad: de la Cartonera a Perlongher*,

El poema se decide a dar cuenta de lo real, pero lo real parece reencontrarse en lo social, como un ejercicio de memoria. Esa avidez de relato se da en un marco temporal discontinuo, intermitente, fragmentado y disoluto. Por ello su vínculo con lo real no es precisamente el del relato realista, sino la crónica saturada de incidentes menores, donde cada verso es una circunstancia olvidable que *nunca quiere ser olvidada* y donde la experiencia se atomiza. Ese relato presupone, como señalamos, la aparición de lo social y, en tal sentido, se politiza, aunque con premisas muy distintas de las de los años sesenta. Puede asumir un costado exteriorista, coloquial, sarcástico y cínico, donde «la lírica ha muerto», como escribió Alejandro Rubio.⁵⁸³

En un mundo donde el éxito económico reduce todo vínculo humano a una transacción cínica, el intimismo, las relaciones familiares, incluso el modesto dolor, son formas serenas de una resistencia, donde el fracaso obra como acto y no como privación. En *La tomadora de café*, de Laura Wittner, se lee: «Están volviendo / todas las historias infantiles; / todo está siendo sometido a juicio, / ya nada es pintoresco, material para poesía. / Los padres son los imputados y parecen culpables; / nosotros ya empezamos / a parecer culpables». Como en este poema, uno de los espacios es el de lo familiar, donde se manifiesta una micro-política que condensa el mundo social y donde el recuerdo personal transparenta las formas del dominio y de la represión. Eso puede leerse

Buenos Aires, Título, 2011. Véase también Silvio Mattoni, *El presente. Poesía argentina y otras lecturas*, Córdoba, Alción Editora, 2008 y su artículo en este volumen: «La enumeración del presente. Poetas en el cambio de siglo».

⁵⁸³ Anahí Mallol, en su análisis sobre poetas de los noventa, afirma: «Convocado y rehuido al mismo tiempo, en los coqueteos entre el objetivismo y el consuelo lúdico del neobarroco, ambos funcionando como usinas detrás de estos poetas, no se trata de dar una nueva definición de lo real, ni de hacer una versión actualizada de la tradición de la poesía realista, sino en todo caso, de explorar una nueva relación entre lo real y su fantasma por medio de una violencia que se ejerce sobre lo simbólico, donde en el juego entre la mirada y lo que se da a véase, entre la lectura literal que exigen algunos pasajes y la tensión que se establece con los marcos desde donde ese literal es nombrado, se pone en juego mucho más que la vieja oposición entre apariencia y realidad, entre simulacro y verdad» (*Poesía argentina entre dos siglos: 1990-2015. Del realismo a un nuevo lirismo*, La Plata, EDULP, 2017. Disponible en línea: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/61068/Documento_completo_.pdf-PDFA.pdf?sequence=1. Véase también Marina Yuszczuk, *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa*, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2011. Disponible en línea: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.742/te.742.pdf>

en los libros de Verónica Viola Fischer, *Hacer sapito*, de 1995, o en el de Martín Rodríguez, *Agua negra*, de 1998 —en otro, *Maternidad Sarda*, se retrotrae a su propio nacimiento en 1978—. A veces la dimensión del recuerdo es indirecta. Un poema de Carlos Battilana dice: «En el instante / en que el sol de invierno / nos anunciaba lluvias / y pesadez en la tarde, lo gris / de ese año / consistió en extrañas simetrías. // Palabras más palabras menos / en ese lugar / solamente hablábamos / colmados / del tiempo y del agua / de las estaciones. // Por otra causa a la tristeza / caminé muchas veces / por esta calle lateral, / y no pude más que recoger / la presencia del viento».

El dato significativo del gesto político, ejercido con la habitual economía pudorosa de la poesía de Battilana, radica en el título del poema: «1977». Lo que allí se evoca, entonces, es la monotonía de esos días de la dictadura, una especie de silencio sordo de la vida cotidiana de la pequeña burguesía argentina, como sumida en su propio embotamiento. El tiempo acaece, como un hecho vacío, y lo que se callaba dejaba a los días su propia temporalidad huérfana de historia y harta de palabras vanas: solo se habla, como en los ascensores, «del tiempo», del paso de las estaciones, mientras en la calle lateral, sin nadie, solo corre el viento.

Otro aspecto de los poetas de los noventa es retornar a la memoria más inmediata, que es el espacio de la infancia, donde su evocación puede transfigurarse en poema; o el poema formarse como elegía de un lugar vacío. Otro espacio es el de las referencias culturales y mitológicas, donde un mundo antiguo conjura la historia política y socialmente ominosa que la memoria generacional trata de descifrar. Su relato es entonces el de un tiempo no vivido, el tiempo del mito como conjuro de la finitud y del irremediable presente. Esto último se percibe, por ejemplo, en los primeros libros de Silvio Mattoni, cuyo escenario propicio era el tiempo del nonato, de las larvas, de los difuntos, de las canéforas. Eso se transfiguró en los poemas sentimentales, que escribió tiempo después y en los cuales la vida cotidiana y familiar toma un lugar central: se volvieron lineales y en ellos la anécdota se torna epifanía. En ese pasaje el instante furtivo, fugaz se transforma en un mito.

El regreso al espesor de los objetos —desde las frutas de *Cornucopia*, de José Villa en 1996 a *Del tomate*, de Guillermo Saavedra, de 2011, en ese arco en el que aparecen los objetos connotados por lo que les atribuyen las palabras en *El lago de los botes* (2005) y en *Cosas* (2009) de Edgardo Dobry o los objetos de la imagen pictórica que integran un catálogo en *La impresión de un folleto* (2003), de Mario Arteca, supone

una nueva forma de mirar y, sobre todo, una novedosa forma de aludir a lo mirado, entre el deslumbramiento, la ironía y la ficción.

Pero en esos años ocurre paralelamente un nuevo fenómeno: la poesía misma se vuelve un objeto inmediato, un soporte ligero, una pequeña cosa que circulaba bajo múltiples formatos accesibles, esa mercancía que se hallaba en el límite del desecho y el desuso, como si la precarización de la economía durante las dos presidencias de Menem y la hegemonía de la convertibilidad hasta la crisis terminal del 2001, hubieran producido una proliferación del intercambio (poético). Desde los panfletos y pintadas y pegatinas de los poetas *Mateístas* de Bahía Blanca (Sergio Raimondi, Omar Chauvié, Mario Ortiz, Marcelo Díaz, entre otros) hasta los libros fabricados con los cartones y las fotocopias de *Eloísa Cartonera* (creada por Washington Cucurto), y los libritos sin tapas de *Belleza y Felicidad*, y las plaquetas de *Mickey Mickeranno* y *Jimmy Jimmereeno*, y las hojas plegables y *fanzines* y pequeños artefactos artesanales, y los volúmenes en miniatura de las nuevas editoriales como VOX, Siesta, Deldiego, Tsé-Tsé, entre otras, que hacían circular, además del inicio de los sitios de internet (como *poesía.com*), todo eso confluía hacia lo que Selci y Mazzoni llamaron «cualquierización»: la preeminencia de la edición por sobre la escritura poética como soporte material.⁵⁸⁴

La poesía del período no se agota en estos grupos y tendencias y hay un vigoroso movimiento en otras regiones del país, que no analizamos aquí y cuya diversidad se tematiza como un *topos* en la zona misma de origen — así por ejemplo la poesía de Osvaldo Aguirre en la provincia de Santa Fe, que asimismo se funda en los giros orales de la «lengua natal», los nuevos poetas del noroeste o los patagónicos —.⁵⁸⁵ Cristian Aliaga escribe desde la Patagonia argentina: desde su primer libro *Lejía*,

⁵⁸⁴ Véase Ana Mazzoni y Damián Selci, «Poesía actual y cualquierización», en Jorge Fondebrider (comp.), *Treinta décadas de poesía argentina (1976-2006)*, op. cit., los artículos de Malena Botto y, en especial, el estudio de Matías Moscardi, *La máquina de hacer libritos. Poesía argentina y editoriales interdependientes en la década de los noventa*, Mar del Plata, Puente Aéreo, 2016.

⁵⁸⁵ Véanse entre otros ejemplos las compilaciones de Santiago Sylvester, *Antología de poesía joven del Noroeste*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2008 o la de Cristian Aliaga, *Desorbitados. Poetas novísimos del sur de Argentina*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2009. También Concha García, *La frontera móvil. Antología de poesía contemporánea de la Patagonia argentina*, Barcelona, Ediciones Carena, 2014. Sobre Aguirre véase el prólogo de Carlos Battilana, «La experiencia de la lengua», en Osvaldo Aguirre, *Lengua natal*, Buenos Aires, Ediciones en danza, 2007.

de 1988, postuló una voz próxima a una conciencia desgarrada para la que no hay ninguna trascendencia ni belleza redentora, sino el vacío que deja «la escoria de la duración», el minucioso sentimiento del cuerpo en el desahucio carnal de su dolor, el aura de los detritus, la palabra enferma en la amnesia o la afasia, la ansiosa mudez animal de buitres o de perros. La «sombra de todo» es acaso una de sus metáforas de la poesía como negación suprema, homenaje a aquella conciencia en el mal de Baudelaire, que también poetizó el fulgor de la carroña.

Entre 1999 y 2001 Mario Ortiz y Sergio Raimondi producen con sus libros en prosa una especie de cierre y una mutación: el primero inicia en 2000 la serie llamada *Cuadernos de lengua y literatura* (que siguió su curso con el volumen X en 2017) en el que su lucidez poética explora minuciosamente no ya la cosa mirada, sino el vínculo entre el ojo, el lenguaje y el referente, desde la tipografía hasta el tiempo y el espacio como categorías lingüísticas. El segundo, *Poesía civil*, de 2001, se transformó con los años en un libro emblemático: el trabajo de Raimondi con la forma, que elude todo lirismo y se oculta en lo argumentativo, mediante una prosa poética instrumental y hasta informativa sobre el ámbito laboral de Bahía Blanca y los modelos de producción, indaga críticamente la función de la imaginación poética en la lógica del tardío capitalismo periférico.

Como alternativas a estas poéticas, cuya parábola fue de la mirada corroída a las cosas y de estas a la materialidad de la lengua en la poesía, hubo también otras tendencias, al modo de un hilo secreto y potente que bien podría llamarse «poesía visionaria», en la tradición de Olga Orozco o de la obra gigantesca de un poeta desaparecido, Miguel Ángel Bustos. Poetas como Samuel Bossini (integrante del grupo de *Último Reino*) que asume en la imagen la restitución de una potencia originaria a la palabra (*Mundo natural*, de 2012) o como Alejandro Calabrese, que en una serie de 1111 fragmentos literalmente reflexivos configura una poética de lo especular como fundamento espectral del orbe (*El libro de los espejos*, de 2009). Hay obras vastas como la de Adrián Navigante, que en *Unusmundus*, de 2007 —texto total donde confluyen la historia y lo sagrado— divide el libro en dos dimensiones, la secuencia lineal del orden superior y la secuencia invertida del orden inferior, en la cual *todo el libro* se repite, como en espejo, de atrás hacia adelante en una sola línea, estableciendo ese mundo único, el *Unusmundus* del nombrar, como una alquimia contrafáctica, *poiética*, que resiste en su extrañeza sagrada el orden vacío de los objetos, la alienación de un vivir falso, la explotación y la pérdida del deseo propios de la sociedad capitalista. El

proyecto de *Navigante* se extenderá —además del uso de numerosos vocablos en otras lenguas en sus propios textos y en paralelo a la continuidad de sus libros en español— a la escritura de poesía en lengua alemana, con *Dämmerstein* (2009) y *Augen der Zeit* (2018).

La poesía argentina escrita entre 1976 y el nuevo milenio fue una redención comprensiva de lo que nos estaba siendo sustraído —la mirada, los cuerpos, la lengua—: una gigantesca respuesta vital a la aflicción de la época y una restauración de la palabra vulnerada.

Bibliografía

POESÍA

- Oswaldo Aguirre, *Las vueltas del camino*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1992 (incluido junto con *Al fuego*, 1994 y *El general*, 2000, en: *El campo*, Rosario, Iván Rosado, 2014); *Lengua natal*. Prólogo de Carlos Battilana, Buenos Aires, Ediciones en danza, 2007; *Campo Albornoz*, Montevideo, Hum, 2010.
- Eduardo Aïn binder, *Nené*, Buenos Aires, Nusud, 1990; *Con gusano*. *Poemas 1995-2004*, Buenos Aires, InterZona, 2007.
- Cristian Aliaga, *Lejía*, Buenos Aires, Último Reino, 1988; *No es el aura de Kant*, Buenos Aires, Último Reino, 1992; *El pasto azul*, Buenos Aires, Último Reino, 1996; *Estancia La Adivinación*, Buenos Aires, Último Reino, 1998; *Música desconocida para viajes*, Buenos Aires, Ediciones Deldragón, 2002; *La sombra de todo*, Buenos Aires, Bajo la luna, 2003.
- Vanna Andreini, *Bruciate / Quemadas*, Buenos Aires, Siesta, 1999; *Furias*, Buenos Aires, Belleza y Felicidad, 2003.
- Mario Arteca, *Guatambú*, Buenos Aires, Tsé-Tsé, 2003; *La impresión de un folleto*, Buenos Aires, Siesta, 2003; *Bestiario búlgaro*, Bahía Blanca, Vox, 2004; *Cinco por uno*, Bahía Blanca, Vox, 2008; *Cuando salí de La Plata*, La Plata CILC, 2009; *Nuevas impresiones*, Santiago de Chile, La calabaza del diablo, 2009.
- Jorge Aulicino, *Vuelo Bajo*, Buenos Aires, El escarabajo de oro, 1974; *Poeta antiguo*, Buenos Aires, Botella al mar, 1980; *La caída de los cuerpos*, Rosario, Ediciones El Lagrimal trifurca, 1983; *Paisaje con autor*, Buenos Aires, Último Reino, 1988; *Hombres en un restaurante*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1994; *Almas en movimiento*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1995; *La línea del*

- coyote*, Buenos Aires, Ediciones del Dock, 1999; *Las Vegas*, Buenos Aires, Amadeo Mandarino, 2000; *La nada*, Buenos Aires, Amadeo Mandarino, 2003; *La luz checoslovaca*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 2003; *Estación Finlandia. Poemas reunidos 1974-2011*, Buenos Aires, Bajo la luna, 2012.
- Teresa Arijón, *La escrita*, Buenos Aires, Último Reino, 1988; *Alibí*, Buenos Aires, La Rara Argentina, 1995; *Orang-utans* (con Bárbara Belloc), Buenos Aires, La Rara Argentina, 2000; *Poemas y animales sueltos*, Buenos Aires, Editorial Pato en la cara, 2005; *Óstraca. Poesía reunida*. Prólogo de Jorge Monteleone, Buenos Aires, Curandera, 2011.
- Carlos Battilana, *Unos días*, Buenos Aires, Libros del Sicomoro, 1992; *El fin del verano*, Buenos Aires, Siesta, 1999; *La demora*, Buenos Aires, Siesta, 2003; *El lado ciego*, Buenos Aires, Siesta, 2005; *Materia*, Bahía Blanca, Ediciones VOX, 2010; *Velocidad crucero y otros libros*. Epílogo de Jorge Monteleone, Buenos Aires, Conejos, 2014.
- Gabriela Bejerman, *Alga*, Buenos Aires, Siesta, 1999; *Crin*, Buenos Aires, Belleza y Felicidad, 2001; *Pendejo*, Buenos Aires, Eloísa Cartonera, 2002; *Sed*, Buenos Aires, Cencerro, 2004.
- Diana Bellessi, *Crucero ecuatorial*, Buenos Aires, Sirirí, 1980; *Tributo del mudo*, Buenos Aires, Sirirí, 1982; *Danzante de doble máscara*, Buenos Aires, Último Reino, 1985; *Eroica*, Buenos Aires, Último Reino/ Libros de Tierra Firme, 1988; *Buena travesía, buena ventura pequeña Uli*, Buenos Aires, Nusud, 1991; *El jardín*, Rosario-Buenos Aires, Bajo la luna nueva, 1992; *Colibrí, ¡lanza relámpagos! Antología*. Estudio preliminar de Jorge Monteleone. Entrevista de Alicia Genovese y María del Carmen Colombo. Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1996; *Sur*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme 1998; *Mate cocido*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 2002; *Tener lo que se tiene. Poesía reunida*. Edición al cuidado de Sonia Scarabelli y Daniel García Helder. Prólogo de Jorge Monteleone. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2009.
- Bárbara Belloc, *sentimental journey*, Buenos Aires, La Rara Argentina, 1995; *ambición de las flores*, Buenos Aires, Tsé-Tsé, 1997; *ira*, Buenos Aires, Nusud, 1999; *Orang-utans* (con Teresa Arijón), Buenos Aires, La Rara Argentina, 2000.
- Concepción Bertone, *De la piel hacia adentro*, Rosario, edición de la autora, 1973; *El vuelo inmóvil*, Rosario, Ediciones la cachimba, 1983; *Citas*, Rosario-Buenos Aires, Ediciones bajo la luna nueva, 1993; *Aria Da Capo*, Buenos Aires, Ediciones del Dock y La Guacha, Revista de Poesía, 2006.

- Jorge Boccanera, *Polvo para morder*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1986; *Sordomuda*, 1991; *Zona de Tolerancia*, 1998; *Bestias en un hotel de paso*, 2001; *Marimba. Antología personal*. Prólogo de Juan Gelman y presentación de Lautaro Ortiz, Buenos Aires, Colihue, 2006; *Servicios de insomnio*. Antología. Prólogo de Vicente Muleiro, Madrid, Visor, 2006.
- Oswaldo Bossi, *Tres*, Rosario, Bajo la luna nueva, 1997; *Fiel a una sombra*, Buenos Aires, Siesta, 2001; *Chicos malos y otros libros*, Buenos Aires, Conejos, 2012.
- Samuel Bossini, *Mundo natural*, Buenos Aires, Ediciones Malvario, 2012.
- Arturo Carrera, *Escrito con un nictógrafo*. Prólogo de Severo Sarduy, Buenos Aires, Sudamericana, 1972; *Momento de simetría*, Buenos Aires, Sudamericana, 1973; *Oro*, Buenos Aires, Sudamericana, 1975; *La partera canta*, Buenos Aires, Sudamericana, 1982; *Arturo y yo*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1984; *Vigilámbulo. Poesía reunida*. T. I, II y III. Edición al cuidado de Teresa Arijón. Prólogo de Sergio Chejfec. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2014.
- Arturo Carrera y Osvaldo Lamborghini, *Palacio de los Aplausos (o el suelo del sentido)*. Post-facio de Fogwill. Rosario, Beatriz Viterbo editora, 2002.
- Fabián Casas, *Tuca*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1999; *El salmón*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1996; *Pogo*, Buenos Aires, Ediciones del Diego, 1999; *El spleen de Boedo*, Bahía Blanca, Vox, 2003; *Horla City y otros. Toda la poesía 1990-2010*, Buenos Aires, Emecé, 2013.
- Walter Cassara, *Juegos apolíneos*, Buenos Aires, Siesta, 1991; *El paseo del ciclista*, Buenos Aires, Deldiego, 2001.
- Susana Cerdá, *Solía*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1986.
- Roberto Cignoni, *Margen puro*, Buenos Aires, 1982; *Resplandores*, Buenos Aires, La lámpara errante, 1985; *28 poemas*, Buenos Aires, XUL ediciones, 1987; *Nevada y estrella*, Buenos Aires, El Caldero, 1992; *Ceros de la lengua*, Buenos Aires, Tsé-Tsé, 2001.
- Javier Cófreces, *Años de goma*, Buenos Aires, Claraboya, 1982; *La liebre tiesa*, Buenos Aires, Trocadero, 1985; *Pasaje Renacimiento*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1988; *Amianto*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1991; *Mar de fondo*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1994; *Ropa íntima*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1997; *El ojo de agua*, Buenos Aires, Ediciones en Danza, 2001.

- Alejandro Calabrese, *Líneas de sal*, Buenos Aires, Último Reino, 2008; *El Libro de los Espejos*, Buenos Aires, Último Reino, 2009; *La fuente muda*, Buenos Aires, Paradiso, 2010; *El cielo es un alud para los ojos*, Buenos Aires, Paradiso, 2010.
- Omar Chauvié, *Hinchada de metegol*, Bahía Blanca, Ediciones VOX, 1997; *El ABC de Pastrana*, Bahía Blanca, Ediciones VOX, 2003); *Ernesto Guevara quiere ser Papá Noel y otros papeles*, Bahía Blanca, 17 grises editora, 2010; *Escuela pública*, Bahía Blanca, Ediciones VOX 2013; *Deuda & Literatura*, La Plata, Club Hem, 2017.
- María del Carmen Colombo, *La edad necesaria*, Buenos Aires, Ediciones Buenos Aires Sur, 1979; *Blues del amasijo*, Buenos Aires, El tintero, 1985; *Blues del amasijo y otros poemas*, Buenos Aires, Mar blanco, 1992; *La muda encarnación*, Buenos Aires, Último Reino, 1993; *La familia china*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 2000.
- Sara Cohen, *El poema que insiste*, Buenos Aires, 1992; *Puertas de París*, Buenos Aires, Emecé, 2000, *Escena con cartas*, Buenos Aires, Emecé, 2003; *Poemas venecianos*, Buenos Aires, Vinciguerra, 2003; *Casas turbulentas*, Buenos Aires, La Bohemia, 2004; *El murmullo y la incertidumbre*, Buenos Aires, Ediciones en danza, 2009.
- Graciela Cros, *Poemas con bicho raro y cornisas*, Buenos Aires, Ediciones Ensayo Cultural, 1968; *Pares Partes*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1985; *Flor Azteca*, Buenos Aires, Ediciones del Dock, 1991; *La escena imperfecta*, Buenos Aires, Último Reino, 1996; *Urca*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1999; *Cordelia en Guatemala*, Buenos Aires, Siesta, 2001; *Libro de Boock*, Buenos Aires, Ediciones en Danza, 2004; *La Cuna de Newton*, Buenos Aires, Ediciones en Danza, 2007.
- Washington Cucurto (seud. de Santiago Vega), *Zelarayán*, Buenos Aires, Ediciones del Diego, 1998; *La máquina de hacer paraguayitos*, Buenos Aires, Siesta, 1999.
- María Julia De Ruschi, *Polvo que une*, Madrid, Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, 1975; *et amava* (poemas), Caracas, Zona Franca, 1979; *Artemis cantando Artemis*, Caracas, Monte Ávila, 1979; *La mujer vacilante*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 2003; *Salir de Egipto*, Buenos Aires, Bajo la luna, 2007.
- Juan Desiderio, *Barrio trucho*, Buenos Aires, La Trompa de Falopo, 1990; *La zanjita*, Buenos Aires, La Trompa de Falopo, 1992.
- Marcelo Díaz, *Berreta*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1998; *Diesel 6002*, Bahía Blanca, Vox, 2001.
- Selva Dipasquale, *Camaleón*, Tsé-Tsé, 1998.

- Edgardo Dobry, *Cinética*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1999; *El lago de los botes*, Barcelona, Lumen, 2005; *Cosas*, Barcelona, Lumen, 2008; *Pizza Margarita*, México, Mangos de Hacha, 2011.
- Daniel Durand, *Segovia*, en *18 Whiskys*, 3-4, Buenos Aires, 1993; *el krech*, Buenos Aires, Deldiego, 1998; *La maleza que le crece*, Buenos Aires, Amadeo Mandarinó, 1999; *El Estado y él se amaron. Obra reunida*, Buenos Aires, Mansalva, 2006.
- Rodolfo Edwards, *Culo criollo*, Buenos Aires, Siesta, 1998; *La épica del movimiento continuo. Poesía reunida*, Buenos Aires, Eloísa Cartonera, 2016.
- Dolores Etchecopar, *Su voz en la mía*, Buenos Aires, Corregidor, 1982; *La tañedora*, Buenos Aires, El imaginero, 1984; *El atavío*, Buenos Aires, El imaginero, 1986; *Notas salvajes*, Buenos Aires, Argonauta, 1989; *Canción del precipicio*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1994.
- C. E. Feiling, *Amor a Roma*, Buenos Aires, Sudamericana, 1995.
- Roberto Ferro, *Trazos*, Buenos Aires, Botella al mar, 1978; *Grabados*, Buenos Aires, Último Reino, 1996.
- Romina Freschi, *Redondel*, Buenos Aires, Siesta, 1998.
- Estela Figueroa, *Máscaras sueltas*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1985; *A capella*. Separata de *El soplo y el viento* 16, Santa Fe, Ediciones delanada, 1991; *La forastera*, Córdoba, Recovecos, 2007; *El hada que no invitaron. Obra poética reunida 1985-2016*, Buenos Aires, Bajo la luna, 2016.
- Jorge Fondevrider, *Elegías*, Buenos Aires, Edición del autor, 1983; *Imperio de la luna*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1987; *Standards*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1993; *Los últimos tres años*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 2007; *La extraña trayectoria de la luz. Poemas reunidos 1983-2013*. Prólogo de Fabio Morábito, Buenos Aires, Bajo la luna, 2016.
- 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; *En la resaca*, Buenos Aires, Paradiso ediciones, 2007.
- Martín Gambarotta, *Punctum*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1996; *qui lai qui lai*, Buenos Aires, Ediciones del Diego, 1999; *Seudo*, Bahía Blanca, Ediciones VOX, 2000; *Relapso+Angola*, Bahía Blanca, Ediciones VOX, 2005.
- Gerardo Gambolini, *Atila y otros poemas*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 2000.

- Daniel García Helder, *El faro de Guereño*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1990; *El guadal*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1994.
- Daniel García Helder y Rafael Bielsa, *Quince poemas*, Rosario, El grimal trifulca, 1988.
- Leonor García Hernando, *Mudanzas*, 1974; *Negra ropa de mujer*, 1987; *La enagua cuelga de un clavo en la pared*, Buenos Aires, Último Reino, 1994; *Tangos del Orfanato / Tangos del Asesinato*, Buenos Aires, Mascaró, 1999; *El cansancio de los materiales*, Buenos Aires, Mascaró, 2001.
- Jorge García Sabal, *El fuego de las aguas*, Buenos Aires, Botella al mar, 1979; *Figura de baile*, Buenos Aires, Rodolfo Alonso editor, 1981; *Mitad de la vida*, Chubut, Editorial de Rawson, 1983; *Lugares propios*, Buenos Aires, Tierra Firme, 1987; *Tabla rasa*, Buenos Aires, Ediciones del Dock, 1990; *Sutura*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1994.
- Miguel Gaya, *La vida secreta de los escarabajos de la playa*, Buenos Aires, Ediciones de la Claraboya, 1982; *Levanta contra el viento la cabeza oscura*, Buenos Aires, Ediciones de la Claraboya, 1983; *Colectión Robin Hood*, Buenos Aires, Acme Agency, 1994; *Siluetas en la corriente del río*, Buenos Aires, Ediciones del Cronopio Azul, 2000; *Los poetas salvajes*, Buenos Aires, Ediciones en Danza, 2003.
- Daniel Gayoso, *El laberinto invisible*, Buenos Aires, La Lámpara Errante, 1988; *Marea secreta*, Buenos Aires, Elefante en el bazar, 1998; *Los ojos inversos*, Buenos Aires, Araucaria editora, 1999; *La noche coral*, Buenos Aires, Ediciones La Luna Que, 2001; *Astillado*, Buenos Aires, Ediciones La Luna Que, 2002; *Magos y animales*, Buenos Aires, Ediciones El Mono Armado, 2007; *La astucia de la luz*, Buenos Aires, Imaginante editorial, 2010; *Solo púrpura y Cielo en movimiento*, Buenos Aires, Imaginante, 2012; *La inicial infinita (Poemas reunidos 2013-2016)*, Buenos Aires, Imaginante, 2016; *Los Signos de la Presencia. Lírica en prosa*, Buenos Aires, Imaginante, 2018.
- Juan Gelman, *La Junta Luz. Oratorio a las Madres de Plaza de Mayo*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1985; *Poesía reunida*, t. I (1956-1980) y t. II (1982-2010), Buenos Aires, Seix Barral, 2011.
- 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; *El borde es un río*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1997; *Puentes*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 2000; *La Hybris*, Buenos Aires, Bajo la luna, 2007.

- Juan E. González, *Pasión de la tribu*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1988; *Tribulaciones de la lengua*, Buenos Aires, Último Reino, *Cartas de Andrea de Azcuénaga*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1991; *De ella se decía*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1993
- Jonio González, *El oro de la república*, Buenos Aires, Claraboya, 1982; *Muro de máscaras*, Buenos Aires, Tierra Firme, 1987; *Cecil*, Buenos Aires, Utopías del Sur, 1991; *Últimos poemas de Eunice Cohen*, Barcelona, Plaza y Janés, 1999; *El puente*, Buenos Aires, Ediciones en Danza, 2003.
- Irene Gruss, *La luz en la ventana*, Buenos Aires, El escarabajo de oro, 1982; *El mundo incompleto*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1987; *La calma*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1991; *Sobre el asma*, Buenos Aires, Edición de la autora, 1995; *Solo de contralto*, Buenos Aires, Galerna, 1998; *En el brillo de uno en el vidrio de uno*, Buenos Aires, La Bohemia, 2000; *La dicha*, Buenos Aires, Bajo la luna, 2004; *La mitad de la verdad. Obra reunida*, Buenos Aires, Bajo la luna, 2008.
- Ricardo H. Herrera, *Obra en verso (1985-2017)*, Córdoba, Brujas, 2017.
- Roberta Iannamico, *Mamushkas*, Bahía Blanca, Ediciones VOX, 1999; *El collar de fideos*, Bahía Blanca, Ediciones VOX, 2001.
- Paula Jiménez, *Ser feliz en Baltimore*, Rosario, Nusud, 2001; *La casa en la avenida*, Buenos Aires, Terraza, 2004.
- Reynaldo Jiménez, *Tatuajes*, Santa Fe, Siriría, 1981; *Eléctrico y despojo*, Buenos Aires, Trocadero, 1984; *Las miniaturas*, Buenos Aires, Último Reino, 1987; *Ruido incidental/El té*, Buenos Aires, Rinzai/Último Reino, 1990, *600 puertas*, Buenos Aires, Último Reino, 1993; *La curva del eco*, Buenos Aires, Tsé-Tsé, 1998.
- Tamara Kamenzain, *De este lado del Mediterráneo*, Ediciones Noé, Buenos Aires, 1973; *Los nō*, Buenos Aires, Sudamericana, 1977; *La casa grande*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986; *Vida de living*, Buenos Aires, Sudamericana, 1991; *Tango Bar*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998; *El Ghetto*, Sudamericana, Buenos Aires, 2003; *La novela de la poesía. Poesía reunida*. Edición al cuidado de Violeta Kesselman. Prólogo de Enrique Foffani. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2012.
- Laura Klein, *A mano alzada*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1986; *Vida interior de la discordia*, Buenos Aires, Último Reino, 1994; *Bastardos del pensamiento*, Buenos Aires, La letra muerta, 1997.

- Fernanda Laguna, *Poesía*, Buenos Aires, Edición de la autora, 1995; *Triste*, Buenos Aires, Edición de la autora, 1998; *Fácil* (junto con Cecilia Pavón), Buenos Aires, Belleza y felicidad, 1998; *Poesía proletaria*, Buenos Aires, Belleza y felicidad, 1998; *La ama de casa*, Buenos Aires, Ediciones Deldiego, 1999; *Control o no control. Poesía reunida*, Buenos Aires, Mansalva, 2012.
- Osvaldo Lamborghini, *Poemas*, Buenos Aires, Ediciones Tierra Baldía, 1980; *Poemas (1969-1985)*. Edición al cuidado de César Aira. Buenos Aires, Sudamericana, 2004.
- María Rosa Lojo, *Visiones*, Buenos Aires, Feria del Libro de Buenos Aires, 1984; *Forma oculta del mundo*, Buenos Aires, Último Reino, 1991; *Esperan la mañana verde*, Buenos Aires, El Francotirador ediciones, 1998; *Bosque de Ojos*, Buenos Aires, Sudamericana, 2011.
- Liliana Lukin, *Abracadabra*, Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, 1978; *Malasartes*. Ilustraciones de Guillermo Kuitka, Buenos Aires, Galerna, 1981; *Descomposición 1980-1982*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1986; *Cortar por lo Sano*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1987; *Carne de Tesoro*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1990; *Cartas*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1992; *Las preguntas*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1998; *Construcción comparativa*, Santa Fe, Ediciones Delanada, 1998; *Obra reunida 1978-2008*, Buenos Aires, Ediciones del Dock, 2009.
- Santiago Llach, *La Raza*, Buenos Aires, Siesta, 1999; *La verdad láctea*, Bahía Blanca, Ediciones VOX, 1999; *La causa de la guerra*, Buenos Aires, Siesta, 2001; *Aramburu*, Bahía Blanca, Ediciones VOX, 2007.
- Anahí Mallol, *Postdata*, Buenos Aires, Siesta, 1998; *Polaroid*, Buenos Aires, Siesta, 2001; *Óleo sobre lienzo*, La Plata, UNLP, 2004; *Zoo*, Buenos Aires, Paradiso, 2009.
- Marina Mariasch, *Coming attractions*, Buenos Aires, Siesta, 1997; *XXX*, Buenos Aires, Siesta, 2001.
- Claudia Masín, *Bizarria*, Buenos Aires, Nusud, 1997; *Geología*, Buenos Aires, Nusud, 2001; *La vista*, Madrid, Visor, 2002; *Abrigo*, Buenos Aires, Bajo la luna, 2007; *El secreto. Antología 1997-2007*. Prólogo de Jorge Monteleone. Resistencia, Ed. De la Paz, 2007.
- Silvio Mattoni, *El bizantino*, Córdoba, Alción, 1994; *Tres poemas dramáticos*, Córdoba, Alción 1995; *Sagitario*, Córdoba, Alción 1998; *Canéforas*, Buenos Aires, Siesta, 2000; *El país de las larvas*, Buenos Aires, Paradiso, 2001; *Hilos*, Córdoba, Alción 2002; *El paseo*, Buenos Aires, Eloísa Cartonera, 2003; *Poemas sentimentales*, Buenos Aires, Siesta, 2005; *Excursiones*, Córdoba, Alción, 2006; *El descuido*,

- Córdoba, Recovecos, 2007; *La división del día. Poemas 1992-2000*, Buenos Aires, Mansalva, 2008.
- Mario Morales, *La distancia infinita. Antología poética 1958-1983*. Selección y prólogo de María Julia De Ruschi. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Alberto Muñoz, *También los jabalíes enloquecen*, Buenos Aires, 1998; *Camiones*, Buenos Aires, Ediciones en Danza, 2001; *Trenes*, Buenos Aires, Ediciones en Danza, 2004; *Pianoforte*, Buenos Aires, Ediciones en Danza, 2006, *El levantador de pesas & other poems*, Buenos Aires, Ediciones en Danza, 2008.
- Delfina Muschietti, *Los pasos de Zoe*, Caracas, Pequeña Venecia, 1993; *El rojo Uccello*, Rosario-Buenos Aires, Bajo la luna, 1997; *Enero*, Buenos Aires, La Marca editora, 1999; *Olivos*. Prólogo de Marcelo Díaz, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2002; *Amnesia*, Buenos Aires, Bajo la luna, 2010.
- Andi Nachón, *Siam*, Buenos Aires, Nusud, 1990; *Warszawa*, Rosario-Buenos Aires, Bajo la luna nueva, 1996; *Taiga*, Buenos Aires, Suscripción, 2000; *Goa*, Buenos Aires, Tsé-Tsé, 2003; *Plaza Real*, Buenos Aires, La Bohemia, 2004; *36 movimientos hasta*, Buenos Aires, La Bohemia, 2005.
- Pablo Narral (seudónimo de Samuel Bossini), *Navío*, Buenos Aires, Ediciones Joyabag, 1979; *La Furia y los sonidos*, Buenos Aires, Sitio del Silencio, 1981; *Para una fiesta nocturna*, Buenos Aires, Último Reino, 1984; *Oscura tierra*, Buenos Aires, Último Reino, 1991.
- Adrián Navigante, *Animalia*, Buenos Aires, Dunken, 1997; *Exempla*, Último Reino, 2001; *Vita Peracta*, Último Reino, 1004; *Unusmundus*. Prólogo de Jorge Monteleone, Buenos Aires, *Paradiso*, 2007; *Dämmerstein. Gedichte*, Aachen, Karin Fischern Verlag, 2009; *Cuaternidad*, Buenos Aires, *Paradiso*, 2011; *Augen der Zeit*, Aachen, Karin Fischern Verlag, 2018; *El Libro del Despertar*. Prólogo de Jorge Monteleone, Buenos Aires, El Hilo de Ariadna, 2018.
- 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, Libros de Tierra Firme, 1991; *Islandia*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1994; *El viaje de la noche*, Madrid, Lumen, 1994.
- Aldo Oliva, *César en Dyrrachium*, Rosario, Subsecretaría de la Municipalidad de Rosario, 1986; *Poesía completa*. Prólogo y notas de Roberto García, Rosario, Editorial Municipal de Rosario, 2003.
- Mario Ortiz, *Cuadernos de Lengua y Literatura, vol. I*, Bahía Blanca,

- Ediciones VOX, 2000; *vol. II*, Bahía Blanca, Ediciones VOX, 2001; *vol. III (yo luis carapella)*, Bahía Blanca, Sello Cooperativa Editora «El Calamar», 2003; *vol. IV (El libro de las formas que se hundien)*, Buenos Aires, Gog & Magog, 2010; *vol. V (Al pie de la letra)*, Bahía Blanca, 17 Grises, 2010; *vols. V, VI y VII*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013; *vol. VIII (Conectores temporales)*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014; *vol. IX (Ejercicios de Lectoescritura)*, Madrid, Editorial Liliputiense, 2014; *vol. III ½ (La canción del poeta atrasado)*, Córdoba, Miembro fantasma, 2015; *vol. X (El libro de las escalas múltiples)*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2017.
- Delia Pasini, *Un decir se repite entre mujeres*, Buenos Aires, Calidón, 1979; *Los peces de ceniza*, Buenos Aires, Sudamericana, 1984; *Adiós en el original*, Buenos Aires, Ediciones XUL, 1985; *Títeres sin cabeza*, Buenos Aires, Último Reino, 1991; *De artes y oficios*, Buenos Aires, El Jabalí, 1998; *Parábola de ciegos*, Buenos Aires, Paradiso, 2005.
- Cecilia Pavón, *¿existe el amor a los animales?*, Buenos Aires, Siesta, 2001; *Ceci y Fer*, Buenos Aires, Belleza y Felicidad, 2002; *un hotel con mi nombre*, Buenos Aires, Deldiego, 2001; *caramelos de anís*, Buenos Aires, Belleza y Felicidad, 2004.
- Jorge Santiago Perednik, *Los mil micos*, Buenos Aires, Anagrama, 1979; *El cuerpo del horror*, Buenos Aires, Ediciones Tierra Baldía, 1981; *El Shock de los Lender*, Buenos Aires, XUL ediciones, 1986; *Un pedazo del año (o la antiparodia)*, Buenos Aires, XUL ediciones, 1986.
- Néstor Perlongher, *Austria-Hungría*, Buenos Aires, Ediciones Tierra Baldía, 1980; *Alambres*, Ediciones Último Reino, 1987; *Poemas completos (1980-1982)*. Edición y prólogo de Roberto Echavarren. Buenos Aires, Seix Barral, 2003.
- Graciela Perosio, *Del luminoso error*, Buenos Aires, edición de la autora, 1982; *Brechas del Muro*, Buenos Aires, 1986, Libros de Tierra Firme, 1986; *La varita del mago*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1990; *La vida espera*, Buenos Aires, Ediciones del Dock, 1994; *La entrada secreta*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1999; *Regreso a la fuente*, Córdoba, Ediciones del Copista, 2005.
- Héctor A. Piccoli, *Si no a enbestar el oro oído*. Prólogo de Nicolás Rosa. Rosario, Ediciones La Cachimba, 1983.
- Guillermo Piro, *La golosina canibal*, Buenos Aires, Último Reino, 1988; *Las nubes*, Buenos Aires, Último Reino, 1993; *Estudio de manos*, Rosario-Buenos Aires, Bajo la luna nueva, 1999; *Correspondencia*, Buenos Aires, La Bohemia, 2003; *Saint Jean-David*, Buenos Aires, Aurelia Rivera, 2007.

- Liliana Ponce, *Trama continua*, Buenos Aires, Corregidor, 1976; *Composición*, Buenos Aires, Último Reino, 1984; *Teoría de la voz y el sueño*, Buenos Aires, Tsé-Tsé, 2001; *Fudekara*, Buenos Aires, Tsé-Tsé, 2008.
- Martín Prieto, *Verde y blanco*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1988; *La música antes*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1995; *La fragancia de una planta de maíz*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1999; *Baja presión*, Bahía Blanca, Ediciones VOX, 2004.
- Sergio Raimondi, *Poesía civil*, Bahía Blanca, Ediciones VOX, 2001.
- Gabriel Reches, *El resto*, Buenos Aires, Siesta, 1999.
- Martín Rodríguez, *Agua negra*, Buenos Aires, Siesta, 1998; *Natatorio*, Buenos Aires, Siesta, 2001; *El conejo*, Buenos Aires, Deldiego, 2001; *Lampión*, Buenos Aires, Siesta, 2004; *Maternidad Sardá*, Bahía Blanca, Ediciones VOX, 2005; *Paniagua*, Buenos Aires, Gog & Magog, 2005.
- Mirta Rosenberg, *Pasajes*, Buenos Aires, Trocadero, 1984; *Madam*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1988; *Teoría sentimental*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1994; *El arte de perder*, Buenos Aires, Bajo la luna nueva, 1998; *El árbol de palabras. Obra reunida*, Buenos Aires, Bajo la luna, 2006.
- Alejandro Rubio, *Personajes hablándole a la pared*, Buenos Aires, Edición del autor, 1994; *Música mala*, Buenos Aires, Ediciones VOX, 1997; *Metal pesado*, Buenos Aires, Siesta, 1999; *Novela elegíaca en cuatro tomos; tomo 1*, Buenos Aires, Ediciones VOX, 2004; *La enfermedad mental. Poesía reunida*. Prólogo de Nora Avaro, Buenos Aires, Gog & Magog, 2012.
- Edgardo Russo, *Reconstrucción del hecho*, Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1988; *Exvotos*, Buenos Aires, Último Reino, 1991.
- Guillermo Saavedra, *Caracol*, Último Reino, 1989; *Tentativas sobre Cage*, Buenos Aires, La Marca, 1995, *El velador*, Buenos Aires, Rosario-Buenos Aires, Bajo la luna nueva, 1998; *La voz inútil*, Buenos Aires, Bajo la luna, *Del tomate*, Madrid, Pre-textos, 2009.
- Alejandro Schmidt, *Videla*, Córdoba, Recovecos, 2009.
- Daniel Samoilovich, *El mago*, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1984; *La ansiedad perfecta*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1991; *Superficies iluminadas*, Madrid, Hiperión, 1996; *El carrito de Eneas*, Buenos Aires, Bajo la luna, 1984; *Rusia es el tema. Poesía reunida 1973-2008*, Buenos Aires, Bajo la luna, 2014.
- Mario Sampaolesi, *Malvinas*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 2010.

- Oscar Taborda, *40 watt*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993.
- Luis O. Tedesco, *Los objetos del miedo*, Buenos Aires, Juárez Editor, 1970; *Cuerpo. Poemas 1970-1975*, Buenos Aires, Cuarto poder, 1975, *Paisajes. Poemas 1975-1980*, Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1980; *Reino Sentimental*, Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1985; *Vida privada*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1995); *La dama de mi mente*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1998); *En la maleza*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 2000; *Aquel corazón descamisado*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 2002; *Lomas del Mirador. Diccionario temático de voces*, Buenos Aires, Losada, 2006; *Hablar mestizo en lírica indecisa*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 2009; *Malón en cautiverio*. Postfacio de Juan Bautista Ritvo, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 2013.
- Luis Thonis, *Siglo de manos y la criatura*, Buenos Aires, Último Reino, 1987; *Eunoe*, Buenos Aires, Último Reino, 1991.
- Monica Tracey, *A pesar de los dioses*, Buenos Aires, Último Reino, 1981; *Celebración errante*, Buenos Aires, Último Reino, 1987; *Hablar de lo que se ama*, Buenos Aires, Último Reino, 1990; *Hablo en lenguas*, Buenos Aires, Último Reino, 1999; *Sobre la espalda del cielo*, Buenos Aires, Último Reino, 2008.
- Sonia Scarabelli, *Celebración de lo invisible*, Rosario, Editorial Municipal de Rosario, 1999; *Flores que prefieren abrirse sobre aguas oscuras*, Buenos Aires, Bajo la luna, 2003.
- Claudia Schwartz, *Pampa argentino*, Buenos Aires, Último Reino, 1989; *La vida misma*, Buenos Aires, Último Reino, 1992; *Ávido don*, Buenos Aires, Tsé-Tsé, 1992; *Tránsito es nombre*, Buenos Aires, Leviatán, 2005.
- Mónica Sifrim, *Con menos inocencia*, Buenos Aires, Nuevas Ediciones Argentinas, 1978; *Novela Familiar*, Buenos Aires, Último reino, 1990; *Laguna*, Rosario-Buenos Aires, Bajo la luna nueva, 1999; *El mal menor*, Buenos Aires, Bajo la luna, 2008.
- Oscar Steimberg, *Majestad, etc.*, Buenos Aires, Ediciones Tierra Baldía, 1980; *Gardel y la zarina*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme, 1995; *Figuración de Gabino Bettinotti*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.
- Beatriz Vignoli, *Blues de la erosión*, Buenos Aires, edición de la autora, 1980; *Almagro*, Rosario, Editorial Municipal de Rosario, 2000; *Viernes*, Rosario-Buenos Aires, Bajo la luna nueva, 2001.
- Susana Villalba, *Oficiante de sombras*, separata de *Último Reino* 10,

- Buenos Aires, 1982; *Clínica de muñecas*, Buenos Aires, Último Reino, 1986; *Susy, secretos del corazón*, Buenos Aires, Último Reino, 1989; *Matar a un animal*, Rosario-Buenos Aires, Bajo la luna nueva, 1995; *Caminatas*, Buenos Aires, La Bohemia, 1999; *Plegarias*, Buenos Aires, La Bohemia, 2002.
- Paulina Vinderman, *Los espejos y los puentes*, Buenos Aires, Editorial Buenos Aires Sur, 1978; *La otra ciudad*, Buenos Aires, Botella al mar; *La mirada de los héroes*, Buenos Aires, Botella al mar, 1980; *La balada de Cordelia*, Buenos Aires, Fundación Argentina para la poesía, 1982; *Rojo junio*, Madrid, LAR, 1988; *Escalera de incendio*, Buenos Aires, Último Reino, 1994; *Bulgaria*, Buenos Aires, Libros de Alejandría, 1998; *Hospital de veteranos*, Córdoba, Alción, 2006.
- José Villa, *Cornucopia*, Buenos Aires, La Trompa de Falopo, 1996; *Ocho poemas*, Buenos Aires, Deldiego, 1998; *Camino de vacas. Poesía reunida*, Buenos Aires, Gog & Magog, 2007.
- Verónica Viola Fischer, *Hacer sapito*, Buenos Aires, Nusud, 1995.
- Laura Wittner, *El pasillo del tren*, Buenos Aires, Trompa de Falopo, 1993; *Los cosacos*, Buenos Aires, Ediciones Deldiego, 1998; *Las últimas mudanzas*, Bahía Blanca, Ediciones VOX, 2003; *La tomadora de café*, Bahía Blanca, Ediciones VOX, 2005; *Lugares donde una no está* (Poemas 1996-2916), Buenos Aires, Gog & Magog, 2017.
- Horacio Zabaljáuregui, *Fragmentos órficos*, Buenos Aires, Último Reino, 1980; *Fondo blanco*, Buenos Aires, Último Reino, 1989; *La última estación del mundo*, Rosario-Buenos Aires, Bajo la luna nueva, 2001; *Querella*, Buenos Aires, Bajo la luna, 2006.
- Jorge Zunino, *Noches*, Buenos Aires, Cuadernos del Azor-Castañeda, 1980; *Islas*, Buenos Aires, Último Reino, 1981.