



**Universidad Nacional de La Plata**  
**Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación**  
**Doctorado en Letras**

***Autofiguración y genealogía en la crítica de poesía escrita por  
poetas (Argentina 2000-2017)***

Ana Rocío Jouli

**Tesis para optar por el grado de Doctora en Letras**

**Director: Dr. Miguel Dalmaroni (UNLP)**

**Co-Directora: Dra. Sara Bosoer (UNLP)**

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	3
Umbrales teóricos y figuras conceptuales de la investigación.....	9
Presentación de los capítulos.....	14
<b>CAPÍTULO I. Modos de la relación entre poesía y crítica</b> .....	18
1.1 Hablar del poema desde afuera del poema.....	18
1.2 Más que juez es abogado: el poeta como crítico practicante.....	22
1.3 Los poetas-críticos en el campo literario argentino.....	31
1.4 La crítica nace con su objeto y no lo pierde de vista: Pound en el <i>Diario de Poesía</i> .....	35
1.5 Autofiguración y filiación en la crítica de los poetas.....	42
1.6 El discurso crítico sobre poesía: una perspectiva intermedia.....	46
1.7 Ensayar la crítica: experiencia, subjetividad y saber.....	55
1.8 Cómo leen los poetas: influencia, mala interpretación y lectura errónea creativa.....	57
<b>CAPÍTULO II. Generación, escuela, familia, linaje</b> .....	67
2.1 Un linaje de huérfanos y malditos: la escritura de las obsesiones en María Negroni.....	69
2.2 Parte de una generación: la novela familiar neobarroca en Tamara Kamenszain.....	89
2.3 La construcción de las autoras: la genealogía femenina en Diana Bellessi.....	122
2.4 Los descendientes de Apollinaire: lecturas del objetivismo en Edgardo Dobry.....	150
2.5 Una historia para la poesía argentina: la herencia poundiana en Martín Prieto.....	164
<b>CAPÍTULO III. Los poetas-críticos y la disputa por el presente: la lírica en cuestión</b> .....	181
3.1 La lírica como escritura del outsider: vampiros, criminales e hijas díscolas.....	183
3.2 La batalla contra el lirismo.....	205
<b>CONCLUSIONES</b> .....	227
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	237

## Introducción

Hacia mediados de la década de los noventa y principios del 2000, firmas de la poesía argentina contemporánea publican, junto a su obra poética, textos críticos en los que efectúan una revisión de las poéticas en pugna durante los últimos años, y a través de los cuales proponen distintas lecturas de la tradición literaria<sup>1</sup> y concepciones acerca del lenguaje poético, reconfigurando así su propio lugar como autores en ese campo. En un momento donde la llamada “poesía de los noventa”<sup>2</sup>, impugnando el sistema de lecturas y exploraciones formales del neobarroco, ya ha producido sus mayores hitos y parece estar tocando su límite, la escritura de estos poetas-críticos<sup>3</sup> se orienta paulatina y crecientemente a estabilizar, desplazar o reformular las posiciones en disputa durante las últimas décadas<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Véase Yuszczuk, M. (2011). *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa* (Tesis doctoral). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata, Argentina. Recuperado de: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.742/te.742.pdf>

<sup>2</sup> Véase Porrúa, A. (2003). “Esos viejos aires nuevos: poesía argentina de los ‘90”. En Bocchino, A. (Coord.), *Puntos de partida, puntos de llegada. Actas III Jornadas de Investigación del Departamento de Letras, Facultad de Humanidades, UNMdP* (209-215). Mar del Plata, Argentina: Estanislao Balder. Y véase Porrúa, A. (2003). “Lo nuevo en la Argentina: poesía de los ‘90”. *Foro Hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*. Número especial dedicado a la Literatura argentina de los años ‘90, coord. por Ilse Logie y Fabry Genevieve, 24, 85-96.

<sup>3</sup> Para considerar a un autor como poeta-crítico, tenemos en cuenta la definición que da T. S. Eliot del crítico poético o crítico practicante como aquel que “ha de ser conocido en primer lugar como poeta, pero su crítica debe destacar por sí misma y no meramente por la luz que pudiera arrojar sobre sus versos” (2011: 496). Este criterio hace a un lado a los críticos que hayan publicado textos literarios de manera irregular o dispersa, y a los poetas que hayan publicado ensayos o artículos vinculados de manera directa a su propia producción poética.

<sup>4</sup> Como reseña la historia literaria, las principales poéticas en disputa se agrupan en torno al neobarroco y el objetivismo. Hacia la segunda mitad de los ochenta, escrituras identificadas con el experimentalismo y la poesía del lenguaje se cristalizan bajo la denominación de neobarroco, que reúne a poetas como Néstor Perlongher, Arturo Carrera, Tamara Kamenszain, Emeterio Cerro y Héctor Piccoli. En sus *Ensayos generales sobre el barroco*, el escritor cubano Severo Sarduy define las escrituras barrocas a través de su trabajo con los significantes: la elisión, la superficie, el aspecto fónico de la lengua, los juegos asociativos, la aliteración y la parodia. En “Poesía neobarroca. Caribe transplatino”, Perlongher alude a la expresión rioplatense de la poética neobarroca como

Centrado en la figura del *poeta-crítico*, este trabajo propone rastrear y problematizar una serie de procesos a través de los cuales la crítica literaria sobre poesía ha elaborado históricamente conceptos, protocolos de lectura, interpretaciones y herramientas metodológicas para abordar el lenguaje poético y sus configuraciones particulares en el campo literario argentino. Esta tarea no sólo se proyecta sobre las producciones poéticas sino que produce reflexiones sobre la crítica como discurso, disciplina, intervención estético-política, etc.

De acuerdo con el recorte propuesto (2000-2017), el corpus de nuestra investigación se centrará en las obras críticas de Tamara Kamenszain (*Historias de amor –y otros ensayos sobre poesía–*, 2000; *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*, 2007; *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*, 2016), Edgardo Dobry (*Orfeo en el quiosco de diarios. Ensayos sobre poesía*, 2007), María Negroni (*El testigo lúcido: la obra de sombra de Alejandra Pizarnik*, 2003a; *Galería fantástica*, 2009; y *La noche tiene mil ojos*, de 2015 que incluye tanto el mencionado *Galería fantástica* como *Museo negro*, publicado por primera vez en 1999, y *Film noir*, inédito hasta ese momento), Diana Bellessi (*La pequeña voz del mundo*, 2011; *La piedra es el poema*, 2017) y Martín Prieto (*Breve historia de la literatura argentina*, 2006).

---

“neobarroso”, por emerger en una tradición literaria (realismo) cuya pretendida profundidad “suele acabar chapoteando en las aguas lodosas del río” (*Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*, 2010: 22).

El objetivismo comienza a definirse a partir de 1986 con la aparición de *Diario de Poesía*. En el número 4 del *Diario*, Daniel García Helder publica una extensa nota donde caracteriza al objetivismo por oposición al neobarroco: “Inversamente, todavía nos preocupa imaginar una poesía sin heroísmos del lenguaje, pero arriesgada en su tarea de lograr algún tipo de belleza mediante la precisión, lo breve –o bien lo necesariamente extenso–, la fácil o difícil claridad, rasgos que de manera explícita censura el neobarroco” (Helder, D. “El neobarroco en la Argentina”. En *Diario de Poesía*, 4, otoño de 1987, p. 25).

Entre los libros que integran este corpus, están aquellos que fueron concebidos como una unidad, el resultado de un esfuerzo crítico de largo aliento: sus distintas partes articulan momentos de un pensamiento dirigidos a desplegar una categoría de lectura o una figura teórica determinada, revisando y ampliando los planteos iniciales, como sucede en *Una intimidad inofensiva*, de Tamara Kamenszain, o *El testigo lúcido*, de María Negroni, por nombrar sólo dos de ellos. Por otro lado, también hallamos entre los títulos de este corpus volúmenes que reúnen, por voluntad externa –de editores o compiladores– o personal, artículos y escritos que, si bien convergen en una reflexión más general (la poesía argentina y latinoamericana, sujeto y lenguaje poético, etc.), varían en sus objetos específicos, enfoques teóricos, momentos y espacios de publicación.

Esta investigación se ubica en los *entretelones*, pasajes, préstamos y deslizamientos entre la producción poética y la crítica; en suma, los movimientos de una serie de escrituras que, atravesando los géneros, permiten repensar los vínculos entre poesía y pensamiento. Nuestro objeto parte de una zona de cruce, atravesado por las preguntas que suscita la inscripción, al menos doble, de la figura del poeta-crítico: dónde escribe y publica su crítica; si se trata de operaciones críticas más institucionalizadas o académicas, o de actos críticos dispersos en revistas, reseñas, entrevistas y antologías, inscripción heterogénea que luego se estabiliza en la reunión de ciertos textos bajo la forma del libro; con quiénes dialoga su producción poética en el momento de publicación de sus obras críticas; qué lecturas selectivas hace de las teorías literarias disponibles, y cómo pueden caracterizarse estas intervenciones en relación no sólo con la poesía que leen sino con la producción poética propia y la recepción crítica que esta tuvo en los distintos momentos de su surgimiento y circulación; las formaciones (Williams, 1997) que integran o integraron estos poetas-críticos, en relación con los corpus que recortan sus trabajos (Kamenszain y los neobarrocos

en *La edad de la poesía*, la poesía argentina de los noventa en *Orfeo en el kiosco de diarios*, de Edgardo Dobry, etc.)

La crítica que escriben los poetas, al poner en evidencia los lazos complejos entre producción literaria y enunciación crítica, puede leerse como un caso de lo que Jorge Panesi denominó *problemas de contacto*:

La relación entre la práctica crítica y la literaria se estrecha; las ideas teóricas pasan como material a la producción de literatura, y los escritores, o bien escriben crítica, practican la crítica, participan en los espacios donde la crítica polemiza, o bien trazan las nervaduras de sus textos amparados en postulados críticos (1998: 12).

La noción de *problemas de contacto*, como señala Panesi, alude asimismo a la localización institucional del discurso de la crítica, y al vínculo problemático que ésta sostiene con la cultura universitaria en tanto reguladora de los protocolos que el saber académico le impone a la crítica, así como de la distancia variable entre ésta y el público. Estas relaciones van “desde la sumisión territorial, la alianza, el intercambio, el préstamo, la adaptación al territorio, y la fusión, hasta la separación, la delimitación, la pugna y la guerra discursiva” (1998: 12).

En la misma línea, nos parece relevante considerar las escrituras críticas de estos poetas (operaciones concretas de lectura sobre determinadas zonas de la poesía argentina reciente) como emergentes de las *formaciones culturales* (Williams: 1997) que han integrado en las últimas décadas, prestando especial atención a las polémicas sostenidas desde las revistas<sup>5</sup>(*La danza del ratón* y *Último reino* en los ochenta; *Diario de Poesía* y *18*

---

<sup>5</sup>Para un análisis detallado de la polémica neobarrocos-objetivistas en el *Diario de poesía*, véase Porrúa, A. (2003). “Una polémica a *media voz*: objetivistas y neo-barrocos en el *Diario de Poesía*”,

*whiskeys* en los noventa)<sup>6</sup> y las editoriales inter-dependientes (Moscardi, 2016). Las formaciones, como señala Williams en *Marxismo y literatura*, constituyen “movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que tienen una influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura” (1997: 139). Revisar las transformaciones que ha atravesado el vínculo entre este tipo de formaciones y las instituciones formales, en el caso de la crítica literaria de las últimas décadas, puede constituir una herramienta de búsqueda en la pregunta por la singularidad de las escrituras de los poetas-críticos contemporáneos.

Si bien el eje de este trabajo son los libros de crítica publicados por los poetas (entendemos por esto tanto los volúmenes de ensayos, como los libros de historia literaria en tanto corte y acto crítico sobre la tradición de la poesía argentina), la singularidad de estas escrituras no puede pensarse separada de aquello que constituye el criterio de nuestra selección: la producción poética que precede, acompaña o continúa los enunciados críticos. En este sentido, nos detendremos en aquellos poemas o series que, ya sea en el conjunto de la obra de un autor o en un determinado momento de su producción, funcionan como “Artes poéticas”<sup>7</sup>, en tanto explicitan concepciones acerca de la poesía, y realizan en el espacio del

---

*Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Artes UNR, 11, 59-69.*

<sup>6</sup>Como señala Yuszczuk (2011), otras publicaciones de los noventa tuvieron un papel central en la difusión de la poesía de la época, pero no incluían textos críticos y por ello considera que no intervinieron en el armado de tradiciones. Entre ellas *La mineta* (1987-1990) y *La novia de Tyson* (1998-2002), una hoja de poesía y una revista dirigidas por Rodolfo Edwards; *Nunca, nunca quisiera irme de casa* (1995-2001), dirigida por Gabriela Bejerman y *Los amigos de lo ajeno* (1998-2006), editada por Luis Chaves.

<sup>7</sup> En la “La enunciación crítica de las revistas” (2008), Carlos Battilana analiza los significados que ha adoptado históricamente el concepto de poética, partiendo de la Poética de Aristóteles hasta la Poética de Paul Valéry, que pretendía eliminar el carácter prescriptivo del término y centrarlo en la idea de poein: el hacer que lleva a la realización de una obra. Al final de este recorrido, Battilana ofrece entonces su versión de la noción de Artes poéticas, a las que define como “textos que despliegan un programa estético en teoría y práctica simultáneas. Es decir, no sólo se esboza un

poema, en su misma lengua, el programa que enuncian (Battilana, 2008). Bien podría simplificarnos la tarea hacer a un lado estos textos, en los cuales la imbricación de ideas estéticas y procedimientos poéticos sistematiza en la forma del verso algo que podríamos identificar como una pulsión teórica: un pensamiento teórico que se realiza en el poema, como borde externo del pensamiento poético que se procesa en la teoría y se realiza en la forma de la crítica. Los poemas de *El jardín*, de Diana Bellessi, en conjunto con los ensayos de *Lo propio y lo ajeno* –recogidos en parte en *La piedra es el poema*, de 2017–, o las versiones de lo confesional y lo íntimo entre los poemas de *El libro de los divanes* (2015) y los ensayos de *Una intimidad inofensiva* (2016), de Tamara Kamenszain.

En “Género y traducción”, Diana Bellessi afirma que de la escritura del poema, tarea central de su vida, se desprenden tres trabajos: la enseñanza, la escritura reflexiva, y la traducción. En este sentido, para Bellessi es la traducción<sup>8</sup>, y no la escritura reflexiva de los ensayos, la que más se asemeja a la escritura del poema. Si bien aquí no nos ocuparemos específicamente de las traducciones de poesía, sí se abordará la traducción como preocupación teórica en la producción crítica de los poetas, con la cual comparte la pregunta por los modos de tratar con la poesía de otro: al pasarla por la lengua materna, por el entendimiento personal de lo que el poema del otro dice o quiere decir, al cambiar el ritmo para conservar el sentido o viceversa, ¿qué clase de lectura y escritura poética ocurre en la traducción?<sup>9</sup>

---

programa de poesía, sino que se lo realiza y exhibe al mismo tiempo. En ese sentido, los autores ensayan procedimientos poéticos sincrónicamente al momento de su sistematización” (p. 23).

<sup>8</sup>Para un análisis detallado de la tarea de traducción llevada adelante por Diana Bellessi en *Diario de Poesía*, véase Mallol, A. D. (2013), “Mirta Rosenberg, Diana Bellessi: Poetas y traductoras” y Mallol, A. D. (2013), “Traducciones y poéticas en Diario de Poesía”.

<sup>9</sup>Acerca de los puentes posibles entre escritura poética y traducción, Delfina Muschietti (2006) señala: “Para traducir un poema hay que estar atentos a las intensidades que llegan de esa forma singular, insistentes en repetir ciertas zonas o claves en el armado de tonalidades y melodías. Hay

## Umbrales teóricos y figuras conceptuales de la investigación

La denominación de *crítica de la crítica*<sup>10</sup> se aproxima a algunas de las principales dimensiones de las decisiones teórico-metodológicas que guiarán esta investigación acerca de los modos en que la crítica reciente de poesía ha sido ejercida por poetas que intervienen en el campo literario tanto desde su escritura como desde su lectura de otros poetas contemporáneos. En este recorrido de doble entrada (histórico y teórico), se buscará contrastar críticamente la construcción de conceptos, el planteo de problemas y las conexiones entre el discurso crítico y el literario, en el caso de los poetas-críticos que llevan adelante de manera paralela sus proyectos poéticos y sus ejercicios críticos en libros, ensayos, reseñas y entrevistas<sup>11</sup>.

Por otro lado, una lectura de las *operaciones críticas* (Panesi, 1998) de los poetas deberá tener presentes aquellos desarrollos teóricos que se ocupan de la escritura en un

---

que estar atentos como lectores a ese juego de la repetición sonora o de sentido (gammas de significaciones superpuestas, opuestas o en armonía flotante), desmontarla, hacerla hablar en ese espacio sintético que es el poema. Traducirlo será, entonces, hallar una nueva forma que, como afirma Benjamin, debe capturar el *modo-de-decir del original*, o podríamos decir, *el modo de repetir del original*” (2006: 1)

<sup>10</sup>Tomamos esta expresión de H. González, “Teorías con nombres propios. El pensamiento de la crítica y el lenguaje de los medios”, *El ojo mocho* 3, 1993, pág. 38.

<sup>11</sup>Para profundizar en los alcances de este enfoque, en el centro de una reflexión sobre el lugar del crítico entre el intelectual y el escritor, véase Giordano, A. (2005). *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*, Rosario: Beatriz Viterbo. En el apartado “La crítica de la crítica y el recurso al ensayo” Giordano reflexiona acerca de la pregunta de la crítica por su propia práctica, una interrogación que se aloja en la escritura misma y acompaña sus movimientos: “Aunque no siempre se explicita en estos términos, aunque la interrogación no siempre tome una forma reflexiva, entre los problemas que interesan al crítico el que mayor inquietud provoca en su escritura es el del sentido y el valor de su acto. Menos por voluntad de ensimismamiento o de “autismo” que por el deseo de descubrir lo que le resulte más conveniente y de desprenderse de lo que la limita, mientras interpela y se deja interpelar por toda clase de objetos literarios, la crítica es –acaso en primer lugar– *crítica de la crítica*. Este movimiento de interrogación que anima en forma intermitente la escritura del crítico pasa entre las estrategias retóricas que identifican sus palabras como las de un intelectual y los gestos intransitivos que las identifican como las de un escritor” (2005: 249).

sentido amplio, es decir, que permiten pensar el vínculo entre escritura crítica y escritura poética no meramente como la diferencia resultante de la producción textual en dos géneros con distintos modelos retóricos y variantes estilísticas, sino como una tensión entre dos momentos del pensamiento y el trato con el lenguaje, que adquieren rasgos singulares en la obra de cada poeta-crítico.

Si entendemos que la producción de estos autores no puede pensarse por fuera de las intenciones y los efectos que ellos mismos conjeturan para sus operaciones críticas al interior del complejo entramado de relaciones que supone la sociabilidad en un campo literario determinado, resulta pertinente incorporar la noción de *imagen de escritor*<sup>12</sup> como herramienta de búsqueda en nuestro corpus. Siguiendo a Gramuglio (1992), nos referimos a las imágenes de escritor en tanto construcciones que remiten no sólo a la poética sino también a la historia literaria, y que funcionan como modo de intervenir en ella: figuras que en ocasiones pueden tomar la forma de contra-imágenes de sí, y permiten leer el modo en que los poetas representan su subjetividad como tales, y cómo perciben la relación entre su propia escritura, la literatura y la sociedad. El concepto de *imagen de escritor*<sup>13</sup> indaga lugar que el poeta imagina para sí

---

<sup>12</sup> Para un análisis comparativo de las conceptualizaciones en torno a las construcciones de escritor, resulta de especial interés el artículo “Imagen, postura, proyecto. Apuestas a un nuevo abordaje de la figura del autor”, de María Julia Ruiz (2019). Dicho artículo indaga en los procedimientos de puesta en escena del autor como parte de la construcción de un proyecto autorial, comparando las categorías de proyecto autorial (Zapata), imagen de autor (Maingueneau, Amossy y Gramuglio) y postura de autor (Meizoz).

<sup>13</sup>En “Literatura y nacionalismo: Leopoldo Lugones y la construcción de imágenes de escritor” (1993), Gramuglio precisa los alcances de su noción de imagen de escritor y añade: “Uso la palabra imagen para subrayar justamente el aspecto imaginario de esa construcción. Y pienso que la figuración de un lugar en el espacio literario compromete profundamente la estética del escritor, ya que allí se dirimen sus relaciones tanto con la tradición literaria en que se inscribe, o que pretende modificar, como con las tendencias presentes a las que adhiere o rechaza, y con las formas de reconocimiento que ellas pueden brindar” (p.7).

en relación con sus pares, con los escritores que son sus contemporáneos y aún con los futuros, pero también con la tradición literaria en que se inscribe o que pretende modificar; con los temas y los lenguajes que esa tradición le provee; su relación de amor y de odio con sus modelos y precursores; sus filiaciones, parentescos y genealogías; su actitud frente a los lectores, las instituciones y el mercado (...) En este sentido, es posible postular que la construcción de la imagen conjuga una ideología literaria y una ética de la escritura (Gramuglio, 1992: 37-39).

En relación a la imagen del poeta como crítico, podemos añadir, a esta ética de la escritura que señala Gramuglio, lo que Giordano (1992) denomina la ética de la lectura o el *devenir-lector del crítico*. Desde esta perspectiva, los ensayos de lectura de los poetas emergen como formas críticas abiertas a la provisoriedad y el inacabamiento propios del acto de leer. Es decir, si en la crítica de los poetas la escritura constituye un campo de prueba para interrogar sus propias ideas sobre la poesía en tanto problema teórico-crítico, esta caracterización de la crítica como espacio de tanteo, vacilación o no-saber puede pensarse en la intersección entre las teorías literarias sobre poesía y las teorías que piensan el ensayo como escenificación de una incertidumbre, una vacilación; es decir, una lectura (Giordano, 2007; Mattoni, 2006, 2001; Adorno, 1998; Starobinski, 1998).

Esta línea de estudio permite incorporar la forma del ensayo de escritor como articulación entre saber y experiencia subjetiva. En este sentido, retomaremos especialmente dos desarrollos críticos que plantean el interrogante acerca de la posibilidad del lenguaje crítico de construir un saber acerca del acontecimiento literario: “Del ensayo”, de Alberto Giordano (2005) y “¿Qué se sabe en la literatura? Crítica, saberes y experiencia” (2008), de Miguel Dalmaroni.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup>Miguel Dalmaroni propone dos modos de abordar el vínculo entre conocimiento y literatura que pueden servir para ubicar la crítica de los poetas en relación con el discurso crítico que produce, por ejemplo, la investigación académica. El primer modo, llamado *modo de la distancia*, alude al “lugar común según el cual la noción misma de ‘crítica’ está articulada precisamente con la toma de distancia, con un imperativo casi moral que insta a tomar distancia (...) asociado a la idea de que la

Frente al modo de leer del especialista, regido por el imperativo disciplinario, Giordano opta por el ensayo como forma de una escritura y una experiencia de lectura que escenifica la *literaturización* del saber. En las obras que integran nuestro corpus, la distinción entre especialistas y ensayistas parece ser inseparable de las tensiones que atraviesan la figura del poeta-crítico, en tanto es poseedor de un saber, el del trato íntimo con la escritura poética, que lo vuelve a la vez el más y el menos indicado para producir un conocimiento sobre la poesía de otro. En este sentido, el recurso a la teoría puede tener que ver menos con la obediencia a las convenciones de una disciplina que con el deseo de correrse del lugar del *poeta-que-lee-otros-poetas*, y autorizarse ante los lectores a hablar “como crítico”, sin por ello dejar de reconocer en el lenguaje mismo de la crítica “la incertidumbre de su objeto imposible” (Giordano, 2005: 237).

Pensar la crítica de poesía escrita por poetas implica revisar qué clase de lector constituye el poeta, y qué ocurre en la lectura que hacen unos poetas de otros, qué se traduce de la experiencia de escribir poemas a la experiencia de leer a otros poetas y escribir esa lectura. Por otra parte, en cuanto a la noción de operaciones críticas, recurriremos a los desarrollos de Jorge Panesi, tanto los que aluden de manera general a los vínculos entre teoría y crítica, como aquellas afirmaciones que apuntan a pensar de modo particular las operaciones críticas de poetas contemporáneos. De este modo se pretende abordar los desarrollos teóricos que el uso de ciertas nociones ha generado en la crítica de poesía

---

literatura es un ‘objeto de conocimiento’”. Del otro lado del imperativo de la distancia se encontraría el *modo del contacto* o *modo de la sumersión*, según el cual “la crítica literaria sería un saber *en la literatura* y por lo tanto, en rigor, un no-saber, algo así como un des-saber o una fuga de lo que pudiera saberse” (2008: 2). La prosa crítica de los poetas de nuestro corpus, aun cuando recurren en mayor o menor medida a convenciones de la crítica académica, se afirman en el modo de la sumersión. El no-saber de la sumersión “carece de objeto o lo va perdiendo en el curso del ejercicio de la crítica y consiste más bien en un decir o un escribir en la efectuación de un acontecimiento” (2008: 2).

argentina, y comenzar a indagar en los debates suscitados por estas nociones, en el momento histórico que se abre en este campo desde fines de los noventa en adelante. De acuerdo con Panesi (2001), podemos afirmar que si las operaciones críticas permiten analizar “puntos de contacto” entre la crítica y las instituciones, o bien entre la crítica y otros discursos y segmentos de la cultura, la noción de “protocolos de la crítica” alude a la dimensión retórica o textual de estas operaciones:

A mitad de camino entre la teoría que puede asumirse explícitamente, por una parte, y por la otra el desarrollo de un texto que no siempre se autoconfigura como mera aplicación o prolongación teórica, los protocolos son eslabones articularios en la práctica crítica. Las operaciones de lectura están sujetas a reglas principalmente teóricas o de alcance teórico (108-109).

La noción de “protocolo”, que Panesi hace derivar de los “protocolos de lectura” de Derrida –y los usos que éste hizo del término en el marco de las lecturas literarias y filosóficas del deconstruccionismo– resulta productiva para pensar las complejidades que atraviesan las intervenciones de los poetas-críticos, ya que se trata de un concepto que se sitúa en la tensión entre las premisas teóricas y los actos críticos, y desde esa zona fronteriza permite leer un objeto que se mueve, al menos, en tres direcciones: hacia la teoría, adoptando, reescribiendo o discutiendo sus postulados; hacia la poesía que se privilegia como lectura, y en relación a la cual ese protocolo establece ciertas condiciones de legibilidad y valoración; y hacia la propia crítica, en su dimensión retórica y expositiva, en los modos que despliega y pone en diálogo sus argumentaciones.

## Presentación de los capítulos

En el primer capítulo, “Modos de la relación entre poesía y crítica”, sentaremos las bases a partir de las cuales leemos a estos escritores como poetas-críticos, recuperando conceptos que no aluden necesariamente a esta figura pero pueden aportar dimensiones de análisis, en sus distintos niveles. Dado que nuestro corpus se compone mayormente de ensayos (reunidos y publicados como libros), partiremos de definir y caracterizar la forma del ensayo, y el modo en que se enlazan en el ensayo las nociones de subjetividad, saber y experiencia.<sup>15</sup>

Esto nos interesa porque se trata de ensayos escritos por poetas que toman como objeto la poesía, y nos preguntamos qué tanto de lo que ven en los otros poetas, del pasado o contemporáneos, se relaciona con sus propias inquietudes, trayectorias, anhelos y rivalidades. Es decir, cuánto de lo que en estos ensayos se construye como saber involucra la experiencia de quien escribe en su práctica poética.

La elección de este objeto nos invita a no perder de vista los entrelazamientos, los espejos y los espejismos –imágenes aparentes que al acercarse desaparecen–, pero también reclama ciertas distinciones, para reconocer que esta figura del poeta-crítico es una forma de nombrar un espectro amplio de relaciones, posiciones y figuraciones. Con el fin de delimitar las dimensiones de análisis, comenzaremos por repasar episodios en los cuales escritores y críticos han coincidido en recortar de la producción de una época figuras que conjugan la escritura de poesía y la prosa crítica. Principalmente nos referiremos a las reflexiones de

---

<sup>15</sup> En “El ensayo, intrusión de la subjetividad en el discurso del saber” (2005), Alberto Giordano se refiere a la objetividad como una “superstición” extraña a la ética del ensayista, y compara su posición con la del especialista, que debe responder a las exigencias del discurso académico: “si el especialista, lector indiferente, desatiende ‘la propia convicción, la propia emoción’, el ensayista afirma siempre, por la modalidad de su lectura, una perspectiva” (p. 242).

Wilde sobre el crítico como artista, las ideas del romanticismo alemán en torno al vínculo inescindible entre crítica y creación, y los ensayos y escritos programáticos de los poetas norteamericanos Pound y Eliot.

Una vez establecida la figura del poeta-crítico como personaje del mundo de las letras que ha tenido diversas interpretaciones y manifestaciones en la teoría y la historia literaria, pasamos a preguntarnos a través de qué elementos de la crítica que escriben y la poesía que leen estos poetas-críticos podemos dar con la singularidad de su producción. No para encontrar una esencia o establecer una conclusión general, sino para explorar qué pueden decirnos estos ensayos sobre un modo de hacer crítica que involucra a quien escribe en un conflicto imaginativo agonístico con lo que lee. Entendemos este conflicto en términos de lo que Bloom denomina la “ansiedad de la influencia”, una forma de melancolía a la que identifica como el modo de leer de los poetas (1997: 16). Abordaremos entonces este modo de leer (Bloom, 1997) y el ensayo como la forma que eligen los poetas para escribir su lectura (Giordano, 2015).

Uno de los tópicos que aparecen de manera más recurrente en los ensayos de los poetas críticos es la cuestión de la filiación, la búsqueda de una genealogía a través de la cual el poeta explicita en sus desarrollos críticos a qué zona de la tradición literaria pretende que se asocie su producción. Influencia, filiación, genealogía, son nociones que nos permiten recomponer las autofiguraciones e imágenes de escritor que construyen los autores de nuestro corpus.

En el segundo capítulo, “Generación, escuela, familia, linaje”, trabajaremos por separado con la articulación de núcleos recurrentes en las poéticas e indagaciones críticas de los autores de nuestro corpus, en relación con las nociones que desarrollamos en el primer apartado en torno a la construcción de una autopoética y una genealogía para su escritura, y

el corte crítico que configuran sus ensayos. Cuando los poetas escriben sobre otros poetas, dejan entrever –si no lo hacen de manera explícita– las bibliotecas que los han formado como escritores, influencias que se manifiestan de diversos modos en las nuevas escrituras. En el caso de los objetivistas como Prieto y Dobry, señala Marina Yuszczuk, la herencia de Pound se transmite en una actitud acerca de cómo debe ser la literatura: lenguaje cargado de sentido. En Bellessi, por otro lado, identificamos dos vertientes: una en la cual el valor de la herencia es la herencia misma, el armado sostenido de una genealogía para las poetas argentinas, “linaje y familia” (2011: 105), a través de antologías, traducciones, ensayos, y de la propia construcción de la autora como poeta lesbiana en sus poemas; la segunda vertiente, configurada a partir de su concepción de la lírica como pequeña voz del mundo, no se limita a la genealogía femenina, ni a la idea de lírica que se construye en la polémica entre las revistas *Hablar de Poesía* y *Diario de Poesía*, sino que los atraviesa y trasciende, al considerar la lírica como una voz despojada, inocente e invencible contra la intemperie. La construcción de la genealogía en Kamenszain, y la referencia a los neobarrocos en su escritura con un “nosotros” que enmarca su obra poética y sus preocupaciones críticas en un relato que hilvana, desde una explícita adscripción generacional, los episodios de su “novela familiar” poética. En el caso de Negroni, encontramos en las bibliotecas del gótico y el fantástico latinoamericano una línea de lectura que logra sortear los debates que marcaron la poesía argentina de los 80 y 90, construyendo su propio linaje de huérfanos, melancólicos y malditos, en el cual la traducción y comentario de poetas norteamericanas constituyen, en palabras de la propia Negroni, “autorretratos”.

Si hasta aquí focalizamos en las intervenciones de cada poeta-crítico por separado, analizando las formas singulares en que sus producciones articulan las inquietudes del poema y las de la crítica, en el tercer capítulo, “Los poetas-críticos y la disputa por el

presente: la lírica en cuestión”, nos interesa analizar el tono y los temas que aportan estas voces para pensar los debates estructurantes de la poesía argentina reciente. Siguiendo los recorridos trazados por los autores de nuestro corpus, nucleamos estos debates en lo que llamamos la pregunta por la lírica. En principio, entendemos la lírica como un modo de nombrar el acontecimiento del poema, un espacio teórico donde se disputa el sentido de lo poético en el presente. De este modo, la lírica en cuestión se convierte en una línea de lectura a partir de la cual conectar y contrastar las zonas de indagación abordadas en apartados anteriores, considerando los diversos usos que ha tenido este concepto en la crítica de poesía argentina reciente, ya sea como noción que indica una actitud del sujeto en su relación con el mundo y el lenguaje, ya como un género asociado a la afectación formal y el sentimentalismo.

# CAPÍTULO I

## Modos de la relación entre poesía y crítica

### 1.1. Hablar del poema desde afuera del poema

En principio, podemos identificar dos dimensiones que presentan los materiales sobre la figura del poeta-crítico: por un lado, la historia del problema en la historia literaria (Schlegel, 1991, 2005; Wilde, 1891; Eliot, 1920, 1923, 1932, 1957, 1965; Heidegger, 1983, 1985; Paz, 1956, 1974, 1987); por el otro, las investigaciones específicas que nos permiten esbozar, a través de sus propias hipótesis y conclusiones, algunas observaciones preliminares sobre nuestro tema (Salomone<sup>16</sup>, 2014; León, 2007; Yuszczuk, 2011; Battilana, 2009; Martínez Pésico, 2007; Panesi, 1998, 2001; Pastormerlo, 1997; entre otros).

En la historia literaria, los escritores han imaginado figuras de la relación entre crítica y poesía, o entre escritura crítica y escritura poética, configurando un horizonte de debates teórico-metodológicos que problematiza tanto las fronteras móviles de disciplinas como la filosofía y los estudios literarios, como las valoraciones que ciertas *morales de la crítica* (Barthes, 1985; Rosa, 2003; Giordano, 1999) construyen en torno a los vínculos entre saber y experiencia.

---

<sup>16</sup> Salomone explora el “diálogo intertextual” entre la escritura poética y el ensayismo crítico de Alicia Genovese. La hipótesis que atraviesa la investigación de Salomone parte de considerar la crítica y la poesía como afluentes de un mismo curso: “Entre ambas textualidades subyace una relación consistente, que avanza de forma paralela, pero que, como si se tratara de dos brazos de un mismo río, converge en distintas zonas” (2014: 102). De allí que el trabajo de Salomone con la obra de Genovese busque dar con los puntos de encuentro, las zonas de indagación común entre una y otra textualidad.

En la tradición occidental, esta dimensión puede rastrearse hasta el pensamiento de Friedrich Schlegel y el romanticismo alemán<sup>17</sup> cuya utopía del *Absoluto literario* Lacoue-Labarthe y Nancy consideran “la inauguración del proyecto teórico en literatura” (2012: 17). En este sentido, si para Schlegel “la poesía sólo puede ser criticada por la poesía” (Schlegel *Fragmentos* 52), y por ende “poesía y filosofía deben estar unidas” (Fragmento 115 del *Lyceum*), el concepto de poesía pasa a abarcar de igual modo a la crítica, entendidas ambas como hechos estéticos implicados en una forma de creación. En *El movimiento romántico*, Christoph Jamme (1998) sostiene que “la poesía romántica abarca y mezcla todos los ámbitos y géneros, abarca también crítica y ciencia” (19). Como señala Alberto Giordano (2015), para Schlegel “la teoría de la literatura deber ser ella misma literatura: sólo la literatura en estado de interrogación y busca de sí misma puede comprender reflexivamente la ley de su engendramiento” (2015: 103).

Otro episodio significativo de esta relación lo constituyen las afirmaciones de Oscar Wilde en “El Crítico como Artista” (1891)<sup>18</sup>, donde sostiene que el crítico se define por ser esencialmente creativo. Afirma que “el futuro pertenece a la crítica” mientras que “la creación siempre va por detrás de su tiempo”, y es la crítica (la facultad crítica entendida como condición para la creación artística) la que guía e “inventa formas nuevas”:

Ernesto— Pero... ¿es realmente la crítica un arte creador?

Gilberto— ¿Por qué no habría de serlo? Trabaja con materiales y los pone dentro de una forma a un tiempo nueva y deleitosa. ¿Qué más puede decirse de la

---

<sup>17</sup> En *La estética del romanticismo* (1997), D’Angelo destaca que no es posible trazar una periodización esquemática de este fenómeno, ya que abarca y modifica la cultura europea en su totalidad, a la vez que se propone “la superación de los límites entre los distintos planos del saber”. El intento romántico por abolir la distancia entre poesía, filosofía y ciencia, entraña “la voluntad de poetizar toda disciplina” (p. 17).

<sup>18</sup> Para un análisis detallado de este ensayo, véase Sussman, H. (1973), “Criticism as Art’s Form in Oscar Wilde’s Critical Writings” y Bashford, B. (1977), “Oscar Wilde, His Criticism and His Critics”.

poesía? En realidad, yo llamaría a la crítica una creación dentro de una creación (1958: 932).

Los postulados de Schlegel y Wilde transitan caminos que, siendo inversos, se dirigen a un territorio común de preocupaciones: para el primero, la crítica debe ser ella misma poesía, si quiere reclamar el status de obra de arte, mientras que para el segundo la poesía, para ser creación, debe ser crítica. También encontramos en Wilde argumentos en torno al vínculo entre la crítica y los ensayos como autobiografías de lectura. En el Prefacio a *El retrato de Dorian Grey*, escribe: “The critic is he who can translate into another manner or a new material his impressions of beautiful things. The highest, as the lowest, form of criticism is a mode of autobiography” (1994: 5). En nuestra traducción: “El crítico es quien puede traducir de otra manera, o a un nuevo material, sus impresiones de las cosas hermosas. La forma más elevada de crítica, así como la más baja, es un modo de la autobiografía”.

Es en el foco de este mismo debate que podemos situar las reflexiones de Heidegger en torno a la conformación de un decir sobre la poesía que tenga en cuenta el vínculo entre *decir poético y pensamiento poético*<sup>19</sup>. Como señala Freddy Sosa en “Autonomía de la obra de Arte en Martin Heidegger” (2000), es esta preocupación la que lo lleva a interesarse por la figura de Hölderlin, quien no sólo “poetiza al poeta” en sus escritos literarios, sino que también aborda la poesía en artículos, ensayos y traducciones de literatura clásica<sup>20</sup>. En este

---

<sup>19</sup> En “Pensar y poetizar”, prólogo al estudio de Beda Allemann titulado *Hölderlin y Heidegger* (2011), Ricardo Álvarez señala que, en la obra heideggeriana, pensamiento y poesía están unidos desde los inicios: “Poetas y pensadores son, así, guardianes solidarios y originarios de la casa del ser que ambos contribuyen a edificar” (p. 16). Este vínculo mismo impone la necesidad de considerar lo que los hace distintos: “Pensar y poetizar son, dice célebremente Heidegger, dos altas cumbres cercanas que nos obligan a reflexionar sobre tal cercanía y, a la vez, distinción” (p. 9).

<sup>20</sup> En su comentario al himno “Germania”, Heidegger explica la centralidad de la obra de Hölderlin en sus disquisiciones acerca del pensar poetizante y el poetizar pensante: “Si hay un poeta que exige para su poesía una conquista pensante, ése es Hölderlin, y esto no porque como poeta, incidentalmente, fuese también filósofo, incluso uno al que podemos poner tranquilamente junto a Schelling y Hegel, sino que Hölderlin es uno de nuestros pensadores más grandes, es decir, nuestro

sentido, el pensar de los artículos y estudios producidos por Hölderlin se basa, dice Heidegger, en la experiencia de la escritura de sus poemas<sup>21</sup>. Concluye Sosa:

El acto de hablar sobre un poema o sobre la poesía desde afuera del poema corre el riesgo no sólo de ser una actitud arrogante sino, sobre todo, inútil (...) Heidegger propone entonces no forzar a la poesía a la búsqueda estéril de una legalidad universal y mundana; para ello, dice, debemos ‘percibirlo de un modo suficiente’, esto es, ‘debemos estar familiarizados con el poema’. Pero ¿quién puede estar más familiarizado con el poema que el mismo poeta? (2000: 5).

Los argumentos heideggerianos en torno a la “familiaridad” del poeta con el discurso poético, al igual que los postulados donde Schlegel sostiene que sólo la poesía puede ser criticada por la poesía, sitúan las preguntas de nuestra investigación en una zona de indagaciones que ha atravesado tanto la historia de la teoría literaria como la filosofía. La pregunta por los modos de concebir la relación entre crítica y poesía, a la que Wilde aporta la idea de la crítica como forma de autobiografía, delimita un horizonte de debates para pensar qué tipo de crítica producen los autores de nuestro corpus: su “familiaridad” con la escritura de poemas pero también los posibles puntos ciegos de una lectura crítica sesgada por sus trayectorias como poetas.

---

pensador más futuro, porque es nuestro más grande poeta” (p.19). *Los himnos de Hölderlin “Germania” y “El Rin”* es el nombre de un curso dictado por Heidegger durante el semestre del invierno 1934 -1935, en la Universidad de Friburgo. Su versión escrita conforma el tomo 39 de las *Obras completas* del pensador alemán, publicado originalmente en 1989.

<sup>21</sup> En “El estatuto filosófico del poema después de Heidegger”, Badiou (1999) trata de ubicar el pensamiento heideggereano a partir de tres regímenes posibles de relación entre poema y filosofía: 1) el parmenídeo, que plantea una “fusión entre la autoridad subjetiva del poema y la validez de los enunciados tenidos por filosóficos”; 2) el platónico, que “organiza la distancia entre el poema y la filosofía”; y 3) el aristotélico, que incluye el saber del poema dentro de la filosofía, y funda así la Estética. Teniendo en cuenta esta triple disposición, afirma Badiou, “Heidegger estableció legítimamente la función autónoma del pensamiento en el poema. O más precisamente, buscó determinar el lugar –lugar en sí mismo retirado, o indiscubrible– de donde percibir la comunidad de destino entre las concepciones del pensador y el decir del poeta” (1999: 3)

## 1.2. Más que juez es abogado: el poeta como crítico practicante

Una de las figuras que más ha contribuido a la reflexión sobre la producción crítica de los poetas, es el poeta-crítico norteamericano T.S. Eliot. Ha sido especialmente productiva, para la crítica posterior, la distinción que Eliot establece entre el crítico literario puro y el crítico practicante (aquel que, en resumen, estudia aquellos problemas que debe resolver como creador). Por otro lado, Eliot aclara que la crítica de los poetas no debe ser considerada un sub-producto de su escritura literaria (1965: 13)<sup>22</sup>.

En “Crítico al crítico” (1965)<sup>23</sup>, Eliot se pregunta por las finalidades de la crítica, y se propone responder hablando de su propio trabajo crítico, con el sencillo argumento de que no existe ningún otro autor sobre cuya obra esté tan bien informado. Su primer intento de responder a este interrogante se apoya en el pensamiento de un filósofo cuya obra Eliot también conocía en profundidad: “Puede que la crítica no sea sino aquello que F. H. Bradley dijo de la metafísica: ‘el hallazgo de malas razones para lo que creemos por instinto; si bien la búsqueda de esas razones es también un instinto’” (2011: 491)<sup>24</sup>. De todas las referencias posibles para una definición de la crítica, Eliot elige un pasaje del filósofo idealista F. H.

---

<sup>22</sup> Para un análisis detallado de la influencia de Eliot en la formación de otros poetas-críticos, véase: Trujillo, P (2002), “Los poetas como críticos: Eliot y Cernuda”. Según la autora, en el centro de la crítica de Cernuda late la preocupación por la supervivencia de su poesía: “estaba convencido de la necesidad de defender su obra de los malentendidos de la crítica, y de que la polémica en contra de otras opciones estéticas, contemporáneas o del pasado, era una forma de exponer, para los lectores futuros, las bondades de su poesía” (p.137).

<sup>23</sup> “Crítico al crítico” es la sexta conferencia “Convocation” pronunciada por Eliot en la Universidad de Leeds en Julio de 1961, recogida en *Crítico al crítico* (1965). Todas las citas utilizadas en este texto provienen de la edición de los ensayos reunidos en: Eliot, T. S. (2011), *La aventura sin fin*. Barcelona: Lumen.

<sup>24</sup> Bradley (1846-1924) fue uno de los más importantes filósofos idealistas británicos, seguidor de Kant y Hegel. Eliot escribió su tesis doctoral sobre Bradley, que leyó en 1916 y que se publicó un año antes de su muerte: *Knowledge and Experience in the Philosophy of F. H. Bradley* (*Conocimiento y experiencia en la filosofía de F. H. Bradley*; Londres, Faber & Faber, 1964). Sobre la importancia de F. H. Bradley en la vida y obra de T.S. Eliot, véase la nota 2, p. 267, de Andre Jaume al ensayo “Religión y literatura”, incluido en *La aventura sin fin* (2011).

Bradley, para quien la actividad crítica se basaría en la búsqueda de razones, búsqueda esta como un “instinto”, una suerte de impulso del espíritu.

Antes de abocarse al análisis de su propia obra, Eliot plantea la necesidad de hacer una distinción entre los distintos tipos de crítica literaria, con el propósito de recordarles a los lectores que las generalizaciones que puedan extraerse del estudio de sus escritos no siempre serán aplicables a los demás.<sup>25</sup> Distingue fundamentalmente entre cuatro tipos de críticos: el crítico profesional (o “Súper Reseñista”), el crítico de gusto, el crítico académico (que incluye al “teórico”) y el crítico poeta.

El crítico profesional es aquel cuya crítica “supone el puntal último, quizá incluso el único, de su fama” (Eliot, 2011: 492). Otro nombre para este tipo de crítico es el de “Súper Reseñista, porque con frecuencia es el crítico oficial de alguna revista o periódico y sus

---

<sup>25</sup> En “El rey del bosque”, prólogo a *La aventura sin fin* (2011), Andre Jaume destaca la rivalidad que manifiesta Harold Bloom hacia Eliot y las ideas estéticas que inspiraron el *new criticism*, escuela dominante en la crítica anglosajona desde los años treinta. Jaume, editor del mencionado volumen, sostiene que el juicio de Bloom “obvia el estatuto constituyente de la crítica de Eliot: su absoluta sumisión a su proyecto poético. Cuando Eliot, bajo su convincente disfraz de crítico imparcial y calvinista, condenaba, sobre todo en sus comienzos, a tal o cual autor o desviaba el curso de determinada corriente subterránea, estaba en secreto, como reconocería sin ambages al final de su vida –y como ocurre siempre que un gran poeta es también un excelente crítico– abonando el terreno en el que él y sus amigos iban a plantar su propia cosecha” (p. 10). La principal razón por la que Bloom se opone a Eliot es su ensayo contra Shakespeare, “Hamlet y sus problemas” (*El bosque sagrado*, 1919). En todo caso, la postura que adopta Eliot en este texto es el ejemplo perfecto de las estrategias defensivas a las que se refiere Bloom en *La ansiedad de la influencia* (1973), como formas de lidiar con los grandes poetas del pasado. Eliot es aquí el poeta joven que desafía al antecesor fuerte, en una lucha a muerte por no quedar atrapado en su espacio imaginativo. El mismo Eliot matiza más adelante sus juicios tempranos sobre Shakespeare. Asimismo, a lo largo de su obra crítica, Eliot se ocupa extensivamente de los autores menores que escribieron a la sombra del gran poeta fuerte, apunta Jaume: “Para tratar de entender a un Shakespeare que siempre se le escapaba y que nunca llegó a domesticar del mismo modo en que pudo, muy a su manera, hacerse suyos a Dante o a Donne, Eliot no encontró otro camino que rastrear el terreno que rodea al dramaturgo, es decir, examinar muy de cerca a sus precursores y a sus seguidores, para ver si de ese modo podía obtener algún rédito de esa grandeza abrasadora. Astutamente, Eliot intuyó muy pronto que un joven poeta puede aprender mucho de los poetas menores que merodean en torno a un genio (...) Del mismo modo, los isabelinos y jacobinos posteriores le interesaron como infelices herederos de una figura imbatible. Observar cómo un puñado de afanados dramaturgos se entretuvo tratando de construir algo en la tierra quemada que había dejado Shakespeare le divirtió y le ilustró en muchas cuestiones técnicas” (pp. 17-18).

contribuciones suelen responder a la publicación de algún libro nuevo” (492). Eliot aclara que algunos críticos profesionales, como Sainte-Beuve, fueron escritores creativos fallidos, que publicaron una obra demasiado escasa y dispersa para ser considerada. Por su parte, el crítico de gusto es, más que juez, “abogado de los autores, cuyo trabajo comenta, y que son con frecuencia autores olvidados o menospreciados injustamente” (494). La imagen del crítico como abogado aparece también en referencia a los comienzos de la propia trayectoria crítica de Eliot, como una consecuencia del ímpetu del poeta joven:

[...] en mi crítica temprana, lo mismo en mis afirmaciones generales sobre la poesía que en los escritos que dediqué a autores que me habían influido, defendía implícitamente el tipo de poesía que mis amigos y yo escribíamos. Esto le daba a mis ensayos un aire de urgencia, el ardor de la súplica del abogado, a la que mis ensayos posteriores, más detallados –y espero que también más juiciosos–, no pueden apelar (Eliot, 2011: 500).

Mientras que el crítico de gusto es abogado de los poetas olvidados del pasado, el crítico poeta es abogado de su propia poesía y la de sus “amigos”. Eliot se refiere con simpatía a la tarea del crítico de gusto, a los que valora como lectores capaces de hallazgos, ya que se interesan no en la moda ni en la actualidad, sino en figuras que otros considerarían de segunda clase. El crítico de gusto “llama nuestra atención sobre estos autores, nos ayuda a descubrir méritos que hemos pasado por alto y a ver encanto allí donde habríamos esperado encontrar tan solo aburrimiento” (494).

Eliot incluye en una misma categoría al crítico académico y al teórico, bajo la premisa de que ambos “pueden perfectamente solaparse” (495). Él mismo corrige más adelante esta afirmación, por considerarla demasiado abarcadora, ya que va del “erudito puro” –capaz de producir una lectura inesperada de un autor a partir de referencias a autores de otras épocas– al “crítico filosófico”. Eliot se cuida de referirse al crítico académico como

un “especialista”, ya que esta etiqueta, utilizada para referirse al crítico que focaliza sus estudios en un período o autor, “podría entenderse como un modo de disputar su derecho a examinar cualquier literatura que le plazca” (495). Por último, describe al crítico “cuya obra puede caracterizarse como un derivado de su actividad creativa. En particular, el crítico que es también poeta” (496). Esta conceptualización de la figura del crítico constituye el centro de interés para nuestro trabajo. Ya en este punto, la certeza de la denominación elegida se tambalea, y Eliot se pregunta: “¿o deberíamos decir el poeta que también ha hecho crítica?”. La pregunta se resuelve con una condición: si el crítico profesional es aquel “cuya crítica literaria supone el puntal último, quizá incluso el único, de su fama” (492), el crítico poeta “ha de ser conocido en primer lugar como poeta, pero su crítica debe destacar por sí misma y no meramente por la luz que pudiera arrojar sobre sus versos” (496).

En *On poetry and poets (Sobre poesía y poetas, 1957)*, Eliot aborda estas nociones desde el análisis de la obra de ciertos poetas fundamentales, a la vez que teoriza sobre preocupaciones centrales para el horizonte de debates de nuestra investigación. Ejemplo de esto son los escritos de “La música de la poesía”, “Función social de la poesía”, “Johnson como crítico y poeta”, “Byron” y “Yeats”. En el primero de estos ensayos, Eliot caracteriza a los poetas-críticos desde las estrategias que sus textos ponen a funcionar en el campo literario: mecanismos de posicionamiento, formas de procesar la tradición a su favor, doctrinificación (encubierta, disimulada o no deliberada) de su propia poética. Asimismo, señala como preferible la distancia del crítico filosófico, frente a la proximidad valorativa de la intención que guía el conocimiento del artista:

[...] los escritos críticos de los poetas, de los cuales el pasado ofrece ejemplos muy distinguidos, deben buena parte de su interés al hecho de que, en el fondo de su mente, todo poeta intenta, si no como fin ostensible, defender el tipo de poesía que escribe, o formular el tipo que quiere escribir. Sobre todo cuando es joven, y batalla activamente por la clase de poesía que practica, ve la poesía

pasada en relación a la suya: y, tanto su gratitud hacia los poetas muertos de los que ha aprendido, como su indiferencia hacia aquellos cuyas metas le son ajenas, bien pueden ser exageradas. Más que juez es abogado. Hasta su conocimiento puede ser parcial, porque los estudios lo habrán llevado a concentrarse en ciertos autores para descuido de otros. Es probable que, cuando teoriza sobre la creación poética, esté generalizando un tipo de experiencia; que cuando se aventura en la estética, sea menos y no más competente que el filósofo; y puede que hiciera mejor, para información del filósofo, en transmitir los datos de su introspección. Resumiendo, habrá que evaluar lo que escriba sobre poesía en relación con la poesía que escribe. Para corroborar los hechos tendremos que volver al estudioso, y al crítico más distanciado para buscar un juicio imparcial. (23)

Ya en *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism* (*El bosque sagrado. Ensayos sobre poesía y crítica*, 1920), su primer libro de ensayos, Eliot había caracterizado a los *críticos poéticos* en oposición a los críticos filosóficos. En esta misma obra, sin embargo, refería la falsedad de aquellas teorizaciones que reclamaban una mayor creatividad para la crítica o la poesía, como si se tratara de impulsos destinados a disputarse entre sí la legitimidad de sus enunciados. Al afirmar que “it is fatuous to say that criticism is for the sake of ‘creation’ or ‘creation’ for the sake of criticism” (1920: 12), Eliot parece dar por superado el debate que imaginamos entre los desarrollos de Schlegel y Wilde. Del mismo modo, en el ensayo “The Imperfect Critic”, el poeta norteamericano argumenta en contra de la existencia de edades críticas y edades creativas en la historia intelectual (algo en lo que insistirá más tarde Octavio Paz, destacando la modernidad como era de la “pasión crítica”), y concluye: “The two directions of sensibility are complementary; and as sensibility is rare, unpopular, and desirable, it is to be expected that the critic and the creative artist should frequently be the same person” (12).

Eliot se opuso desde el comienzo a la crítica dominante a principios de siglo, centrada en las impresiones, la crítica sociológica y el biografismo. En su artículo de 1923

“La función de la crítica” –anterior al libro de I.A. Richards<sup>26</sup> *Principios de crítica literaria*, publicado en 1925–, Eliot concluye que la tarea esencial de la crítica es el estudio de la poesía y no del poeta, y se convierte así en mentor de los New Critics (John Crowe Ramson, Allen Tate, Cleanth Brooks, Robert Penn Warren, Kenneth Burke).

“Tradición y talento individual” es uno de los ensayos más conocidos de T. S. Eliot. Pertenece a su primera etapa<sup>27</sup>, y apareció por primera vez en *The Sacred Wood* (1920). La idea central del ensayo consiste en la apreciación del arte como un orden, el de la tradición, en la que el pasado y el presente se influyen mutuamente:

No hay poeta ni artista que tenga su significación completa él solo. Su significación, su apreciación, es la apreciación de su relación con los poetas y artistas muertos. [...] El orden existente está completo antes de que llegue la nueva obra; para que persista luego de que se incorpore la novedad, todo el orden debe, aun si en pequeña escala, ser alterado; y así se reacomodan las relaciones, proporciones, valores de cada obra de arte respecto de las demás; y en esto consiste la conformidad entre lo viejo y lo nuevo (1994: 1386).

Este ensayo, que más tarde Eliot mismo desmitificaría –en “Criticar al crítico” lo califica como un “ensayo de generalización” con relativa validez para el futuro–, es uno de los que mayor influencia ejerció en los poetas objetivistas de los noventa, y de los más difundidos hasta nuestros días. Pone de manifiesto el rol que el autor asigna a la tradición como fuente donde abreviar, y a la que contribuir desde la propia creación. Para ello el poeta debe

---

<sup>26</sup> Eliot se oponía a la idea de Richards de que la poesía consistía en el uso de la función emotiva del lenguaje, como si el poema no fuera más que un medio para la comunicación de la experiencia del autor. Desde la perspectiva de Eliot, la escritura poética se funda en un intento de librarse de la emoción, un trabajo de despersonalización y no de expresión de la personalidad. Para Eliot, los buenos poetas objetivan sus sentimientos, los expresan sólo indirectamente a través de la descripción de las cosas que los rodean mediante la técnica del “correlato objetivo”, formulada en su ensayo “Hamlet y sus problemas”.

<sup>27</sup> En *Criticar al crítico*, el propio Eliot distingue tres períodos en sus escritos teóricos: el primero, hasta 1918, incluye los publicados en *The Egoist*; el segundo, a partir de 1918, abarca los textos aparecidos en *The Atheneum* y en el suplemento literario del *Times*; y el tercero, las conferencias y discursos varios. (T. S. Eliot (1967) *Criticar al crítico y otros escritos*. Madrid: Alianza: 17)

“extinguir su personalidad” (1994: 1388) en pos de la tradición, un orden que le impone tanto dificultades como responsabilidades. Dentro del corpus de nuestra tesis, tanto Dobry como Prieto asignan a “Tradición y talento individual” (Eliot, 1944) un lugar central en sus consideraciones críticas. Prieto (2006) retoma las formulaciones de dicho ensayo como una perspectiva que autoriza su propia tarea como historiador: “El poeta inglés T.S. Eliot, al enfrentarse con los escritos legados por la tradición, entendió que era posible emprender una revisión de la literatura del pasado, y que era, además, deseable que cada tanto un nuevo crítico estableciera un nuevo orden de textos y autores” (10). Dobry cita “Tradición y talento individual” al comienzo de *Orfeo en el kiosco de diarios* (2007), para destacar que Eliot define al poeta moderno como aquel que, si bien es tributario de las obras de sus antecesores, escribe al mismo tiempo contra la tradición, “como pieza última que, al agregarse, modifica el orden y la percepción del conjunto” (9).

En “The Poet as Critic” (1963), Victor Lange explica que, hasta comienzos del siglo XIX, la escritura poética y el acto crítico formaban parte de una visión social según la cual ambos eran variantes de un mismo propósito filosófico, y la crítica reforzaba o popularizaba una idea de la literatura como expresión de una creencia cultural. A partir de Schlegel, sin embargo, si el poeta y el crítico pueden hallarse efectivamente en un mismo individuo, “this is no longer due to any notion of their common social responsibility, as rather to the fact that criticism, whatever its purpose, requires above all an empirical understanding of the poet’s craft” (18). Las afirmaciones críticas del poeta, dice Lange, son parte de su *estrategia* total, extensión calculada y reflejo de su poesía, más allá de su pretendido propósito público: “[...] if Valéry, echoing Baudelaire and Mallarmé, insists, on the other hand, that every poet must contain a critic, he makes the critical act, beyond its immediate disciplinary function, an indispensable part of the poet’s intention” (21).

Asimismo, Lange desestima como engañosa e incontestable la pregunta acerca de si los poetas son necesariamente buenos críticos. Con esto impugna la afirmación de Valéry de que “every genuine poet is necessarily a first-rate critic”, aunque concede que hay una parte de verdad en su aserción, ya que la crítica legítima debe fundar sus principios no en bases ideológicas o subjetivas, sino en intereses vinculados a los efectos de dispositivos poéticos específicos. La singularidad del poeta-crítico contemporáneo, según Lange, se basa en su estrecha relación entre *saber y hacer*. Desde allí recupera la distinción que establece Eliot entre crítico puro y crítico practicante, pero se refiere a este último como un *especialista técnico*, en oposición al *crítico filosófico*: “That he [el poeta moderno] often knows more than his judges is the reason why Eliot prefers the technical specialist to the philosophical critic. Knowing and making are, in any case, for the contemporary poet-critic, closely related” (Lange, 1963: 22).

Nial Binns (2011) retoma el concepto de *workshop criticism* (Eliot, 1923), pero introduce un cambio de foco. Señala que el crítico académico se distingue del poeta-crítico en la relación que mantiene respecto de su objeto, una distancia que le permite elegir entrar y salir de los temas; sin embargo, esta distancia no es enunciada como un valor, es decir, como una exterioridad que brindaría al discurso crítico una objetividad preferible, sino entendida como un desapego que le permitiría al crítico ampliar las posibilidades metodológicas de su discurso. En este sentido, Binns separa al “crítico académico omnívoro, pantagruélico, que despliega en artículo tras artículo, libro tras libro, su curiosidad por todos los géneros, todos los países, todas las obras” de “el poeta-crítico que da vueltas y vueltas en torno a las mismas inquietudes, las mismas obsesiones” (263).

La influencia de Eliot como ensayista puede rastrearse en el ámbito de la literatura latinoamericana, en los trabajos de notorios “críticos practicantes”, tales como Borges y

Octavio Paz<sup>28</sup>. Esta visión parece incidir particularmente en su modo de concebir e intervenir críticamente en la propia tradición.

En “De Eliot a Borges: tradición y periferia” (2007), Juan E. de Castro rastrea la manera en que Borges recupera argumentos desarrollados por T. S. Eliot en “Tradición y talento individual”, y los reelabora en una interpretación innovadora de la práctica e historia de la literatura. Eliot fue el tema de varios textos marginales de Borges –reseñas de *Swinburne as a Poet* (1937) y de *The Achievement of T. S. Eliot*, de F. O. Matthiesen (1936), una nota biográfica escrita para la revista *Hogar* (1937)<sup>29</sup>, y breves referencias en la *Introducción a la literatura inglesa* (1965) y la *Introducción a la literatura norteamericana* (1967). Su estudio más detenido es un breve ensayo titulado “La eternidad y T. S. Eliot”, publicado en 1933. De Castro argumenta que “La eternidad y T. S. Eliot” es el “eslabón perdido” que permite comprender la manera en que las ideas eliotianas en torno a la tradición fueron transformadas por Borges en dos de sus ensayos más conocidos, “Kafka y sus precursores” y “El escritor argentino y la tradición”, ambos escritos en 1951. Según De Castro, “Borges encuentra en ‘Tradition and the Individual Talent’ un potencial anti-

---

<sup>28</sup> En 1988, hacia el final de su carrera, Octavio Paz recibe el premio T.S. Eliot. Durante su discurso de aceptación en la Ingersoll Foundation de Chicago, afirma que recibir un premio con el nombre de Eliot es para él “una contraseña, un signo de pase”, y relata: “Era un adolescente cuando lo leí por primera vez y esa lectura me abrió las puertas de la poesía moderna” (1988: 1). Se refiere a la lectura de una de las primeras traducciones al español de *La tierra baldía*, obra que le causó fascinación, a la vez que le mostraba “la incompatibilidad entre mis convicciones y las ideas y esperanzas que inspiran ese poema” (3). En “Theories of Literary Relation” (2012), Tom Boll analiza este discurso de Paz desde la teoría de la influencia de Bloom, señalando algunas inconsistencias en lo que considera un lectura demasiado especulativa: “Paz’s objection (...) to the ideas and hopes that inspired *The Waste Land* could be explained as both *clinamen*, a misreading of Eliot, and *tessera*, an explicative completion of a lacuna in the precursor’s vision. To follow Bloom thus, however, one must make a large assumption about the way that Paz generates his work out of the relationship with Eliot. The Bloomian reading is predicated on a belief that any difference between the two poets is by necessity evidence of Paz’s evasion, or willful misinterpretation, of his precursor rather than an allegiance to the practice of other writers” (p.11).

<sup>29</sup> Para un análisis detallado de estas intervenciones, véase Raggio, M. (2008), “T. S. Eliot en Argentina: las contribuciones de Borges en El Hogar (1936-1937)”.

jerárquico que él desarrolla para justificar la innovación literaria en Argentina, Latinoamérica y, por extensión, la periferia” (8).

En buena parte de sus escritos sobre arte y literatura, el poeta-crítico mexicano Octavio Paz explora la importancia de la crítica en la modernidad, así como la forma que adquiere en las obras literarias modernas<sup>30</sup>. Según Paz, la modernidad está atravesada por la “pasión crítica” caracterizada por el auto-cuestionamiento de sus propios fundamentos y la disolución entre “lo antiguo y lo contemporáneo y entre lo distante y lo próximo” (Paz, 1998: 15)<sup>31</sup>. No sólo esto, sino que la modernidad misma comienza con la crítica: “todo lo que ha sido la Edad Moderna ha sido obra de la crítica, entendida ésta como un método de investigación, creación y acción” (1998: 13).

Una modernidad en la que lo único que permanece es la “guerra consigo misma y el cambio perpetuo”, imbuidos de una “crítica enamorada de su objeto, crítica apasionada por aquello mismo que niega”, más allá de sus “precisos mecanismos de deconstrucción”. La creación artística es una expresión fundamental de esta pasión crítica, en tanto “el arte moderno no sólo es el hijo de la edad crítica, sino que también es el crítico de sí mismo” (Paz, 1998: 325)

### **1.3. Los poetas-críticos en el campo literario argentino de entre-siglos**

---

<sup>30</sup> En *La construcción del poeta moderno: T. S. Eliot y Octavio Paz* (2013), Pedro Serrano distingue entre la mente crítica y la mente poética como aspectos que separarían la obra de ambos poetas-críticos: “En el caso de los poetas aquí estudiados, yo diría que Octavio Paz es una mente crítica que escribe una poesía muy fuerte, mientras que T. S. Eliot es una mente poética que escribe una crítica fuerte; de ahí su principal diferencia” (p. 15).

<sup>31</sup> Para un análisis de las reflexiones de Paz sobre el lugar del poeta en las lógicas de cambio y ruptura en la historia literaria, véase: Martín Henríquez, M. A. (2016). “Los hijos del limo: Una aproximación al discurso teórico-literario de Octavio Paz en torno a la tradición y las vanguardias”.

Este trabajo se inserta en una tradición de investigaciones que han pensado las escrituras críticas de los poetas argentinos de las últimas décadas; es decir, las operaciones críticas efectuadas por poetas que, en sus intervenciones en distintos ámbitos del campo literario, tratan de responder, respecto de escrituras ajenas, a preguntas similares a las que motivan las escrituras propias.

Buena parte de estos antecedentes se encuentran dispersos en reseñas de libros, que al intentar dar cuenta de las operaciones críticas que realizan los autores recuperan sus lecturas teóricas y posicionamientos metodológicos frente al objeto poesía. Otras aparecen en artículos de revistas especializadas, o bien, en un tono más ensayístico, en revistas independientes dedicadas a la difusión de poesía contemporánea y debates en torno a su producción y circulación (artículos de *Diario de poesía* y *Hablar de poesía*, entre otros).

El primer punto en común que presentan las lecturas acerca de las obras de los poetas-críticos es argumentar que los poetas son los más autorizados para hablar de poesía – más, digamos, que los críticos académicos– porque son los que aportan, al saber que construye la crítica, un modo de conocimiento irremplazable, que emanaría de la instancia de escritura en ese lenguaje que se comenta (Panesi, 2001; Calabrese, 2006; Battilana, 2011; Jiménez España, 2012).

Otro aspecto que se puede observar en estas ocurrencias de “críticas de la crítica” es la persistencia de ciertos lugares comunes acerca de la poesía y su lugar en los estudios literarios: por un lado, la idea de que la poesía es un lenguaje opaco al cual es difícil acceder, y por el otro, que es esta misma opacidad la que contribuye a que la poesía permanezca como la desplazada, la olvidada tanto por los lectores como por la crítica. O directamente, diría Paula Jiménez España en su entrevista a Diana Bellessi, sobre la publicación de los

ensayos de *La pequeña voz del mundo*: “sobre la que nunca se habla, la poesía, ‘la idiota de la familia’” (2012, s/p).

Si buena parte de estas aseveraciones, y los lugares comunes que contribuyen a fijar, provienen de su circulación en artículos periodísticos y reseñas en revistas, podemos hallar en algunos episodios de la crítica universitaria reciente una fuente de antecedentes más cercanos a los umbrales teóricos de nuestra investigación. En “Crítica y poesía. Elementos para una tradición” (2006), Elisa Calabrese postula como herramienta de búsqueda para su investigación las *operaciones epistemológicas* actuantes en la crítica argentina de poesía, “tomando en cuenta el estatuto teórico-filosófico de su discurso [...] con la común característica del productivo procesamiento de la moderna teoría literaria” (1). Calabrese toma como punto de partida los ensayos de *Visión y ceguera*, de Paul de Man, sobre la retórica de la crítica contemporánea, y sitúa las reflexiones de éste como fundamentos del “rodeo metacrítico” que propone la autora por la crítica argentina de poesía. Asimismo, sostiene que la crítica posee una evolución histórica, partiendo de su transformación de discurso dependiente de la obra literaria como objeto primario, a un discurso independiente, con sus propios itinerarios extraliterarios. Partiendo de este desarrollo, entendemos con Calabrese que la crítica de poesía excede la noción de género y adquiere el carácter de una “operación” entendida como una reflexión “sobre la índole del discurso poético, a la vez que por una interrogación sobre la cualidad de lo poético mismo, siguiendo su periplo histórico” (2006: 6).

Por otra parte, en “Protocolos de la crítica: los juegos narrativos de Tamara Kamenszain” (2001), Jorge Panesi<sup>32</sup> enfatiza la diferencia, y sus implicancias retóricas, entre

---

<sup>32</sup> Panesi reflexiona en torno a la ubicuidad de las nociones de “protocolo” y “operación” en el “vocabulario” de la crítica contemporánea, necesarias para pensar cómo este discurso se articula con

las exigencias de la crítica para los especialistas y para los poetas. En el caso de Kamenszain, ella nombra a su objeto con afecto, y juega a inventar familias poéticas: “tutea a los poetas, a sus hermanos” (109). Tanto en sus versos como en la crítica de versos ajenos (pero irremediabilmente cercanos), Tamara (así la llama casi siempre Panesi) construye un universo familiar y doméstico, y traza en su interior una genealogía donde los padres no están o juegan a ser otros hermanos:

Una poeta, si se dedica a la crítica, no puede dejar de apuntalar una poética, la suya. En este movimiento, el protocolo o la ley que rige la lectura es el de la fidelidad a los propios versos. La manifestación de esta ley se advierte por simpatías y rechazos: una poeta que escribe crítica no deja sus versos en paz, los escucha distraídamente, como en sordina, y no pueden dejar de oírse en el discurrir de sus críticas (108-109).

También Carlos Battilana, en la reseña titulada “La crítica afectiva” (2012), comienza su comentario sobre *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*, de Alicia Genovese, destacando en su autora la condición de poeta que piensa la poesía de otros atravesada por el saber de la propia práctica: “La crítica, cuando es ejercida por poetas, recibe el beneficio de una lectura surcada por la experiencia artística” (1). Esta lectura de los poetas-críticos entiende el vínculo con la escritura poética como un valor suplementario que emana del trabajo con el mismo lenguaje que se critica. Cuando Battilana recupera, en la crítica de Genovese, la categoría de afectividad para pensar el vínculo entre el ensayista y el objeto que construye su

---

otros campos fuera de la literatura, pero a menudo demasiado borrosas para dar cuenta de lo que acontece en esas escrituras: “El concepto borroso pero a todas luces imprescindible que flota en el uso del término ‘operaciones’ permite analizar, desde la inmanencia del discurso crítico, toda una gama relacional que pasa por extensos complejos de sentido: la teoría, las instituciones, los tipos discursivos, los géneros, los préstamos y apropiaciones interdisciplinarias. Se trata, como dijimos en una comunicación anterior, de ‘problemas de contacto’. Las operaciones críticas brindan al análisis esos ‘puntos de contacto’ entre la crítica y las instituciones, con otros discursos, con otros segmentos de la cultura, pero fundamentalmente el ubicuo término ‘operaciones’ permite detectar los puntos en que la crítica se conecta consigo misma. Este contacto consigo misma es un paso necesario del discurso crítico para reflexionar sobre su articulación sobre otros campos. Los ‘protocolos’ son la dimensión retórica o ‘textual’ de esas operaciones” (2001, p. 105).

crítica, esta defensa del estrechamiento de las distancias en favor de la pertenencia o la amable cercanía recuerda la lectura que Panesi hace de lo familiar y de los juegos entre hermanos en la crítica de Kamenszain.

En esta misma línea, Marisa Martínez Pérsico sostiene en “El dilema de los críticos practicantes: un discurso que no puede exceder sus propios márgenes. L. Lugones a través de J. L. Borges” (2007),<sup>33</sup> que la crítica escrita por los poetas tiende a la subjetivación de sus juicios e incluso ficcionaliza, a la vez que “echa mano a procedimientos característicos del discurso polémico, promoviendo nuevos recorridos de lectura en función del lugar que el escritor-crítico ocupa dentro del canon literario local” (109). También para Jorge Panesi la crítica de los escritores cumple un papel fundamental en la consolidación del canon nacional:

En la crítica de los escritores no sólo encontramos una modalidad diferente de discurso crítico; encontramos también una instancia decisiva que compite con esa otra poderosa instancia que es la universidad en las operaciones de selección y consagración, organización de las tradiciones, reafirmación y renovación del canon (1998: 16).

#### **1.4. La crítica nace con su objeto y no lo pierde de vista: Pound en el *Diario de Poesía***

Desde los años del *Diario de poesía* hasta su *Breve historia de la literatura argentina*, Martín Prieto recupera la clasificación que hace Ezra Pound entre inventores y maestros en poesía: los primeros crean un procedimiento, los segundos solo pueden aspirar a

---

<sup>33</sup> Martínez Pérsico destaca el “carácter polémico” de la crítica de escritores, y su perspectiva supone que, al intervenir como creadores, los críticos practicantes se transformarían en “interesados directos que buscan auto-justificar su estética” (109). La investigadora recupera el análisis desarrollado por Emir Rodríguez Monegal en “Borges como crítico literario”, cuando éste afirma que la crítica de los escritores, a diferencia de la crítica más académica, “no disimula las tensiones y las luchas que tienen lugar en el espacio de la crítica o de la literatura” (1964, p. 413).

perfeccionarlo. “El ABC de la lectura” (Pound, 1968) influyó en el armado del *Diario de poesía* como aparato crítico que trazó líneas inéditas en la historia de la poesía argentina, y delineó una tradición y un programa para la poesía de los noventa. A través de las traducciones, esta tradición contenía elementos de la poesía norteamericana (el propio Pound y los objetivistas) y la poesía francesa después del simbolismo (Dobry y la figura de Apollinaire como editor de voces urbanas). Las figuras poundianas del inventor y los maestros encuentran resonancias en los criterios de “novedad” y “productividad” que Prieto utiliza para ordenar su *Breve historia de la literatura argentina* (libro que surgió del proyecto de escribir una historia de la poesía argentina, y más adelante, por sugerencia editorial, se amplió al resto de los géneros literarios).

En “Lecturas obligatorias” (1934), Pound señala que la forma más intensa de la crítica es “la crítica a través de una nueva composición”, y al respecto señala que la crítica que hace Eliot de Séneca en su *Agon* es infinitamente más viva que la que alcanza en su ensayo sobre Séneca. La clase de crítica que pueden llevar adelante los filósofos es caracterizada por Pound como “crítica por discusión”, que va “desde la simple cháchara, falacia y descripción de tendencias hasta el registro claro y definido de procedimientos y el intento de formular principios más o menos generales” (111). El ejemplo que da para esta clase de críticos es Aristóteles, recalando que si bien no era poeta, tenía un buen juicio y por eso se limitó a formular relaciones generales sobre obras ya existentes, sin caer en lo que Pound considera el mayor error de esta clase de críticos: la inclinación a la prescripción. De este modo Pound señala el lugar que deberían ocupar los filósofos, como lectores de poesía, frente a los poetas: una crítica por discusión en la cual no parece haber, sin embargo, mucho espacio para la discusión en sí, puesto que ésta debe ceñirse a la descripción y la formulación de principios interiores y exteriores basada en el registro de procedimientos,

cuidándose de no señalar un camino preferible. Sólo quien compone una obra (literaria) puede pronunciarse sobre las obras del futuro:

Así como no pueden tomarse en serio los conocimientos que alguien tiene del tenis hasta que no los haya demostrado en un torneo, también podemos suponer que, hasta que un individuo no domine un determinado conjunto de procedimientos, debe haber en ellos muchos elementos que solo conoce a medias (Pound, 2013: 111-112)

La “familia bastarda de todos los filósofos” engendrada por Aristóteles no solo se contenta con describir y formular principios, también señala cómo deberían ser las obras del futuro, razón por la cual sus miembros son desdeñados por Pound: “Fulano, Mengano y Zutano, todos intentan decir lo que el próximo escritor debe hacer” (1934: 111). La crítica programática, la poética y el manifiesto son patrimonio del *artesano*: el poeta. Por eso opone a la figura de Aristóteles la de Dante, quien “tenía la capacidad de ejecutar la obra y sostener ideas generales” (111). Como señala Marina Yuszczuk (2015), la capacidad de ejecución en tanto trabajo con la materia de la lengua ocupa un lugar de privilegio en la crítica de poetas como Martín Prieto y Edgardo Dobry, formados en la “estela poundiana del *Diario de Poesía*” (s/p). En “La crítica de poesía es poesía por otros medios” (2017) –entrevista de Gonzalo León para *Eterna Cadencia*– Martín Prieto cuenta que a los veintitrés años se encontró con *El arte de la poesía*, de Pound, y sintió que les hablaba a “ellos”, los integrantes del *Diario*, “para quienes la figura del poeta era inescindible de la del crítico literario” (s/p). Ellos encontraron en ese libro de Pound “menos una receta (aunque muchas de sus entradas tuvieran un carácter prescriptivo) que un método” (s/p). Como rescata León en esta misma entrevista, en *El arte de la poesía* Pound escribe: “Es función del crítico establecer cuáles obras particulares le parecen buenas, óptimas, indiferentes, válidas, no

válidas, estableciendo, de este modo, la necesidad de instalar en el discurso de la crítica la idea del valor, o si ustedes prefieren, el valor del valor” (s/p).

Uno de los elementos de la crítica –el método– de Pound que Prieto y los objetivistas reconvierten en clave de lectura es la idea de que buena parte de la mejor poesía no proviene necesariamente de las obras poéticas del pasado, sino de la tradición de la narrativa. De allí que para ese “nosotros” que conformaba el *Diario*, la mejor poesía que se estaba escribiendo en los noventa tenía su motor en la narrativa de Juan José Saer y Osvaldo Lamborghini. Según Pound, durante la segunda mitad del siglo XIX se escribió mejor prosa que poesía, y para escribir buenos versos era necesario haber leído al menos *Rojo y negro*, y *La cartuja de Parma* de Stendhal. Como también recuerda Prieto en la entrevista mencionada arriba, Pound propugnaba tres categorías de críticos: el que “puede ahondar y concentrar la atención en un tema interesante que de otra manera habría pasado inadvertido”, el que “puede ubicar sus hallazgos concernientes a otros descubrimientos en el terreno literario”, y “aquel que puede construir desagües cloacales para que arrastren todo el desperdicio del trabajo valioso y auténtico, archivado y estancado por los directivos académicos”. El desdén poundiano por la crítica académica como espacio privilegiado de burócratas y especialistas, frente a las dos categorías anteriores, que podríamos caracterizar como la del lector-por-excelencia, y la del escritor-por-excelencia, era acorde al espíritu artesanal y propositivo de los jóvenes poetas del *Diario*. Sin embargo, habría que confrontar esta visión con los espacios desde los cuales producen crítica hoy escritores como Prieto y Dobry, vinculados a la formación y la investigación universitaria.

En “Lecturas obligatorias” (1934), Pound afirma que la crítica posee dos funciones: la primera, que podríamos resumir como *formulación*, es prácticamente inseparable de la escritura literaria. Esta crítica, argumenta Pound, “en teoría intenta venir antes que la

composición para servir de mira”, y agrega que “esta previsión *jamás* le ha servido a nadie excepto a los creadores” (2013: 113). Los especialistas, los “universitarios”, no encontrarían en estos principios una fuerza viva sino un modelo, cuya potencia sólo el escritor, como creador, puede aprovechar: “todos los demás que utilizan este principio, generalmente, aprenden de los ejemplos y, en la mayoría de los casos, sólo lo diluyen y oscurecen” (1023: 113).

En la tesis doctoral *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa* (2011), Marina Yuszczuk analiza la producción de los poetas objetivistas de los noventa en tanto deudora del modelo poundiano del poeta-crítico. El Dossier Ezra Pound, publicado en el tercer número del *Diario de Poesía*, es para Yuszczuk una muestra de cómo este poeta representa el “faro de la ideología poética” sustentado por los objetivistas, quienes rescatan de Pound la idea de un presente moderno pero fuertemente vinculado a la tradición. El texto introductorio del Dossier, escrito por Jorge Fondebrider, hace referencia al lugar que tienen ciertos “maestros” en la escritura de los nuevos poetas: de algunos se aprenden formas concretas de expresión, mientras que de otros, como Pound, se aprenden “actitudes frente al hecho de escribir” (1986: 14). Será esta modalidad de la herencia poundiana, destaca Yuszczuk, la que adopten los integrantes del *Diario de Poesía*.

Yuszczuk analiza las modalidades de procesamiento de tradiciones heterogéneas en la poesía de los noventa, y los dispositivos de lectura contruidos por las “formaciones” (Williams) de poetas que marcaron los debates literarios de la década. Esta investigación es un antecedente central para nuestro trabajo porque ubica la figura del poeta-crítico como un elemento clave en la producción de los poetas objetivistas. En este sentido, el trabajo de Yuszczuk advierte que la figura del poeta-crítico no es una mera coincidencia sino un modelo y una estrategia, cuya incidencia en los modos de concebir la escritura de una época

se demuestran en los debates centrales de la poesía argentina reciente. Citamos in extenso un pasaje clave al respecto:

El modo en que se delinea la figura de Pound en el *Diario* debe leerse entonces a partir de estrategias de autopercepción y autofiguración: lo que el *Diario de poesía* toma de Pound es ante todo la figura de poeta-crítico, que revisa la tradición desde criterios de selección puntuales que pasan ante todo por un modo particular de usar la lengua. (...) Se trata de un enorme proceso de relectura, selección y valoración que se da a partir de un dispositivo de lectura al que los mismos integrantes de la revista se refieren como “objetivista”, construido según criterios poundianos como lo demuestra sobre todo la recurrencia de las categorías establecidas por Pound en *El ABC de la lectura* para ordenar la tradición (...) (2011: 62).

En el texto introductorio de Fondebrider también se destaca el lugar que ocupa la crítica en relación con la poesía dentro del modelo Pound, en el cual “la crítica nace con su objeto y no lo pierde nunca de vista, es decir que la reflexión sobre poesía va seguida de cerca por la práctica” (Yuszczuk, 2011: 62). Este rasgo, que tomarán los poetas del *Diario*, se despliega sobre todo en *El ABC de la poesía*, donde Pound, poniendo el acento en la precisión y la intensidad en el uso del lenguaje, piensa la poesía por fuera de las concepciones románticas y simbolistas. La valoración recae en el trabajo sobre las palabras y un modo particular de tratamiento de la imagen que Pound desarrolla durante su paso por el movimiento imagista, formado en Londres alrededor de 1910. El Imagismo, opuesto a la tradición simbolista, postulaba a la imagen como el medio perfecto para condensar la mayor cantidad de información, y objetivar tanto los pensamientos como las emociones.<sup>34</sup> Según Yuszczuk, “Pound desarrollaría después esta idea al hablar del carácter ideogramático de la poesía, que consiste en presentar lo abstracto a partir de la conjunción de elementos

---

<sup>34</sup> Otros preceptos imagistas vinculados al tratamiento directo del objeto aparecen figurados en Ezra Pound, “A retrospect” (1918), en: James Scully (ed.) (1973), *Modern poets on modern poetry*, London: Fontana/Collins. Pound recuperaría después estos preceptos en Ezra Pound (1970) [1954], *El arte de la poesía*, México: Joaquín Mortiz.

concretos, y William Carlos Williams lo habría postulado como lema recurrente para su poética la frase “No ideas salvo en las cosas”<sup>35</sup> (Yuszczuk, 2011: 106)

En su Introducción a los *Ensayos críticos* de Pound, T.S. Eliot lo define, con toda la admiración que le profesa, como “un pedagogo y un propagandista” (2013: 11). Con esto quiere decir que “siempre se ha sentido impulsado no solamente a investigar por sus propios medios cómo debe escribirse en verso, sino también a transmitir a los demás el resultado de sus descubrimientos, no con el único propósito de que sus conclusiones fueran bien aprovechadas, sino también para que fueran llevadas a la práctica” (11). También afirma que la crítica de Pound está dirigida, principal e implícitamente “a sus colegas de *métier*, a todos aquellos que escriben” (12). De modo que esa forma de escribir crítica no sólo cuenta a los poetas entre sus productores, sino también entre sus lectores preferidos: “Es precisamente esa arenga al escritor lo que confiere a la crítica de Pound un valor perdurable y excepcional para el lector. Con él aprendemos a apreciar la literatura, a comprender en qué consiste el entrenamiento, el estudio y el aprendizaje al que todo escritor debe someterse” (12). La crítica de Pound, en su doble rol de pedagogo y propagandista, intenta demostrar lo que considera el mejor modo de escribir, y para hacerlo pone por escrito el funcionamiento y el valor de sus lecturas. Eliot, compilador de este volumen de los ensayos de Pound, y poeta-crítico él mismo, no tarda en señalar las limitaciones de esta forma de hacer crítica. El ejemplo de Pound es claro al respecto: puede dedicarle ensayos enteros a escritores casi olvidados, pero deja de lado el verso dramático, a pesar de su relevancia para la historia de la poesía en la historia literaria. Y esto se explica por la sencilla razón de que Pound no

---

<sup>35</sup>“No ideas but in things”, en idioma original, en: William Carlos Williams, *The collected earlier poems* (1966).

escribía ni quería escribir verso dramático. En palabras de Eliot, “Pound jamás ha abordado una forma de verso que él mismo no tuviera interés en adoptar” (14).<sup>36</sup>

Nos hemos detenido en las concepciones de crítica que desarrolla Pound por dos razones: en principio, por los alcances teóricos de sus formulaciones sobre el papel de la crítica en relación con la escritura poética y el procesamiento de la tradición literaria; y en especial, por el rol que tuvo la lectura de sus ensayos programáticos en los objetivistas de los noventa, quienes llevaron adelante una relectura de la poesía argentina tomando a Pound como modelo de poeta-crítico. Más adelante, en los apartados dedicados a la producción crítica de Dobry y Prieto, veremos cómo las premisas poundianas articulan estrategias de autofiguración y construcción de una genealogía para el objetivismo.

### **1.5. Autofiguración y filiación en la crítica de los poetas**

En *La historia de Bruria: Memoria, autofiguración y tradición judía en Tamara Kamenszain y Ana María Shua* (2007), Denise León analiza el modo en que la escritura de estas autoras –tanto la poética como la ensayística, en el caso de Kamenszain– pone en escena una serie de autofiguraciones que sirven para ubicar su producción en relación con la historia literaria. Al comienzo de su recorrido, León señala cierto vacío en el cual se mira su trabajo: que la crítica no se ha ocupado específicamente de la *flexión autorreferencial* en ninguna de las autoras estudiadas. En este sentido, nos interesa poner en diálogo los aportes de su investigación sobre autofiguraciones de escritora dentro de una tradición, con las

---

<sup>36</sup> Si bien Eliot sitúa a Pound “junto a otras notables contribuciones de poetas a la crítica literaria” (Dryden, Wordsworth, Coleridge), lo distingue de ellos por dos cuestiones: en primer lugar, su trabajo sostenido por enseñar a escribir; pero también porque “de ningún otro se puede aseverar tan categóricamente que sus ensayos críticos y su poesía, su teoría y su práctica, componían una sola *oeuvre*” (2013, p. 12). Así concluye que “es preciso leer la poesía de Pound para comprender su crítica, y leer su crítica para poder apreciar su poesía” (p.12).

autoimágenes que construyen y ponen en escena los poetas de nuestro corpus en sus ensayos e intervenciones críticas. Estos autorretratos conllevan una dimensión colectiva, nos recuerda León, ya que “el sujeto se presenta como cree, como quiere ser o haber sido, operando una recomposición, una autocreación del destino personal” (2007: 16), cuyas imágenes y sentidos “varían de acuerdo a los grupos a los que el sujeto va perteneciendo (2007: 17). Si bien León emplea estos conceptos para analizar a Kamenszain y Shua, sus argumentos resultan productivos para pensar las modalidades que adopta la autofiguración – su autocreación y recomposición– en los demás autores de nuestro corpus.

En *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina* (2009), Julio Premat estudia el modo en que ciertos escritores argentinos se construyen una figura, junto a o dentro de la producción de sus textos, que no sólo responde a una “función-autor” tal como la define Foucault<sup>37</sup>, sino a una autoficción o “invención de autor”, en la cual se ensayan roles y actitudes, atributos y experiencias, gestos desde la escritura que se proyectan hacia el proceso creador en su “existencia social”, y las instancias de circulación y reconocimiento que esto implica. La identidad de la instancia que escribe se juega en ese proceso no como una intencionalidad fija que se confirma y estabiliza en su materialización

---

<sup>37</sup> En la conferencia “¿Qué es un autor?”, de 1969, Michel Foucault formula una conceptualización del autor como *función*, haciendo a un lado la premisa de un sujeto empírico y fundante, para pensarlo como un efecto resultante de las relaciones entre el modo en que se construye esta figura *en* los textos, y aquello que designa *fuera* de ellos. Foucault comienza por preguntarse, en una formulación que toma prestada de Samuel Beckett, “¿Qué importa quién habla?”, para responder a continuación: “En esa indiferencia se afirma el principio ético, tal vez el más fundamental, de la escritura contemporánea. La borradora del autor se ha vuelto de aquí en más para la crítica un tema cotidiano. Pero lo esencial no es constatar una vez más su desaparición; hay que localizar, como lugar vacío –a la vez indiferente y coercitivo–, los emplazamientos donde se ejerce su función” (2010 [1969] 3). Al comentar la conferencia de Foucault, Roger Chartier (1999) aclara: “Foucault distinguía dos problemas [...]: por un lado, el análisis socio-histórico del autor como individuo social y los diversos interrogantes que se vinculan a esta perspectiva (por ejemplo, la condición económica de los escritores, sus orígenes sociales, sus posiciones en el mundo social o en el campo literario, etc.), y, por otro, la construcción misma de lo que llama la ‘función-autor’, es decir, ‘la manera en que un texto designa explícitamente esta figura (la del autor) que se sitúa fuera del texto y que lo antecede’” (11).

social, sino como una inestabilidad que acompaña el movimiento del texto en su ambigüedad y polisemia. La idea misma de tradición puede verse, desde este enfoque, como una ficción crítica relativa que sirve para esbozar lecturas en torno a las influencias y constantes de una literatura en su desarrollo histórico. Dice Premat:

Ante todo, si pensamos en las figuras de autor y en las modalidades del ser escritor, la literatura argentina tiene un antepasado absoluto, una figura referencial, que no es, como sucede en algunas literaturas europeas, un escritor idealizado o canonizado (Shakespeare, Dante, Goethe, Cervantes, Victor Hugo o Flaubert), sino un escritor ficticio, un personaje de escritor. La figura legendaria del ser escritor en Argentina no es el exiliado Sarmiento ni el romántico Echeverría, sino que es el payador perseguido, es el Martín Fierro que toma la guitarra, se pone a cantar e inventa una literatura (2009: 16-17).

La idea del antepasado fuerte y el énfasis en las filiaciones sugieren afinidades entre la lectura de Premat y la teoría de las influencias de Bloom, donde las relaciones entre poetas se describen como fragmentos de la novela familiar freudiana. Al pensar a Martín Fierro como antepasado de las figuras de escritor en la literatura argentina, la ficción de autor pasa a ser un modo de inventarse escritor a partir de inscribirse en una filiación imaginaria. Lo que nos interesa en este trabajo no es tanto el concepto de autor y sus avatares en la teoría y la crítica literaria de las últimas décadas, sino tomar algunos elementos de estas discusiones para caracterizar la producción de los poetas-críticos de nuestro corpus, que construyen filiaciones tanto en su poesía como en las lecturas escritas de otros poetas. En este sentido, el “inventarse escritor” implica para los poetas-críticos un trabajo doble sobre la tradición.

Premat define al autor como un concepto diacrónico y relacional: “autores son los otros, los que preceden la propia creación, ante los cuales el texto que surge se sitúa”. La construcción de la intencionalidad autorial queda ligada así a la dimensión histórica de una literatura tal como la percibe cada escritor, desde el lugar que imagina para sí mismo y las

condiciones de posibilidad que crea su escritura. En este camino, definirse como autor es entrar en una *red relacional*: “Escribir es enfrentar al padre, es marcar la hoja con una marca transgresiva. Es inscribir, por lo tanto, al personaje que se crea en el juego de las influencias, de las filiaciones, de las revelaciones edípicas, de los parricidios y las expiaciones” (Premat, 2009: 27).

Hay múltiples maneras de formular y reformular estos lazos, y los poetas-críticos de nuestro corpus lo evidencian: las trayectorias de Dobry y Prieto como poetas objetivistas, cuya inscripción en la poesía argentina de los noventa se ampara desde un comienzo en la filiación construida con Pound, figura tutelar sostenida en el vínculo que cada uno construye entre sus poéticas personales y el discurso crítico del *Diario de Poesía*; las transformaciones que atraviesa la construcción de autora en Diana Bellessi, comenzando por la “amazona desafiante” de sus primeros libros, que se proclama poeta lesbiana y va a buscar sus referentes en otra tradición, la de las poetas norteamericanas que traduce y pone a circular en el campo literario argentino de los ochenta, con el objetivo explícito de “crear familia y linaje”; la novela familiar neobarroca en la escritura de Tamara Kamenszain, que encuentra su “tatita joven” en la figura de Osvaldo Lamborghini, y se afirma en la creación de un padre literario con las “partes más vigorosas” de una tradición eminentemente masculina, relegando la escritura femenina al espacio íntimo y doméstico; o la familia fantástica de María Negroni, hecha de juguetes rotos y huérfanos malditos, entre los que se destaca la “obra de sombra” de Alejandra Pizarnik, sumada a la genealogía que construye y celebra a través de la lectura de escritoras norteamericanas.

## 1.6. El discurso crítico sobre poesía: una perspectiva intermedia

Entre los antecedentes más relevantes de este trabajo contamos tesis doctorales que también han sido escritas por poetas. Nos referimos a “Crítica y poética en las revistas de poesía argentinas (1979-1996)” (2008), de Carlos Battilana; “Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa” (2012), de Marina Yuszczuk; “La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas” (1998), de Alicia Genovese, y “La historia de Bruria. Memoria, autofiguración y tradición judía en Tamara Kamenszain y Ana María Shua” (2007), de Denise León.

La tesis de Battilana se centra en el estudio de las revistas literarias, puntualmente en el ejercicio que cada una hace de la crítica, desde una idea de campo intelectual nacional que piensa el aparato revista en relación con los “marcos culturales” (2008: 7) en los que intervienen. Lo que nos interesa en particular del enfoque de Battilana es que considera la poética de cada revista como el soporte de una concepción crítica, planteando una conexión insoslayable entre poética y crítica<sup>38</sup>. Los “marcos” a considerar son dos momentos históricos: la segunda mitad de la última dictadura militar argentina (1976-1983), y el período democrático que comienza en 1983 y la investigación hace llegar hasta 1996, año

---

<sup>38</sup> Gustavo Núñez (2015) entrevista a Carlos Battilana y señala que su escritura “se balancea entre los textos académicos, las colaboraciones periodísticas y la poesía pura y dura”, y le pregunta de qué modo piensa su trabajo “para que cada práctica no sea invadida por la otra”. Battilana recurre entonces al ejemplo de los románticos alemanes, y retoma a Benjamin para descartar esta idea de “invasión”, en tanto marcaría un vínculo en el cual los elementos, al entrar en contacto, se contaminarían. Por otro lado, siempre que hace referencia a la relación entre poesía y crítica, Battilana menciona la obra del mexicano Octavio Paz, poeta galardonado con el Premio Nobel de Literatura y uno de los críticos más prominentes en la historia de la poesía latinoamericana. El ejemplo de los románticos alemanes manifiesta asimismo una continuidad imaginada entre poesía y crítica, un despliegue del pensamiento poético en la forma expositiva de la prosa: “Los románticos alemanes decían que la actividad crítica era una prolongación de la actividad poética: todo poema tiene un germen crítico que puede ser desplegado” (2015 s/p). En cuanto a Benjamin y *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, comenta: “Ese libro más que una escisión entre poesía y crítica, enseña su vínculo (...) escribir crítica es una forma del aprendizaje de la poesía” (s/p).

que remite al décimo aniversario del *Diario de Poesía*, considerado como punto de inflexión.

Tanto la tesis de Battilana como la de Yuszczuk rastrean las genealogías que trazan los diferentes autores en la poesía argentina –en el caso de Battilana, las revistas como sujetos colectivos de enunciación que no hablan por sí mismos sino que convocan en su nombre una “trama polifónica”<sup>39</sup>–, y sitúan estas operaciones tomando como eje la noción de campo de Bourdieu<sup>40</sup>, en tanto sistema de relaciones que comprende la producción de bienes simbólicos, instituciones y un conjunto de agentes intelectuales (escritores, críticos, editores, revistas, etc.) regido por una lógica agonística de lucha por la legitimidad cultural.

En el apartado “La enunciación crítica de las revistas”, Battilana define *discurso crítico* como el conjunto de géneros discursivos (reseñas bibliográficas, artículos, editoriales) que modelan una *poética* y proyectan una *ideología*. A la vez distingue tres posturas frente a la crítica de poesía, que nos resultan útiles para trazar distinciones al interior de nuestro corpus: estas son las perspectivas *intrínseca*, *extrínseca* e *intermedia*. Antes de exponer esa clasificación, Battilana se propone definir los términos en los que su trabajo abordará el concepto de poética, y concluye que:

---

<sup>39</sup> Battilana sitúa el discurso crítico de las revistas en el entramado de las poéticas que éstas discuten y ponen en circulación, leídas desde una teoría de la enunciación: “Las concepciones poéticas de cada revista se verifican en sus postulados; por lo tanto, sería posible descifrarlas en el conjunto de informaciones explícitas que se proporciona en el nivel de lo enunciado. Sin embargo, existen presupuestos que subyacen en lo enunciado y que configuran el discurso de un enunciador colectivo. El rol de sujeto de enunciación (que en una publicación convoca una trama polifónica) aparece aquí desempeñado por una figura colectiva: el nombre de una revista” (2008: 8).

<sup>40</sup> Véase Pierre Bourdieu, “Campo de poder, campo intelectual y habitus de clase”, en: *Campo de poder y campo intelectual*, Buenos Aires, Folios, 1983, pp. 9-35; *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*, Buenos Aires, Montessor, 2002; *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1995. Sobre las nociones teóricas principales propugnadas por el autor, consultar Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, *Conceptos de sociología literaria*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993; Alicia B. Gutiérrez, *Pierre Bourdieu: las prácticas sociales*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1994, y Carlos Altamirano, “Pierre Bourdieu, maitre-a-penser”, *Punto de Vista* N° 72, abril de 2002, pp. 1-4.

Posteriormente a Aristóteles, entonces, con el concepto de poética se puede consignar, al menos, dos acepciones: 1) la del tratado prescriptivo, sin práctica creadora, preferentemente expositivo, didáctico, escrito en prosa o en verso, muchas veces de naturaleza normativa; 2) la de creación que, al mismo tiempo que expone y enseña, cumple el acto creador, al valerse de los recursos proporcionados por el género poético postulado; será lo que se denomina una 'metapoética'" (2008: 22-23).

En su trabajo, Battilana opta por referirse al término *poética* como un conjunto de nociones estéticas y presupuestos teóricos programáticos que arman un ideario e inciden en la conformación de un discurso crítico. Compartimos con este trabajo las preguntas que se hace respecto de la posibilidad de hablar sobre la poesía desde "afuera" de ella, aunque cuestionamos su vez qué sería ese afuera, si es que hay un afuera y no un borde habitable, o un adentro como un espiral. En este punto, Battilana opta por situar primero el lugar de la poesía en la modernidad<sup>41</sup>, para entender a partir de ahí la singularidad del discurso crítico de poesía frente a otras modulaciones de la crítica. Parte de considerar que la poesía moderna, de Baudelaire en adelante, entra en conflicto con la posibilidad de enunciar cualquier cosa sobre el lenguaje poético, e identifica para ello tres niveles: el referencial (el discurso de la poesía plantea su relación con el referente como una opacidad<sup>42</sup>, para

---

<sup>41</sup>En "La tensión temporal: modernidad, fracaso y corrección", Battilana precisa: "Un rasgo determinante de la poesía moderna se relaciona con una imagen discontinua del tiempo al poner en un punto de encuentro dos coordenadas: la sucesión y la trascendencia que supone lo epifánico" (2008: 38). Para Baudelaire, la modernidad "consiste en desprender de la moda lo que pueda contener de poético en lo histórico, en extraer lo eterno de lo transitorio." (en Charles Baudelaire, "Le peintre de la vie moderne", en *Oeuvres complètes*, París, Robert Laffont, 1989, pp. 797-98. Este texto fue estudiado por Hans Robert Jauss en "Tradición literaria y conciencia actual de la modernidad", en *La literatura como provocación*, Barcelona, Península, 1976, pp. 11-81)

<sup>42</sup>"En cuanto al significado de 'opacidad' en el contexto de la metáfora, quisiera retener para él su sentido literal. Decir de un objeto que es opaco es también decir que es visible y que su misma visibilidad impide que a través de él puedan hacerse visibles otros objetos. Opacidad se opone así a transparencia. Un medio opaco refleja luz mientras que uno transparente no ofrece resistencia alguna y hace accesible en forma inmediata todo lo que se encuentra detrás de él" (Samuel Cabanchik, *Introducciones a la filosofía*, Barcelona, Gedisa/Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2000, p. 63)

hablarnos no de él sino de su relación con él); el nivel del sujeto de enunciación (concebido como fragmentario, escindido de la tradición literaria que lo consideraba una entidad plena); el del modo de nombrar (la dimensión crítica de la poesía moderna pone en primer plano el distanciamiento y la problematización de sus propios presupuestos, y el desvanecimiento de toda certidumbre acerca de cómo las palabras se enlazan con las cosas). La crítica como discurso sobre la poesía no puede sino acompañar esta reformulación, y volverse crítica de sí misma.

En “El discurso crítico sobre poesía”, la posibilidad de tomar el discurso de la crítica de poesía como un discurso que pueda “decir algo” acerca del lenguaje de la poesía da origen, en principio, a dos posturas: la intrínseca o inmanentista, que se origina con los románticos alemanes, y la postura extrínseca, según la cual la crítica adquiere el valor de una institución con un discurso especializado autónomo, que establece como poético aquello que es considerado como tal por las instancias artísticas del campo intelectual.

En este punto, Battilana contrasta dos figuras críticas historizables: el “hombre de letras” (más o menos amateur, que se resistía a la especialización) y “el académico”, dos personajes que se disputaban en la modernidad los modos de hacer crítica, su valor y sus formas de intervención en la esfera pública. El principal exponente de la primera figura es Rubén Darío, quien “propone una nueva noción en América Latina, que es la del escritor-crítico que hace del gusto su instrumento gnoseológico” (2008: 64). Beatriz Sarlo, incluyendo a Borges en la tradición del hombre de letras, se refiere a su crítica, al igual que la de su contemporánea Virginia Woolf, como una “crítica de lectores que son escritores”:

Es una tradición de la *crítica del gusto* que nace a fines del siglo XVIII y entra en crisis en las dos primeras décadas del siglo XX. [...] donde el sujeto que enuncia la crítica, el hombre de letras, confía en su buen criterio y en su gusto,

donde la dimensión metodológica es una dimensión expulsada y la dimensión teórica está presente como causa ausente (1997: 43).<sup>43</sup>

Las intervenciones críticas de los autores de nuestro corpus se ubicarían a mitad de camino entre las figuras del “hombre de letras” y el “académico”. Tienen en común con el “hombre de letras” el tratarse de una “crítica de lectores que son escritores”, en palabras de Sarlo, pero en su discurso no están ausentes ni la dimensión metodológica ni la teórica. En todo caso, identificamos en ambas dimensiones una serie de características vinculadas a su poética, en cuanto a qué poesía eligen leer y qué tipo de escritura se valora.

Nos detendremos en la consideración de las perspectivas *extrínseca* e *intrínseca*, frente a las cuales Battilana propone al fin una tercera, la *perspectiva intermedia*, para situar las complejidades que atraviesa la figura del poeta-crítico en el ámbito de la literatura argentina de fines del siglo XX. En cuanto a la figura del crítico romántico, paradigmática para la perspectiva inmanentista, Battilana afirma que el lenguaje de la crítica es en sí mismo una forma estética, una creación. En *La función de la crítica* (1999), Terry Eagleton escribe al respecto:

El crítico romántico es, en efecto, el poeta que justifica ontológicamente su propia práctica, que elabora sus implicaciones más profundas, que reflexiona sobre los fundamentos y las consecuencias de su arte. Una vez que la producción literaria en sí se vuelve problemática, la crítica ya no puede ser el mero acto de juicio de un fenómeno asegurado; por el contrario, es un principio activo en la defensa, desarrollo y profundidad de esta incómoda práctica de la imaginación, el autoconocimiento explícito del arte mismo (98).

---

<sup>43</sup> “Borges, un fantasma que atraviesa la crítica” (1997), entrevista a Beatriz Sarlo por Sergio Pastormerlo.

Por otro lado George Steiner, oponiéndose a la proliferación de discursos academicistas en el ámbito de la crítica, señala que el arte mismo puede ser entendido como un enunciado crítico:

Todo arte, música o literatura serios constituyen un acto crítico [...] Las lecturas, las interpretaciones y los juicios críticos del arte, la literatura y la música son de una penetrante autoridad, raramente igualada por los ofrecidos desde fuera, los presentados por el no-creador, es decir, el reseñador, el crítico, el académico (Steiner, 1991: 23-24).

La modernidad opera una disolución o indistinción entre el pensamiento y la escritura poética. Al tiempo que disuelve estos lenguajes, el acto crítico los conecta. Si bien este enfoque resulta de sumo interés para nuestro trabajo, al darle un sustento en la historia de la teoría literaria sobre poesía, también contiene un peligro: en su propia idea de disolución porta el riesgo de ampliar los alcances de nuestro objeto hasta hacerlo desaparecer, puesto que, de un lado, todo acto crítico se originaría en un ejercicio imaginativo, y del otro, toda la poesía podría entenderse como un acto crítico en sí mismo. En cambio, uno de los presupuestos de esta investigación reside en el hecho de que las subjetividades, las prácticas y las ocurrencias que siguen considerándose literatura, vida literaria, campo literario, o incluso “letras” en las culturas modernas y actuales, mantienen naturalizadas y operantes las distinciones entre “poesía” y “crítica” y entre figuras de poeta y crítico.

Para los románticos alemanes, señala Battilana, el discurso de la crítica “no aparecía como posterior al poema, sino que emergía de un íntimo comercio con este” (2008: 54). La idea de disolución nos sugiere una imagen en la cual la intervención crítica y la escritura del poema serían como cántaros de agua que, sin importar su tamaño o material, se volcarían en una misma fuente. Más que la disolución como destino último del impulso creativo y la imaginación crítica, lo que nos interesa es ese “íntimo comercio” que advierte Battilana, ya

que insinúa una relación en la que el acuerdo no está garantizado, y la transacción no implica fusión, ni siquiera armonía. En el comercio alguien puede salir perdiendo, alguien puede pagar demasiado caro lo que no tiene, o puede que haya convenio, hallazgo feliz, o decepción.

Battilana deslinda lo que sería la adscripción genérica del texto, de las implicancias y los efectos que acompañan la presencia de ese texto: cómo está escrito, pero también por qué apareció ahí, en ese momento, a qué fue convocado. Esto permite a Battilana, cuyo trabajo con el discurso crítico sobre poesía pasa por las modulaciones específicas que éste adquiere en la enunciación de las revistas, distinguir el “discurso crítico formal” –aquello que se escribe como crítica– de las intervenciones que en determinados contextos suponen “un acto crítico en sí mismo”. Así se pueden separar para su análisis, sin dejar de considerar su íntima vinculación, los giros expositivos en un ensayo de lectura, de la publicación de un poema cuyo lenguaje comporta una crítica a determinada estética vigente.

Aun así, dice Battilana, “el discurso crítico de poesía puede ser una aspiración de vínculo con el poema o de consumación del lenguaje poético” (2008: 31). La particularidad de las revistas de poesía consistiría en constituir un espacio discursivo en el que prevalece la “función poética” tal como la entendía Jakobson, esa doblez del lenguaje sobre sí mismo. La preeminencia de la función poética debilita la función referencial y hace emerger en el centro mismo de la crítica un agitado campo de fuerzas. La dimensión temporal acentúa las tensiones al interior de este campo, ya que en el caso del poema se inclinaría por la duración, mientras que el discurso periodístico de las revistas se orientaría a la fugacidad:

Si admitimos que del discurso crítico ya sea académico o periodístico– se desprende una representación de la poesía, también podemos pensar que el discurso crítico es consecuencia de un acto *durativo*: se verifica una idea acerca de la poesía mientras se despliega la operación crítica [...]

[S]i el discurso crítico deviene de un acto durativo, esta decisión supone no tanto una concepción de la poesía, sino ante todo una concepción de la crítica y de la escritura. La relación del discurso crítico con la poesía no sólo es su objeto, sino ahora una red de entradas y salidas en la que se actúa y que regresa hacia el discurso crítico. En dicho intercambio se puede leer un modo de concebir la práctica crítica (Battilana, 2008: 69).

Podemos señalar como un lugar común ya el de los poetas que dedican buena parte de sus reflexiones sobre el lenguaje crítico a polemizar con la crítica académica. Battilana recupera en una nota al pie de su tesis una entrevista que le hace Guillermo Saavedra a Néstor Perlongher<sup>44</sup>, “Privilegio las situaciones de deseo” (1991), donde éste alude a la “fragancia hermética” y el “misterio oracular” como modo de fluir de la palabra poética, que contrasta con el funcionamiento del discurso crítico, que parece hablar siempre de “otra cosa”. Esta constatación decepciona al poeta, que ve en esta distancia, esta inadecuación frente al hecho intransferible del poema –su repliegue, su opacidad–, una falta. Pero Battilana no se detiene en las razones por las que sería válido decepcionarse de la crítica, sino que apunta a esa misma decepción como síntoma: “En esa decepción acaso se halla cierta especificidad de la crítica. La crítica no se escribe bajo los mismos términos discursivos de la poesía, aunque sí bajo su efecto” (2008: nota al pie 56). La decepción como marca que deja el poema en quien desea comprenderlo puede motorizar una nueva escritura, y en este sentido la lectura de Battilana propone una superación frente a la idea de que la crítica nunca alcanza a dar cuenta del hecho poético: no hay decepción porque no se pueda decir (una imposibilidad

---

<sup>44</sup> Véase también, de Néstor Perlongher: “Poesía y éxtasis” (La letra A N° 3, 1991; incluido en Néstor Perlongher, *Prosa plebeya*, selección y prólogo de Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria, Buenos Aires, Colihue, 1997, pp. 149-153). En dicho artículo, Perlongher reflexiona sobre el vínculo entre escritura poética y lenguaje crítico desde una postura que se propone polemizar con la crítica académica. Opone la poesía a la comunicación y al discurso sobre la poesía, tal como es producido por la “crítica universitaria” (150): “una máquina de sobrecodificación del dispositivo de expresión poética” (150). Para un análisis de estas intervenciones, véase también: Percia, V. (2018), “El módulo Artaud en el cuerpo simbólico de la poesía argentina: Las escrituras de Pizarnik, Fijman y Perlongher”, en *Revista de Literaturas Modernas*, Vol. 48, n 1, ene-jun 2018: 97- 119.

paralizante), sino porque hay algo que se resiste: “En esa resistencia extrema que propone la poesía moderna parece radicar el objeto de la crítica” (2008: nota al pie 56).

Battilana propone pensar un camino alternativo a las posiciones de la crítica extrínseca e intrínseca, tomando en cuenta que, por un lado, es imposible situarse en total consonancia con el poema, pero, por el otro, es posible salirse de una posición en la que el crítico se limite a reforzar lo que se espera de la lectura de un poema. La propuesta de la perspectiva intermedia consiste en “anclar en las circunstancias de enunciación del crítico para decir algo de la poesía” (Battilana, 2008: 59). Esta perspectiva es la que más se acerca al modo de leer de nuestra investigación, en tanto apuesta a una crítica que articule su relación con el poema no desde la identidad o la autoridad, sino desde la “pura alteridad”, que acepta también el desencuentro, el error, el desatino y el malentendido como formas de aproximación. La perspectiva intermedia apunta a una noción de lectura como “ejercicio interpretativo que acepte la alteridad del discurso crítico respecto del objeto o, mejor, respecto de la voz del otro concebida como voz poética” (2008: 59). Esta postura de la crítica no implica un desentendimiento sino, por el contrario, una responsabilidad: la de reconocer el hiato con el otro y sostenerlo “aunque más no sea como voluntad amorosa o voluntad rival” (59).

Reseñamos de manera extensiva este momento de la tesis de Battilana porque ordena el mapa teórico-crítico de una época, a la vez que da cuenta de los límites metodológicos y los puntos fuertes de estos enfoques, que en los poetas-críticos de nuestro corpus aparecen mezclados, de manera intermitente y a veces contradictoria. Todo lo que la lectura de un poema despierta como perplejidad e incomprensión deviene la experiencia de un saber nuevo. Y un saber nuevo, concluye Battilana, exige una escritura nueva, “en tanto la

responsabilidad y la libertad que suscita la lectura exigen dar con un estilo crítico (una entonación) que promueva el nacimiento de un lenguaje” (2008: 60).

### **1.7. Ensayar la crítica: experiencia, subjetividad y saber**

En la tercera parte de *Modos del ensayo. De Borges a Piglia* (2005), Alberto Giordano caracteriza el ensayo como una búsqueda que “‘acompaña’ el movimiento de la literatura, lo duplica, y encuentra en esa estrategia mimética la ocasión de dar testimonio de lo que está en juego –parafraseo a Blanchot– por el hecho de que una palabra como la literaria se enuncie” (2005: 223-224)<sup>45</sup>. Vamos a contrastar las afirmaciones de Giordano con una primera aproximación a los estilos críticos que se esbozan en la ensayística de los poetas de nuestro corpus, atendiendo a las escrituras que constituyen su “discurso crítico formal” –definido en pocas palabras por Battilana como “aquello que se escribe como crítica”– así como a ciertas intervenciones que en determinados contextos pueden ser consideradas “actos críticos en sí mismos”. Entre estas intervenciones contamos, por ejemplo: los poemas críticos de Kamenszain, donde reescribe en verso su biografía de poeta y el retrato de lo que insiste en llamar su “generación”; las entrevistas a Diana Bellessi, que constituyen un lazo fundamental entre su escritura reflexiva y su poética –en tanto conjunto

---

<sup>45</sup>En “Del ensayo como único modo de dialogar con la literatura”, Giordano se pregunta qué es aquello que se ensaya en un ensayo, y cuál es la forma que adopta esa interpelación: “Un sintagma hoy ya cristalizado, ‘ensayo de lectura’, anticipa la respuesta. El ensayo, como diálogo, es un ensayo de lectura. Que una lectura se ensaye no significa que sus efectos sean provisorios, que sean sólo gérmenes, esbozos, que podrían (deberían) ser retomados, ampliados, en un trabajo de mayor aliento (una monografía, un tratado), él sí definitivo. El concepto de lectura definitiva no corresponde –parafraseo a Borges– sino a la religión o al cansancio, nunca a la búsqueda del ensayo, a la búsqueda de la literatura, que recomienza incesantemente, que no tiene más límites que el infinito. Dicho de otro modo: si un ensayo de lectura es provisorio, ese no acabamiento, esa falta de conclusión, no es accesoria sino esencial: la lectura es, por definición, provisoria: lo que en una lectura se cierra, en otra, capaz de inventar lo que aquella entredice, se reabre” (Giordano, 2005: 223).

de nociones estéticas y presupuestos teóricos–, en las que remite constantemente al habla y la oralidad como germen de la poesía; el trabajo con las entrevistas publicadas nos permite también explorar otra entonación reflexiva, a medio camino entre las dos entonaciones o modulaciones críticas que distingue Bellessi al hablar de las dos partes que componen *La pequeña voz del mundo*, la del micrófono público –los ensayos más largos y expositivos, donde enumera poetas, analiza poemas puntuales y debate estéticas– y la intimidad abigarrada de los ensayos de la primera parte –que dan vueltas en torno a ciertos núcleos teóricos cuya densidad apenas entrevemos: la lírica, la intemperie, lo popular, lo marginal, el canto, el resto–; en Negroni, los ejercicios críticos contenidos en experimentos poéticos como el *Archivo Dickinson* (2018), donde reescribe, destarta y desentraña en una nueva escritura a la misma poeta que ya había leído y trabajado en los ensayos de *Ciudad gótica* (1994). De todos modos, nuestra lectura se centrará en los textos críticos que han sido reunidos para su publicación o bien concebidos desde un comienzo como unidad-libro.

En “La poesía y la crítica: de los estilos académicos al ensayo” (2009), Mallol abre su exposición con una frase en la que Paul Valéry, a quien presenta como destacado poeta y teórico de la poesía, argumenta que “por más que contemos los pasos de la diosa y anotemos su frecuencia y longitud media, no deduciremos el secreto de su gracia instantánea” (Varietés III, 1936). Esta oposición entre los pasos contados y la gracia instantánea dispara una crítica al formalismo y el estructuralismo por confinarse a inventariar materiales y funciones, mientras mantienen su indiferencia hacia el sentido, reduciendo la tarea del crítico a la precisión de la técnica. Es en este punto, dice Mallol, que la crítica toca el límite de la banalidad metodológica.<sup>46</sup>

---

<sup>46</sup>Mallol destaca, por otro lado, los desarrollos teóricos de Jean Starobinsky en torno a la crítica como posibilidad de un acontecimiento, y cita el siguiente pasaje de *La relación crítica* (1994): “el

Resulta de particular interés para nuestro enfoque la mención que hace Mallol sobre el uso, en la crítica de poesía, de la propia *lexicografía* del poeta, como resultado de una conciencia de la singularidad del lenguaje poético y no como “fetichismo del lector de poesía”. Ingresar a una determinada poética por la repetición de aquellas palabras que en el poema configuran ciertas “imágenes núcleo”.<sup>47</sup>

### **1.8. Cómo leen los poetas: influencia, mala interpretación y lectura errónea creativa**

Una revisión del vínculo entre lectura, poesía y crítica no puede eludir la referencia a la *teoría de las influencias* postulada por Harold Bloom, en especial la noción de *misreading* (mala lectura o mala interpretación), que caracteriza según Bloom el modo de leer de los poetas. La historia poética, dice Bloom, sería indistinguible de la influencia poética, “pues los poetas fuertes forjan esa historia malinterpretándose unos a otros para despejar un espacio imaginativo para sí mismos” (1973: 55). En *La anatomía de la influencia. La literatura como modo de vida* (2011), Bloom sostiene que pretende practicar un tipo de crítica literaria que sea “en primer lugar *literaria*, es decir, personal y apasionada” (16). En sus autores más poderosos –Johnson, Hazlitt, Charles Augustin Sainte-Beuve y Paul Valéry,

---

progreso de la investigación no se vincula únicamente al descubrimiento de elementos objetivos situados dentro del mismo plano; no solo está constituido por el inventario escrupuloso de las partes de la obra y el análisis de sus correlaciones estéticas; es preciso que intervenga, por añadidura, una variación de la relación establecida entre la crítica y la obra y, gracias a esta variación, la obra despliega aspectos distintos, y gracias también a ella la conciencia crítica se adueña de sí misma y pasa de la heteronomía a la autonomía” (Starobinsky, 1994: 13). Esta otra dimensión de la crítica, “combinación de rigor metodológico (vinculado a las técnicas y a sus procesos comprobables) y de disponibilidad reflexiva (libre de toda constricción sistemática)” (1994: 25) la situaría a la par del “acontecimiento” de la obra.

entre otros— esta crítica se trata de “un tipo de literatura sapiencial y, por tanto, de una meditación sobre la vida” (16). Esta teoría/historia tiene como objetivo des-idealizar la visión comúnmente aceptada de cómo unos poetas participan en la formación de otros, y proveer una poética que fomente una crítica práctica:

Hay lecturas erróneas poderosas y lecturas erróneas débiles, pero las lecturas correctas son imposibles si una obra literaria es lo bastante sublime. Una lectura correcta simplemente repetiría el texto al mismo tiempo que afirmara hablar por sí misma. No es cierto. Cuanto más poderoso es un artificio literario, más se basa en el lenguaje figurativo. Esta es la piedra angular de la *Anatomía de la influencia*, al igual que todas mis otras incursiones en el mundo de la crítica. La literatura de la imaginación es figurativa o metafórica. Y al hablar o escribir acerca de un poema o una novela, debemos recurrir a la figuración [...] Practicar la crítica propiamente dicha consiste en reflexionar poéticamente acerca del pensamiento poético (2011: 27).

En el comienzo de *La ansiedad de la influencia*, Bloom declara que su libro ofrece una teoría de la poesía contada como una historia de las relaciones entre poetas. Siguiendo estos planteos: ¿no sería posible pensar la crítica escrita por poetas como una forma de lidiar con esa ansiedad, de ajustar cuentas desde afuera del poema? El poeta como crítico puede intervenir en la construcción de una tradición que lo favorezca o lo ponga a salvo: si no puede borrar la influencia de su poesía, en tanto *poet-as-poet*, puede, en tanto lector —es decir, en tanto *poet-as-critic*— intervenir en los dispositivos que hacen tradición para reposicionar, borrar, ocultar el peso de aquel de quien recibe esa influencia, y redimirse ante sus propios lectores, presentes y futuro. Por eso Bloom separa el modo en que leen los poetas del modo en que lee cualquier otro crítico que no se piense a sí mismo como poeta: “Los poetas no son lectores ideales ni comunes, ni arnoldianos ni johnsonianos [...] Los poetas, cuando han crecido hasta hacerse fuertes, no leen la poesía de X, pues los poetas verdaderamente fuertes sólo pueden leerse a sí mismos” (1973: 76).

El poeta y el crítico en cada lector corresponden a pasiones distintas, a miedos y reconocimientos distintos que en el poeta, según Bloom, pueden identificarse con ese modo de la melancolía que supone la ansiedad de la influencia, experimentada como una dialéctica: el carácter poético, el momento en el que “los hombres se convierten en poetas”, no sucede en el vínculo entre el poeta y el mundo, digamos, en un modo de la sensibilidad por el cual un sujeto siente, percibe, recompone el mundo que lo rodea volviendo poético su lenguaje, poetizando el mundo y en ese acto transformándose a sí mismo; el carácter poético, según la dialéctica de la influencia, nace en la tensión entre leer y escribir poesía, entre “ser encontrado” por los poemas de los otros, y reconocer en ellos el propio potencial como poeta, en el sentido de algo que el nuevo poeta desea y, aunque no lo haya alcanzado todavía y tal vez nunca logre hacerlo, no va a contentarse con verlo desde afuera. Va a buscarlo en su propio lenguaje, porque esa melancolía, la ansiedad que lo toma cada vez que se enfrenta, en la lectura, a los “otros poetas”, le dice que la poesía nunca será para él algo totalmente ajeno, exterior, inamovible, pero tampoco totalmente propio, interno, único. El descubrimiento que realiza “el poeta en cada lector” es el auto-reconocimiento del “poeta-en-tanto-poeta” (2011: 25).

For the poet is condemned to learn his profoundest yearnings through an awareness of *other selves*. The poem is *within* him, yet he experiences the shame and splendor of *being found by* poems –great poems- *outside* him. To lose freedom in this center is never to forgive, and to learn the dread of threatened autonomy forever (Bloom, 1973: 25-26).

La mala lectura creativa describe una serie de estrategias defensivas a través de las cuales resuelven la ansiedad de la influencia enmascarando su lugar en la tradición literaria, donde de otro modo podrían aparecer como sucesores débiles de los poetas fuertes del

pasado<sup>48</sup>. En el texto original en inglés, Bloom emplea el término *misprision*, que se ha traducido con este uso como mala interpretación, mala lectura o lectura errónea, pero también puede significar encubrimiento de un delito, error y traición. En este sentido, *misprision* es una forma de leer “mal” a precursores y contemporáneos, que involucra no sólo la formación del carácter del poeta sino, más allá de él, la lógica agonística que da forma a la historia literaria.

La mala lectura es el modo singular en que los poetas interpretan el trabajo de otros poetas, presentes o pasados, en relación con la dirección más o menos consciente de su propio proyecto literario. En los trabajos críticos de los poetas, esto podría implicar otorgar valor a un autor que había sido relegado por generaciones previas, o que, ocupando un lugar menor en la historia poética, constituye para el poeta que recibe esa influencia su principal antecesor. De este modo, una lectura errónea creativa como la que propone Bloom le permitiría establecer una diferencia con sus contemporáneos. Esto se alinea con la idea, que Bloom toma de Borges, de que los poetas fuertes crean a sus precursores. Pero en la ansiedad de la influencia esta creación retrospectiva conlleva un encubrimiento, una traición sutil: para que el sucesor lleve a cabo su tarea, el poeta fuerte debe ser apartado o retratado a los ojos de los lectores en su carácter incompleto, al punto que pareciera que su obra emanara de aquella de su sucesor.

---

<sup>48</sup> En *La historia de Bruria. Memoria, autofiguración y tradición judía en Tamara Kamenszain y Ana María Shua* (2007), Denise León recupera la teoría de la influencia de Bloom para pensar la repetición y la originalidad en los textos literarios como el vínculo entre lo dado y lo creado en el seno de una tradición. El modo en el que Bloom aborda el entramado de las relaciones entre poetas habilita una lectura “en términos genealógicos: como el problema de un poderoso precursor paterno que influye sobre un recién llegado que ocuparía el lugar del hijo. El legado familiar refuerza la idea de una sucesión cronológica con los avatares de una nominación: el nombre propio aparece como marca de una genealogía. En la propuesta de Bloom, lo genealógico –como principio explicativo– parece no poder desprenderse de la idea del padre, de la imagen o la función del padre, entendiendo la paternidad no sólo como ficción de principio sino como referencia de legitimidad” (León, 2007: 147).

La dialéctica de la influencia poética muestra que los poetas leen a sus contemporáneos, así como a los poetas fuertes del pasado, de un modo que prepara, anticipa o resignifica el lugar de ellos mismos en la tradición. Bloom analiza esta estrategia no en términos de una búsqueda de poder simbólico, un deseo de obtener relevancia en el campo literario, sino en términos de una lucha creativa por borrar la deuda que cada poeta contrae con sus antecesores desde que empieza a escribir. La apropiación, dice Bloom, acarrea la ansiedad del endeudamiento, puesto que ningún creador quiere darse cuenta de que ha fallado en crearse a sí mismo.

En este sentido, la historia poética es un relato de influencia y encubrimiento, de poetas que se malinterpretan y recrean para despejar un espacio imaginativo con la forma de su propia obra. El poeta pretende darse a luz a sí mismo como creador, cuando verdad la escena formativa del carácter poético, tal como la describe Bloom, no es el descubrimiento de un mundo interno único, sino la conciencia de que la poesía siempre será a la vez interna y externa a él. Puesto que cada nuevo poeta, antes incluso de haber escrito cualquier cosa, es confrontado por los poemas de los otros, pasados y presentes. Este momento revisionista es un elemento fundamental del “agon” en tanto conflicto creativo constitutivo de las relaciones entre poetas, análogo a lo que Freud llama el “romance familiar”.

En *La anatomía de la influencia* (2011), Bloom retoma los planteos principales de *La ansiedad de la influencia* (1973) para profundizarlos o corregirlos, a la vez que da cuenta de la recepción que tuvo entre críticos y teóricos su idea del *agon* como conflicto característico de los vínculos entre poetas, condensada en la noción de *influencia*. Bloom señala que en el momento que se publicó *La ansiedad de la influencia*, su apuesta crítica se encontró “con una considerable resistencia” (término no inocente, si tenemos en cuenta que más adelante cuenta sobre sus paseos y charlas con Paul de Man). Según Bloom, esta resistencia se debió

a que cuando empezó a circular *La ansiedad de la influencia*, el modo en que retrataba las relaciones literarias, con su énfasis en el conflicto como núcleo, se enfrentaba a “la idea extendida de que a influencia literaria era un modo de transmisión amistoso y sin rupturas, un don graciosamente concedido y recibido con agradecimiento” (2011: 20-21). Después el péndulo se desplazó al otro extremo, donde sitúa “la estela de teóricos franceses de la cultura”, Foucault y Bourdieu, en quienes advierte que “el mundo de las letras se retrata muy a menudo como un reino hobbesiano de pura estrategia y batalla” (2011: 20-21). Si bien reconoce una afinidad entre su teoría de la influencia y la teoría del campo de Bourdieu, Bloom se distancia de estos enfoques por considerar que reducen las relaciones literarias a una “descarnada búsqueda del poder terrenal”, en el sentido de que leen el conflicto como una competencia por espacios y reconocimientos, más que un proceso que nace con la escritura misma, donde “lo que está en juego es siempre literario” (2011: 21). Bloom critica la lectura que hace Bourdieu de Flaubert por considerar que atribuye sus hallazgos literarios a una capacidad estratégica para medir las fuerzas y debilidades de sus competidores y ubicar su propia escritura en consecuencia. Desde la perspectiva de Bloom, la amenaza para un poeta no sería que no lo leyeran en ciertos círculos, o haber quedado en un lugar menor entre sus contemporáneos, sino la idea de “la muerte imaginativa (...) de quedar totalmente poseídos por un precursor” (23).

En “Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa”, Marina Yuszczuk manifiesta un desacuerdo con el uso del concepto de *influencia* para dar cuenta del vínculo que cada poeta establece con la tradición, por considerar que tal noción presupone “una pasividad de parte de un productor que en realidad reelabora creativamente ciertos materiales disponibles” (2012: 33).

En otros autores como Mallol, Bustos y Vignoli, tiende a leerse la relación con la historia literaria en términos de “filiación” y de “influencias” (Mallol, Bustos, Vignoli). Beatriz Vignoli se refiere por ejemplo a la “gran novela familiar neurótica que se sigue dando en llamar historia del arte moderno” (Vignoli: inédito), mientras que en Mallol aparece la idea de la poesía como una serie de diálogos y reescrituras entre poetas y poéticas. En nuestro caso, no estamos de acuerdo con el uso del término “influencias” para pensar el modo en que cada poeta se vincula con la tradición porque supone una pasividad de parte de un productor que en realidad reelabora creativamente ciertos materiales disponibles. Pero en todo caso, se trata de modos convencionales y en alguna medida acrílicos de referirse al diálogo entre textos de diversas épocas. Solamente en el artículo de García Helder y Prieto, “Boceto nº 2 para un...de la poesía argentina actual” (1998), aparece la idea de que en los noventa se reformula la relación con la tradición, que ya no sería orgánica sino “corta, intensa, heterodoxa, no predeterminada, esporádica” (14).

Sin embargo el término influencia, dentro de la teoría de la poesía enunciada por Bloom, dista mucho de ser un elemento pasivo que se impone a los poetas. Se trata, en cambio, de un conflicto cuyos intentos de resolución convocan una enorme fuerza creativa por parte de los poetas, más cercano a los planteos de Mallol y Vignoli que al modo en que lee esa noción Yuszczuk.

\*\*\*

En este capítulo abordamos distintas figuras y enfoques que aportan dimensiones para el análisis de la escritura crítica de los poetas. Estas dimensiones son en sí mismas hipótesis acerca del vínculo entre la poesía y la crítica. En “Hablar desde afuera del poema” repasamos los términos y planteos que caracterizan la crítica en relación a la creación, haciendo foco en los postulados de Schlegel, Wilde y Heidegger. Schlegel representa una corriente de pensamiento según la cual la poesía solo debería ser criticada por la poesía. Desde este posicionamiento, la poesía, como hecho estético y forma de creación, abarca a la crítica y a la filosofía. Por otro lado, Wilde sostiene que la crítica es en sí misma un arte, y que en tanto creación no tiene nada que envidiarle a la poesía. Wilde invierte los términos del debate que había iniciado Schlegel, al señalar que la facultad crítica es condición para la creación artística. El pensamiento de Heidegger, en vez de enfrentar los polos de la crítica y la poesía, propone un estrechamiento entre el decir poético y el pensamiento sobre el poema.

Los argumentos que ofrecen estas posiciones nos ayudan a pensar los vínculos entre poesía y crítica como problema teórico, pero no nos dicen que sucede cuando son los mismos poetas quienes escriben crítica, de modo que ya no es posible distinguir de manera tan clara los términos del debate, y es un mismo autor quien habla desde adentro y desde afuera del poema. En este punto comenzamos a delinear la figura del poeta-crítico, a través de los aportes de T.S. Eliot y Ezra Pound, quienes trataron este tema de manera explícita en sus ensayos, tanto en la lectura de otros poetas de su tradición, como en sus escritos sobre el carácter de la poesía. Eliot y Pound nos interesan especialmente por la influencia que tuvieron en los poetas-críticos objetivistas, y el modo en que éstos configuraron un sistema de lecturas que operó como el armado consciente de una tradición para su propia escritura.

Mientras Eliot desarrolla el concepto de crítico practicante o crítico poético (aquel que estudia los mismos problemas que debe resolver como creador), Pound argumenta a favor de un tipo de crítico que se pruebe en el mismo lenguaje que critica, en vez de prescribir o enunciar máximas sobre una práctica que le es ajena. Un pasaje que resulta de especial productividad para el desarrollo de esta tesis es aquel donde Eliot sostiene que en sus escritos críticos “todo poeta intenta, si no como fin ostensible, defender el tipo de poesía que escribe, o formular el tipo que pretende escribir” (2011: 23), y por esto “es probable que, cuando teoriza sobre la creación poética, esté generalizando un tipo de experiencia” (2011: 33). En el siguiente capítulo, contrastaremos los ensayos de los poetas-críticos de nuestro corpus con los postulados de Eliot y Pound, haciendo foco en el vínculo entre el modo en que escriben y articulan sus lecturas con su propia trayectoria y producción poética. Esto mismo se abordará en el tercer capítulo, en torno al problema de la lírica. En especial, la afirmación de Eliot acerca del crítico practicante que, al teorizar sobre poesía, corre el riesgo de generalizar su propia experiencia. Es por ello que nos interesa comparar las teorías de la lírica que esbozan los poetas-críticos de nuestro corpus con la poética que construyen en sus textos literarios. A través del vínculo singular que se configura en sus escritos entre saber, subjetividad y experiencia llegamos a las teorías sobre la forma ensayo.

Por último, advertir este vínculo nos llevó a profundizar en las filiaciones que se establecen en la lectura que hacen unos poetas de otros. La construcción de filiaciones servirá de hilo conductor entre los distintos apartados del siguiente capítulo, donde irán apareciendo generaciones, parentescos lejanos, parecidos de familia y huérfanos solitarios. En este sentido analizamos el concepto de influencia desarrollado por Harold Bloom, en el marco de una teoría de la poesía que piensa las relaciones intra-poéticas como el motor de la historia literaria.



## CAPÍTULO II

### Generación, escuela, familia, linaje

Tomaremos como eje de lectura la construcción de filiaciones en la escritura de los poetas-críticos de nuestro corpus. Entendemos el armado de una genealogía como una forma de darle lugar a la propia obra dentro de la literatura en la que se inserta, señalando las influencias que tensionan su poética y las estrategias de cada autor para nutrirse de la tradición sin quedar subsumido a los escritores que lo formaron. Consideramos las lecturas que proponen los poetas-críticos, y las líneas que trazan dentro de la historia literaria, en el sentido de lo que Bloom denomina las “relaciones intrapoéticas”. De este modo pretendemos no perder de vista que se trata de poetas leyendo a poetas, imaginando entre sí familias, linajes, alianzas y enfrentamientos.

Abordaremos por separado a los distintos autores de nuestro corpus, analizando en cada caso el tipo de crítica que ponen en práctica, según las estrategias de escritura y el modo de leer que construyen. Este modo de leer se vincula con las nociones que desarrollamos en el primer capítulo sobre los *críticos practicantes* (T.S. Eliot), aquellos que al escribir sobre otros poetas dejan entrever las bibliotecas que los han formado como escritores. En el caso de María Negroni, las bibliotecas del gótico y el fantástico latinoamericano: una línea de lectura que logra sortear los debates que marcaron la poesía argentina reciente, construyendo su propio linaje de huérfanos, melancólicos y malditos, en el cual la traducción y comentario de poetas norteamericanas constituyen, en palabras de la propia Negroni, “autorretratos”. La configuración de la genealogía en Tamara Kamenszain,

centrada en el concepto de generación, hilvana los episodios de su “novela familiar” poética con la referencia a los neobarrocos, como un “nosotros” que enmarca su obra poética y sus preocupaciones críticas. Diana Bellessi construye a través de sus ensayos y traducciones una genealogía para las poetas argentinas, a quienes considera “linaje y familia” (2011: 105), y arriba a una concepción de la lírica como pequeña voz del mundo, que atraviesa y trasciende las filiaciones y polémicas. Edgardo Dobry estructura su obra crítica en dos derivas genealógicas: la línea de los descendientes de Mallarmé, que acaba en los poetas neobarrocos y la muerte de la lírica, y los descendientes de Apollinaire, antecedente y pariente lejano de la apertura poética que operarían los objetivistas en la poesía argentina reciente. En el caso de Martín Prieto, la herencia de Ezra Pound y T.S. Eliot se transmite en una actitud acerca de la literatura como lenguaje cargado de sentido, y anima la reinención de una historia literaria argentina que tenga a la poesía como centro.

## 2.1. Un linaje de huérfanos y malditos: la escritura de las obsesiones en María Negroni

En la escritura crítica de María Negroni observamos la recurrencia de ciertos conceptos y personajes que no sólo representan tópicos propios de un género o una tradición, sino que se desprenden de lo meramente temático para convertirse en claves de lectura de alcances teóricos. Figuras como los vampiros y los huérfanos, por ejemplo, no son sólo elementos convencionales de un género, sino figuraciones del poeta, apariciones que irrumpen en la literatura como el poema irrumpe en la lengua.

En el discurso crítico de Negroni, al igual que en sus intervenciones como poeta, hay una idea que recorre las preocupaciones e insistencias de su lectura, y toma el nombre de “obsesión”<sup>49</sup>. No en el sentido de una enunciación obsesiva, sino de un concepto en el que se condensa la intensidad de las pasiones lectoras: la obsesión es la biblioteca. Una biblioteca de unos pocos ejemplares raros, tesoros de una infancia solitaria<sup>50</sup>. El tono oscuro e irresistible que convoca el término obsesión parece teñirse de los tópicos que lee: los

---

<sup>49</sup>La idea de obsesión como impulso que guía la creación, y la búsqueda de una forma a través de la lectura, es invocada por Negroni en numerosas entrevistas. En diálogo con la escritora Valeria Tentoni para el blog de Eterna Cadencia, Negroni sostiene que la construcción de su imaginario poético “tiene que ver con saber percibir las obsesiones propias, seguirlas. Y no preguntarse muy bien por qué, de dónde vienen. En general, yo me meto, después pienso qué quise hacer. Hay una especie de fidelidad a las obsesiones. Además soy muy curiosa, entonces me meto y empiezo a tirar de un hilo, a tirar y tirar, y eso después trae cosas maravillosas” (2020, s/p). La fidelidad a las obsesiones constituye una ética tanto para la escritura poética como para la crítica, que se contagia de ese impulso.

<sup>50</sup>En la entrevista titulada “María Negroni: ‘Todo arte es femenino’” (2018), la escritora recupera la lectura de la biblioteca materna como instancia iniciática para su poesía, modelo de un universo donde conviven las más diversas criaturas: “[...] la lectura era mi refugio. En especial, recuerdo los libros de mi madre y un poco en homenaje a eso, cuando empecé a escribir y a publicar, tomé el apellido materno, Negroni [...] la biblioteca de mi madre no tenía ningún orden. Podías tener una obra de teatro y al lado *Désirée* y después *Cien años de soledad*, y Stefan Zweig y el *Fausto* de Goethe. Todos así, uno atrás del otro, y yo los leía de esa manera. Después de la primera adolescencia, vino el descubrimiento de la literatura francesa, con autores como Beckett, Ionesco, Sartre, Camus. Fue un deslumbramiento y seguí con las dos Marguerite (N. de la R.: Yourcenar y Duras), y toda la poesía francesa, el surrealismo” (s/p).

vínculos entre el gótico y el fantástico –el “impulso negro” de estas escrituras– y la genealogía de autores melancólicos y malditos en la que inscribe su propia obra. Las *obsesiones* de Negroni son núcleos recurrentes que organizan las pasiones lectoras y funcionan como ejes: antes que dinamitar el sentido, controlan y arman series, se explican y se dan a ver en un espacio reconocible, ya sea una *Galería fantástica*, un *Museo Negro*, la enciclopedia del *Pequeño mundo ilustrado* o el tesoro inventado de sus *Cartas Extraordinarias* (2013b)<sup>51</sup>

En la entrevista “En la literatura fantástica, lo femenino es casi lo único que importa” (2010), Negroni afirma su fascinación por la infancia<sup>52</sup>, motivo y tono tanto de sus poemas como de sus ensayos, al decir: “si no fuera escritora, sería coleccionista de juguetes” (s/p). La coleccionista de juguetes<sup>53</sup> en el “carozo de infancia” que encierra el poema es la coleccionista de fragmentos en el centro de su escritura crítica: la que hace hablar a los autómatas y a las muñecas terribles, o hace desfilar por una vitrina polvorienta a los artistas-

---

<sup>51</sup>El índice de sus *Cartas extraordinarias* (2013b) dibuja otra biblioteca de infancia, ya no la de la madre sino la de ella, la niña que fue: “Se trata de una colección de cartas, cuidadosamente apócrifas, de aquellos autores que, para tantos niños y jóvenes argentinos, constituyeron la primera biblioteca. Esos autores, se recordará, venían encuadernados en tapas amarillas –la famosa colección Robin Hood– y los leíamos con avidez, fascinados por las aventuras de sus múltiples pequeños huérfanos. Allí estaban, entre otros, Herman Melville, Emilio Salgari, Hans Christian Andersen, Louisa May Alcott, J. M. Barrie, Charles Dickens, R. L. Stevenson, Carlo Collodi, Lewis Carroll, Jean Webster, Johanna Spyri, Jonathan Swift, los hermanos Grimm, Jules Verne, Mark Twain, Charlotte Brontë, Rudyard Kipling, Jack London y Daniel Defoe. ¡Qué maravilla de ADN literario!”(p. 9).

<sup>52</sup> Para un análisis de la infancia como construcción de un imaginario para la creación poética, véase: Minelli, M. A. y Pozzi, R. D. “Infancia, imaginario e imaginación poética en textos de María Negroni” (2013). Según las autoras, este imaginario en torno a la infancia “no sólo habilita un espacio de creación poética sino que también incide en su modo de abordar otras obras literarias en sus ensayos críticos” (2013, p. 1). En palabras de Negroni, los niños al igual que los poetas buscan: liberar las cosas de su destino utilitario y al lenguaje de sus taras más odiosas: quedarse en su propio coto de caza donde es posible seguir siendo un pequeño príncipe. La poesía es la continuación de la infancia por otros medios (2011, p. 102-103).

<sup>53</sup> Agamben (2007) piensa a los juguetes como objetos mediante los que se altera y destruye el calendario, a través de la acción de jugar, que introduce la esfera de lo sagrado en el tiempo profano. El juguete se apropia de los objetos cotidianos mediante, por ejemplo, la miniaturización.

niños<sup>54</sup>. Del mismo modo, su interés ensayístico por la literatura gótica y fantástica se explica en lo que estas comparten con el lenguaje poético, ya que “como la poesía, son conjeturales, tentativas, no intentan reponer certezas, al contrario, miran el mundo con cautela, asombro, perplejidad” (s/p).

El fantástico latinoamericano como deriva del gótico recupera cierto “carácter de resistencia” de estas literaturas que “desestabilizan las nociones con las que en general nos acercamos a la realidad, las categorías de tiempo, de espacio, de sujeto” (2011: s/p). La puesta en entredicho de las coordenadas culturales se transforma, en la lectura de Negroni, en “celebración de un mundo impreciso” ¿Cómo llevar esta celebración al centro del discurso crítico? Los ensayos de Negroni parecen responder: dejando entrar a la poesía<sup>55</sup>.

Proponemos analizar la manera en que la escritura crítica se deja afectar por el impulso poético desde los modos del ensayo desarrollados por Alberto Giordano, en particular la intersección entre ensayo y teoría. Cuando el ensayo, dice Giordano, “se liga con saberes a los que les supone un alto valor explicativo” (2005: 232), puede dominar la fuerza del ensayo, en cuyo caso la consistencia misma de esos saberes se descompone, o la fuerza de la teoría, que al orientar y dar sentido hace a un lado el riesgo de ensayar una lectura. En las escrituras que integran nuestro corpus habría una tercera fuerza en juego,

---

<sup>54</sup> En *Museo Negro* (1999), Negroni enlaza la figura del coleccionista al entusiasmo de la infancia y su duelo imposible: “Atletas de la desposesión, –los coleccionistas– se empecinan en recomponer las piezas de un museo imaginario, el único posible. Allí, cuando lo humano se revela como un pacto que no alcanza para resarcir, queda aún la posibilidad de tramar, con los dioramas de la vida, la propia herencia-inventario para disfrutarla como quien exhibe pasiones. Dicho de otro modo: a la fatiga del deseo, oponen el entusiasmo de lo infantil. A un duelo que llevaría a aceptar la pérdida, el orgullo de no ser comprendido. A lo fugaz, la impresión duradera de lo que nunca existió. El resultado suele ser un *cementerio hermoso*” (111-112; cursivas en original).

<sup>55</sup> En la ya mencionada entrevista para *Eterna Cadencia*, del año 2020, Valeria Tentoni dice que “nunca se retiran del todo ni la poesía ni el ensayo” de la escritura de Negroni, y ella contesta: “A través del ensayo, me parece que vos te vas armando tu propia genealogía, tus afinidades electivas, porque uno va escribiendo de lo que le interesa. A mí siempre me interesa saber qué leen los escritores que admiro, que no siempre se sabe porque no todos escriben ensayos” (s/p). La lectura de los escritores admirados es la punta del hilo que arma la genealogía para la poeta.

ligada a lo poético, más inestable que la del ensayo, pero cuya cercanía con los conceptos – la terminología es, según Giorgio Agamben, “el momento poético, por tanto productivo del pensamiento”– puede constituir otra vía entre el caos y el orden.

*Galería fantástica* (2009) con sus muñecas animadas, autómatas, espectros, fotógrafos y cineastas “vampirizados por su propia creación” (Negroni, 2015: 8) instala la literatura fantástica de América Latina como deriva del impulso negro, por un lado, y como inspiración de artistas europeos que la reescriben. En este segundo movimiento, Negroni lee la posibilidad “de participar de igual a igual en la fabulosa –e interminable– recreación de la literatura por la literatura, al margen de las latitudes” (2015: 8). ¿Quiere ser ella misma separada del campo propiamente local de la poesía argentina, y ser leída sin importar su vinculación, su lugar periférico o extraño en esas relaciones? ¿Está pidiendo ser leída en consonancia con las biografías de oscuros cineastas o excéntricos inventores, y no como una poeta de tal o cual década, aunque incluya su escritura en una idea de generación? La intervención crítica de Negroni en *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik* (2003a), a la vez que se enuncia desde el comienzo como la escritura de una poeta, se incluye a sí misma en una categoría de *generación*: “Como casi todas las poetas de mi generación, comencé a leer a Alejandra Pizarnik después de su muerte. Para mí, ella fue (y sigue siendo) una escritura, es decir un enigma generoso” (11). Como señala Jorge Monteleone, Negroni forma parte de un movimiento de poetas argentinas nacidas entre mediados de los cuarenta y fines de los cincuenta, “herederas, exégetas y lectoras de Biagioni, de Barrandéguy, de Pizarnik, de Thénon, de Orozco, de Bignozzi” (2010: 23).

La particularidad del trabajo de Negroni en *El testigo lúcido* (2003a) es la de indagar en los textos “malditos” de la producción pizarnikiana. Se refiere aquí a *La condesa sangrienta*, *Los poseídos entre lilas* y *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*. Las

comillas que acompañan la denominación de *malditos* anticipan lo que la autora considera un lugar común de la crítica, uno que su propia intervención tratará de modificar. Si en otros de sus trabajos las lecturas se ordenan en un *Museo negro* o una *Galería fantástica*, en éste el castillo viene a ser ese gran lugar donde se aglutina y se despliega la mirada de la lectora-ensayista. Una crítica que parece deambular por esos espacios y contemplarlos, que camina por el castillo y abre una a una sus puertas para ver qué hay adentro. Y lo que Negroni tiene para decir de su poeta se oye como si viniera desde la misma “silenciosa galería de ecos y de espejos que es el alma melancólica” (Pizarnik, 2002: 291). Un estilo crítico que no sólo tematiza las relaciones entre el gótico europeo y ciertos rasgos de una literatura, sino que edifica su manera de mirar en el mismo imaginario gótico. Los capítulos que estructuran y dan una continuidad a estos ensayos son como las recámaras que descubre la muchacha –el sujeto poético de los textos de Pizarnik– deambulando por la *morada*. Pero esta mirada no tiene el afán de iluminar, de abrir con una llave conceptual los recintos para que entre en ellos la luz de la interpretación. Más bien se trata de abrir para que salgan las sombras, que desfilen o posen para el retrato: el subsuelo del castillo, la mirada desde la alcantarilla; el encierro, los secretos y el terror; los cadáveres en los armarios o las recámaras prohibidas del castillo.

Como en el juego de los espejos, esta crítica construye *réplicas* de lo que mira, y se instala en un espacio de analogías que no cesa de moverse entre las figuras preferidas de la poeta. En su lectura de *La condesa sangrienta*, Negroni ve cómo unas muchachas se reflejan en las otras, y todas ellas en las formas de los recintos que habitan. Pero no sólo las víctimas de Erzebet se reflejan en Erzebet. El gesto crítico, más ambicioso, incluye en este sistema de reflejos a la propia poeta, y con ella a la autora del texto que ésta reescribe: Pizarnik se refleja en Penrose, y ellas en todas las muchachas que desfilan por el castillo de la condesa.

Entonces, si damos otro paso atrás, ¿veremos que también Negroni se refleja en Pizarnik? O será que el retrato de artista que ella ve en Pizarnik pretende funcionar, en el mismo sistema, como un espejo para su imagen:

Lo cierto es que empecé a vivir entre castillos y moradas negras, en medio de lagos y mares de hielo, rodeada de una suerte de sacro *bosco dei mostri*, donde los vampiros, los seres abandonados y huérfanos, y las muchachas perdidas en la sensualidad y el deseo, me permitían embarcarme en la ensoñación. Esta ensoñación, debo decirlo enseguida, me hacía audaz, me llevó incluso a tramar una poética, una suerte de teoría arbitraria de la escritura: en la figura de los antiheroes y antiheroínas góticas encontraba metáforas inagotables para explicar las turbulencias y desasosiegos del acto de escribir (Negroni, 2015: 8; las cursivas son nuestras).

Tanto en el castillo de la condesa pizarnikiana como en la serie negra, “lo que está en juego –al margen del plano argumental– es el deseo [...] apenas algo no regulable, reacio a cualquier mensaje, cualquier reconciliación” (2015: 9). Su ambición estética, el tono que adopta la “materia viscosa” de un corazón contra los “decorados donde se aloja la muerte rancia” (9):

Todos, como se ve, seres errantes, *aliens*, desamparados, es decir eternos niños-viudos aferrados a un mundo de catálogos, de objetos perdidos [...] He desplegado algunos argumentos para apoyar la idea, seguramente descabellada, de que estos seres se parecen a los poetas (15).

Hay una belleza triste en el museo biográfico. Hay un secreto (infantil) que siempre se esfuma [...] Así se atraviesa el desierto. Así se avanza en el cementerio hermoso del poema (16).

Galería, castillo, museo, cementerio. Las metáforas espaciales abundan en la crítica de Negroni, construyen moradas para los conceptos: “una casa para su deseo [...] la forma imaginaria, es decir real, de su castillo” (19), “fortalezas” (20), “la casa de la significación” (25), “la instancia melancólica por excelencia: la casa de la escritura” (30). Los escenarios

de la poesía como “maquetas”: Negroni recurre a lo largo de varios ensayos a esta idea, como un modo teatral, miniaturrezco, de referir una estructura. En “Alejandra Pizarnik y el castillo de la escritura”, un cadáver femenino es el “fundamento (en su doble acepción de fundación y sostén nutricional)” lírico que sostiene el castillo gótico, a partir del cual la escritura construye sus réplicas: “El castillo omnipresente, por fin, también se duplica en la jaula de la novela de Penrose, y en el guión moroso y fascinado de Pizarnik” (48). Ya sea el castillo como maqueta del gótico, o el museo como maqueta de sus obsesiones lectoras, en los ensayos de Negroni los espacios funcionan como el imaginario crítico a través del cual historiza las estéticas y los movimientos que atraviesan la literatura que le fascina, la única sobre la que puede escribir.

En la lectura de Negroni sobre las derivas latinoamericanas del gótico europeo, la zona de lo no-articulable, lo que se le escapa a la palabra como resto poético, queda cifrado en el concepto de deseo como principio femenino, subterráneo, inapropiable:

[...] hay una parte oscura, que no tiene que ver con los vampiros y el terror, sino con el mundo del deseo, el mundo de lo no controlable, de lo no articulable. Un mundo que está todo el tiempo tensando desde abajo, como en el relato de Poe, “La caída de la casa Usher”, donde la hermana del protagonista, Lady Madeline, golpea desde abajo, recordando que allí hay algo que está vivo. Generalmente lo que está tensando ahí abajo, lo que está pulsando y latiendo, tiene que ver con lo femenino. No necesariamente con el cuerpo de una mujer, sino con una zona que se le escapa a la palabra, la zona del deseo (2001, s/p).<sup>56</sup>

Lo femenino es para Negroni un principio ligado a “lo que no se entiende”, los ciclos, los cambios, el fluir de la vida, la muerte. Cuando ausente, este principio se aparece como “hiperpresente”. Esta lectura del principio femenino como ausencia hiperpresente en la

---

<sup>56</sup> En entrevista publicada en el blog *El jinete insomne*, titulada: “María Negroni: ‘Las literaturas gótica y fantástica, como la poesía, son conjeturales, tentativas, no intentan imponer certezas’” (2011).

literatura se diferencia de lo que Alicia Genovese postula en *La doble voz* como “escritura en femenino”, que implicaría en primer lugar un sujeto de enunciación mujer. En dicho libro, que aborda de manera lateral la obra de Negroni dentro de la poesía argentina reciente escrita por mujeres, Genovese discute las teorizaciones de la feminista francesa Helene Cixous, quien trabaja la idea de “escritura femenina” incluyendo entre sus antecedentes a Jean Genet, señalando de este modo que la firma del texto no sería determinante para la inscripción de lo femenino. Es el mismo riesgo que Genovese advierte en Kristeva: “Aislar la escritura femenina de la práctica textual de un sujeto histórico mujer puede conducir a seguir manteniendo el orden de lo ya establecido, la economía de lo mismo, en materia literaria” (2015: 36). La crítica a esta lectura de lo femenino<sup>57</sup> contrasta con la potencia revulsiva que Negroni le adjudica a lo femenino como zona del deseo que tensa, pulsa, golpea y afirma que “allí hay algo que está vivo”.

Por otro lado, en el prólogo a *Ciudad gótica*, primer libro de ensayos de Negroni – publicado por primera vez en 1994 y reeditado en Argentina en 2007–, la poeta-crítica expresa el sentido y la importancia de la traducción de poetas norteamericanas en términos muy similares a los que Genovese señala como raíz de su investigación sobre poetas argentinas contemporáneas: la búsqueda y la creación de una genealogía. También Diana Bellessi, al referirse a la traducción de poetas norteamericanas, alude al deseo de “crear familia y linaje” (Bellessi, 2011: 105). El ejercicio de traducción, además de darle un trato más familiar con la lengua que la rodeaba, se convierte para Negroni en “la tarea de

---

<sup>57</sup>A pesar de tematizar en numerosos ensayos el vínculo conflictivo y singular de las mujeres con la escritura, Negroni sostiene que no le interesa el debate en torno a la existencia o no de algo llamado *escritura femenina*: “Discutir eso me aburre porque creo que en realidad toda escritura y todo arte son femeninos, en el sentido de la interpretación cultural que se le da a lo femenino: lo que tiene que ver con los sueños, el deseo, el cuerpo, los fluidos, la emocionalidad. Eso es el arte en general, no importa quién lo haga. Así como culturalmente se ha atribuido al hombre la razón, la organización y la practicidad, a la mujer se le ha atribuido lo que tiene que ver con las emociones” (2018, s/p).

desmentir la historia de la hermana de Shakespeare, tal como la imaginó Virginia Woolf” (Negroni, 2007: 198).

En las conferencias recogidas en 1929 con el título de *A Room of One's Own*, Woolf pregunta qué necesitan las mujeres para escribir buenas novelas, y concluye que lo que necesitan es independencia económica y personal; en suma, un cuarto propio. Judith, la hermana imaginaria de Shakespeare, habría sido igualmente talentosa, pero no habría contado con más educación que la de su casa, y habría quedado confinada al destino común del matrimonio o la devoción absoluta a la familia y sus tareas, incapaz de realizar su talento. En la historia que imagina Woolf, Judith escapa del hogar familiar hacia Londres, prueba su suerte como artista, y es rechazada en el teatro por ser mujer; embarazada de uno de los hombres de la compañía, se quita la vida una noche de invierno en una calle londinense. La conclusión de Woolf es que cualquier mujer nacida en los tiempos de Shakespeare con igual genio “se habría vuelto loca, se habría suicidado, o habría terminado sus días en alguna casa solitaria en las afueras del pueblo, medio bruja, medio hechicera, objeto de temor y burlas” (2007: 198). Y en caso de sobrevivir y continuar escribiendo, no firmaría con su nombre de mujer sus propias obras, “residuo de castidad”, dice Woolf, que se traduce en anonimato: “el deseo de ir veladas”. La escritura de mujer, entonces, se completa con el acto de firmar mujer, lección que repite Alicia Genovese al intentar definir desde distintas teorías la escritura femenina.

En *Ciudad gótica*, de María Negroni, la identificación con las poetisas traducidas hace del ejercicio crítico un espejo para la poeta-lectora:

Mis disquisiciones son autorretratos. En cada una de las poetisas elegidas, creí ver dilemas compartidos, insubordinaciones y miedos conocidos y, a partir de ese postulado, insuficiente y seguramente erróneo, no vacilé en proponer teorías y

explicaciones que, acaso, yo sola necesite. Rescato, sin embargo, estos textos por lo que tienen de celebración: en ellos elijo una genealogía (2007: 12).

La elección de la genealogía como motivo celebratorio de los ensayos permite seguir la escritura aunque se crea, o se haga el gesto de creer, que los fundamentos de esta búsqueda son inadecuados, porque responden a pasiones poéticas y no a razones críticas. Estas afirmaciones, colocadas a la entrada de un libro de ensayos, no remiten solo a la genealogía elegida por una poeta, que se traduce de otra lengua para reconocerse: contribuyen a configurar una idea de la crítica escrita por poetas como espacio de creación de autorretratos<sup>58</sup>, similar a lo que señalaba María Moreno sobre Kamenszain en *Historias de amor* (2000), al caracterizar el libro como una “autobiografía de amores literarios” (2014: 18).

La lectura de las poetas norteamericanas (Marianne Moore, Elizabeth Bishop, Anne Sexton, Louise Gluck, Lorine Niedecker, Susan Horne, Rosemarie Waldrop, Hilda Doolittle y Sylvia Plath) funciona como contraste de “esa radiografía del fracaso que es la fábula de Judith” (2007: 11), imagen de la prohibición femenina de la escritura. Sin embargo Negroni hace foco en la escena de escritura donde la opresión se plasma en el vínculo de esa subjetividad con el acto creativo mismo: “Para mí, Judith se hace creíble cuando se atasca al intentar escribir [...] La suya es una escritura que necesita de la transgresión para existir, y que padece de esa misma transgresión” (2007: 83-84).

---

<sup>58</sup>Esta idea de la prosa crítica como *autorretrato* aparece también en su lectura de las palabras que Pizarnik, poeta predilecta en la biblioteca de Negroni, dedica a Artaud: “[...] baste sugerir que el prólogo que Pizarnik escribió para sus textos, (“El verbo encarnado”) puede leerse como un autorretrato: ‘Su herida central es la inmovilidad interna y las atroces privaciones que se derivan de ella: imposibilidad de sentir el ritmo del propio pensamiento (en su lugar yace algo trizado desde siempre) e imposibilidad de sentir vivo el lenguaje humano’ [...] La autorreferencia es tan obvia que no necesito explayarme” (2017, p. 110).

La transgresión es el punto que separa la figura tutelar de Judith de la figura de Bruria, con la que Denise León identifica la escritura de “mujer judeo-argentina” de Tamara Kamenszain. Esta historia, inscrita en el Talmud, cuenta cómo Bruria “se hizo sabia a escondidas” (2007: 25), en el seno de una tradición que por siglos prohibió a las mujeres el estudio de los textos sagrados. El deseo de saber llevaba a Bruria a espiar, desde el fondo de la casa, las conversaciones que su marido mantenía con otros sabios. De este modo, cuenta León, “adquirió sabiduría sin transgresión alguna”. La obra de Kamenszain se acerca más a la figura de Bruria que a la de Judith, en tanto construye autofiguras que privilegian las actividades tradicionalmente consideradas femeninas (el bordado y la costura extrapolados a una teoría de la escritura, las tareas de la casa como material poético) y, en este sentido, “plantea el problema de la tradición sin cuestionar los modelos identitarios hegemónicos” (2007: 229). Asimismo, mientras poetas como Negroni, Bellessi y Genovese van en busca de la genealogía femenina, “linaje y familia” en la elección de la poesía que estudian y traducen, la familia<sup>59</sup> de escritores que compone Kamenszain en sus ensayos es eminentemente masculina (Vallejo, Juan L. Ortiz, Lezama Lima, Girondo, Perlongher). Es en estas lecturas que da con la “trama elegida”, dice León (2007: 113), que le servirá para narrar sus *Historias de amor* (2000).

---

<sup>59</sup>En *La historia de Bruria. Memoria, autofiguración y tradición judía en Tamara Kamenszain y Ana María Shua* (2007), Denise León recupera los desarrollos de Bourdieu para precisar el concepto de familia y las metáforas genealógicas en torno a las relaciones con la tradición: “Al pensar las relaciones del intelectual con distintas regiones del campo cultural que forman parte del legado de generaciones pasadas, Bourdieu utiliza los conceptos de ‘familias de pensamiento’ y ‘familias de cultura’ entendiéndolas como posiciones típicas, actuales o potenciales, adquiridas o profesadas en el campo intelectual. Las metáforas genealógicas permiten pensar en ciertos elementos que se repiten, transmitiéndose de generación en generación. Es notable cómo muchas prácticas sociales y culturales están impregnadas, aún hoy, de un vocabulario genealógico que toma las consignas de filiación y fabrica a partir de allí líneas de descendencia, filiaciones y parentescos” (p. 148).

En *De este lado del mediterráneo* (1973), su primer libro de poemas, Kamenszain reescribe el texto bíblico como origen de la novela familiar<sup>60</sup> propia, y en ese modo de escribirse en la tradición elige el lugar de Ruth, la extranjera que funda el linaje judío y el comienzo de la palabra poética: la poesía es, para Kamenszain, “a la vez la madre y la hija de la moabita Ruth” (León, 2007: 125). Más allá de los visibles contrastes entre sus poéticas, es en la figura de la extranjera donde se reconocen y se encuentran las autoimágenes de los ensayos-autorretratos críticos de Negroni, Bellessi, Genovese y Kamenszain: sus vidas afuera, extranjeras al irse y más aún al volver. Si la experiencia poética profundiza la extranjería, las actividades complementarias del ensayo y la traducción (la lectura de las otras y el paso de esas lecturas por la propia lengua) puede devolver a las extranjeras a un mundo de voces conocidas.

Si bien el objeto de esta tesis es la crítica de poesía argentina, los ensayos que componen “La pasión del exilio”, segunda parte de *Ciudad gótica* (2007), de María Negroni, resultan provechosos, aunque traten sobre poetas norteamericanas, para esbozar la estructura oscilante que adquiere la escritura crítica de Negroni al toparse con sus obsesiones. Recordemos que, en ocasión de la publicación de *Galería fantástica*, al referirse al principio femenino en el gótico, Negroni afirma que lo omitido de una literatura suele estar en verdad “híper-presente”. Así la poesía argentina en su crítica. Si el suicidio es la “continuación por

---

<sup>60</sup>Tomamos el concepto de “novela familiar” de Sigmund Freud, como mecanismo de creación imaginaria de una historia familiar, un relato a la vez psicológico y literario: “Este incipiente extrañamiento de los padres, que puede designarse como novela familiar de lo neuróticos, continúa con una nueva fase evolutiva que raramente subsiste en el recuerdo consciente, pero que casi siempre puede ser revelada en el psicoanálisis [...] Todo ese esfuerzo por reemplazar al padre real con uno superior es sólo la añoranza que el niño siente por aquel feliz tiempo pasado, cuando su padre le parecía el más noble de todos los hombres, y su madre, la más amorosa y bella mujer. Del padre que ahora conoce se aparta hacia aquel en quien creyó durante los primeros años de su infancia; su fantasía no es, en el fondo, sino la expresión de su pesar por haber perdido esos días tan felices” (Freud, 2005: 1361-1363).

otros medios” (2007: 129) de la pasión del exilio, tal como es conceptualizada por una poeta-crítica argentina radicada durante años en el exterior, la lectura de Negroni no necesita extraer de la literatura del país de origen más que un nombre: Alejandra Pizarnik, la exiliada de sí misma, única poeta argentina mencionada en estos ensayos.

Para analizar la escritura crítica de Negroni, tomemos como ejemplo el último ensayo de *Ciudad gótica* (2007), “Sylvia Plath: la ambición del suicidio”. El modo de introducir el tema es narrativo: sitúa al lector en un pasado que, como es frecuente en los inicios de cuentos y novelas, parece anticipar el desenlace trágico, al presentarnos a su protagonista (la poeta analizada como personaje) en un momento de cambio y profunda contradicción:

El exilio había comenzado hacía tiempo y sus motivos eran múltiples. Sylvia huía de la casa familiar, la moral rígida de Massachusetts, la ingenuidad de Doris Day, la buena conducta escolar, las banderas, los cuadros de honor. En una palabra, de todo aquello que buscaba con desesperación (2007: 129).

El ensayo novelado avanza componiendo escenas sentimentales sobre la vida del personaje Sylvia Plath, seguidas de reflexiones que se afirman sobre el relato como inscripciones en el revés de las fotografías de un álbum familiar. Desde los primeros párrafos sabemos de su matrimonio y de su deseo de ser buena madre, poeta y esposa, pero cualquier mención a su escritura brilla por su ausencia. En este punto, la fuerza del ensayo se construye como forma lo suficientemente libre para permitir a quien escribe plegarse a los movimientos de su objeto. La intensidad de la experiencia a la que se enfrenta descompone cualquier distancia posible entre la poeta-ensayista y la poeta-tema. Estábamos advertidos desde el prólogo: “Mis disquisiciones son autorretratos”. Las preguntas retóricas instalan un paréntesis por donde irrumpe una voz impersonal. Los pensamientos de Sylvia van tomando la página, y el hilo discursivo de la ensayista parece entregarse por completo al trance de hablarle o dejarse

hablar por ella, como una médium a la que el fantasma le va mostrando sus asuntos pendientes, el revés de los poemas:

Lejos de la patria, de la madre, de la niña modelo, la historia la desafiaba de nuevo. Cuando se considera un fracaso todo lo que no sea un éxito rotundo, las alternativas escasean: aparece el desasosiego o la culpa clava su bandera. ¿Cómo satisfacer la expectativa de los otros cuando los otros se reproducen como hongos y quieren cosas distintas? ¿Cómo no pagar con el fracaso afectivo el peaje del éxito profesional? (2000: 129-130).

Además de la separación en párrafos de este breve ensayo (poco más de cinco páginas), el texto deja pausas, espacios en los que parece recuperar el aliento y recomponerse. Porque tras cada espaciado no es el tema lo que cambia, sino el tono, a través de ajustes que traen de vuelta la voz ensayística. Si la poesía es para Negroni “una epistemología del no-saber”, no es de extrañarse que el impulso poético confunda tanto la fuerza del ensayo como la de la teoría (Giordano, 2005), a sabiendas de que una vez que comience a escribir, el curso comenzará a desviarse, como si condujera de noche y los ojos se le fueran cerrando, la dirección de su lectura mordiendo el borde del texto que la contiene, el sentido vuelto hacia el sueño, y de golpe, despierta, respira hondo, deja un espacio en blanco, y sigue. En una lectora de Pizarnik tan ávida como Negroni, no es imprudente conjeturar que el blanco de la hoja sea un gesto cargado de significaciones: la irrupción de un silencio en mitad del ensayo, y su rítmica reanudación (la única cita en este libro perteneciente a la poeta argentina reza: “La que se sofoca ama la ausencia de aire”). Los movimientos de asfixia y respiración hacen del texto una estructura especular para que se manifieste ante ella el fantasma de Plath, y reavive su tragedia cambiando de lugares con la ensayista, usando su voz para que veamos de una vez lo que sucedió:

Es impaciente, no espera la reacción, la fuerza. Allí se alza. Derrumba la piedad, los buenos modos. Me toma del brazo y me arrastra con ella hacia su escena. La

cocina. El alba. Una luz un poco gris. Una luz que se cierra, no abre. Voy con ella a la heladera y busco la leche para los niños. Preparo todo en la bandeja, con cuidado. Algo ha madurado y se dispone a caer. Escribir es así también. Hay una estridencia, una tormenta que ocurre en otro lado, incontrolable. La página la limpia, domestica, domina [...] Alguna vez leerán sus poemas, aunque él quemó sus diarios. Bajo con ella la escalera. Sin apuros. Cierro la puerta de la cocina. Pongo trapos, cuidadosamente, en los ventiletes. Después abro el horno, el gas, apoyo la cabeza y descanso.

Sería más respetuoso leer a Plath sin entrar en su delirio. (Negroni, 2007: 131-132)

Trance, aparición, últimos ritos, posesión, fin. Luego un espacio, un silencio, y recobra la conciencia. Recuerda el principio de la distancia crítica. La lección que ya aprendió con Pizarnik: “Atenerse a esos breviaros de extrañamiento que son sus libros” (132).

También es la primera vez en el ensayo que se refiere a la poeta-personaje como Plath. En un paso de elipsis, Negroni nos dice de este modo lo que anticipaba el inicio del ensayo: sólo una vez que destruyó su lugar en el teatro familiar y se entregó por completo a la escritura, sólo una vez que dejó de ser Sylvia, se ganó para los demás el apellido, y finalmente, “pequeña venganza póstuma” (133), se devoró el de su marido: “Hughes convertido para siempre en ‘el marido de Sylvia Plath’” (133).

La escenificación de la muerte de la poeta comienza narrándose en tercera persona y termina con el suicidio en primera persona de la otra, la ensayista, que arrastrada a escena por la fuerza de la experiencia límite destruye toda posibilidad de comentario y se sumerge, toma el lugar de la poeta, es la poeta. Pero un instante antes de ahogarse da un salto hacia atrás, recomponiendo con un golpe de silencio el tono del ensayo, que recobra el *sentido* y se orienta a la teoría, por intermedio de la cita, casi un recordatorio personal: “Pensar en Deleuze y decir que su poesía fue una maquinaria teórica soltera, una antiproducción” (132).

En el recurso a la teoría, la errancia melancólica del ensayo se encamina hacia la descripción de una poética, examinada en los lazos con sus modelos e influencias, “a los que –como corresponde– traicionó”, y sus vínculos con la tradición: “el mortuorio recargamiento del barroco”, “la sátira destructiva” (132). Sin embargo, este súbito orden no puede sostenerse sin una distancia irónica, en un gesto que le supone a la crítica un deber ser –el rigor, la formulación de hipótesis, el desarrollo argumental– que la poeta-ensayista se resiste a asumir: “Después, de tanto en tanto, sacar alguna conclusión. Por ejemplo, que existe en su poesía una represión bastante explícita de la sexualidad” (132). En el párrafo siguiente, el fundamento de esa distancia con el modo expositivo de la crítica se despliega dejando ver, con cierta desesperación acentuada en la repetición de los comienzos de frase, que en ella la resistencia a la teoría es la forma en que se manifiesta, en su prosa crítica, la ansiedad de la influencia, como seducción, temor, necesidad e incapacidad de distanciarse de la otra, al punto que desdeña hablar de su escritura porque el comentario parecería una trivialidad al lado de la insistencia de lo que verdaderamente desvela a la poeta que la lee: cómo escribió eso, cómo pudo hacerlo.

Pero esto, ¿de qué serviría? Las preguntas que me obsesionan son otras y se vinculan con la antesala de la escritura, tienen que ver con el poder y con la dificultad de ejercerlo. Hablo de un poder que se parece a una fatalidad [...] Hablo de librar combates desiguales, de abrir o clausurar a voluntad el dolor propio o ajeno. Hablo de la valentona de no tener que complacer. Del terror de no poder complacer. Hablo de un miedo y un deseo y una imposibilidad. Hablo del irresistible y precario poder que supone escribir (2007: 133).

La crítica de Negroni se presenta a sí misma, según dijimos, como una escritura de las obsesiones poéticas. El movimiento íntimo de sus indagaciones sólo puede obedecer a éstas, aunque por momentos deba abandonarlas por un desarrollo teórico o argumental que

supone un desvío hacia el cumplimiento de razones externas (cierto contenido explicativo considerado de valor por el discurso crítico, convenciones en torno a la presentación de ideas e hipótesis de lectura). Estas exigencias con las que entran en tensión los ensayos de Negroni son asimilables a lo que Miguel Dalmaroni, en “¿Qué se sabe en la Literatura? Crítica, Saberes y Experiencia” (2008), identifica como el “modo de la distancia”, lugar común que vincula la noción misma de crítica con el imperativo de la toma de distancia, asociado a una idea de literatura como “*objeto* de conocimiento”. El modo de la distancia como sentido común, señala Dalmaroni, detenta un cierto prestigio en el campo de la crítica literaria universitaria. Como prejuicio, la toma de distancia crítica supone que “el ejercicio de la inteligencia, del análisis, de la duda, del principio de contradicción debe ubicarse en las antípodas del compromiso” (2008: 2).

Mientras el modo de la distancia establece un saber acerca de un objeto, un saber *sobre* la literatura, el modo del contacto o la sumersión implicaría un saber en la literatura, “y por lo tanto, en rigor, un no-saber, algo así como un des-saber o una fuga de lo que pudiera saberse” (2). Un modo extremo de la sumersión se da en la confusión entre la tercera y la primera persona en el citado “Sylvia Plath: la ambición del suicidio”, en el fragmento que retrata la escena del suicidio de la escritora y termina con el yo de la ensayista recostándose a descansar en la cocina con todo cerrado y el gas abierto. La muerte inminente se cierne sobre la Sylvia Plath que, no contenta con ser objeto de comentario, cobra vida frente a quien la nombra y, arrastrándola hasta su casa, la conduce a ocupar su lugar.

Este pasaje puede pensarse como una efectuación metafórica de la afirmación de Dalmaroni acerca de que “hay crítica cuando uno mismo devino eso que, perturbándolo, lo

sacó de sí, lo puso en experiencia, en ocurrencia artística” (2008: 2)<sup>61</sup>. Es más, Dalmaroni toma de María Negroni la idea de la poesía como “epistemología del no-saber”, y la traspone a una definición de la crítica literaria desde el modo de la sumersión. El compromiso crítico de Negroni con las preguntas que la “obsesionan” se dirige en todo momento al acto de escribir y lo que implica para cada una de las poetas estudiadas ese “irresistible y precario poder que implica escribir” (2007:133). En una entrevista realizada en ocasión de su participación en el Festival de Poesía de Córdoba de 2016, Negroni retoma el motivo de la obsesión creadora como exploración en la literatura sin reparo en las distinciones textuales: “No creo en los géneros literarios y tampoco creo que los ensayos, la poesía, la traducción, la lectura sean diversos terrenos”, explica. “Para mí, todo es parte de lo mismo. Cuando viene una obsesión y pide ser dicha, ella misma impone la forma en que quiere dibujarse”<sup>62</sup>. En la misma entrevista confiesa: “No soy una lectora atenta al campo literario actual. Mi imaginario, por algún motivo que no podría explicar, se va cada vez más atrás. Siglos atrás, donde, por supuesto, está todo. Como dice un amigo, casi no leo nada que se haya escrito después de la invención de los antibióticos” (2016, s/p).

En el prólogo a *Pequeño mundo ilustrado* (2011), menciona una lista de veintisiete palabras, un “cuaderno-diccionario” escrito para *Buenos Aires Tour* (Libro-objeto multimedial realizado en colaboración con el artista plástico Jorge Macchi y el músico

---

<sup>61</sup>Continúa Dalmaroni: “Cuando uno, usando una figura de Blanchot, ha sido ‘des-obrado’ por la obra, digamos, puesto por la obra fuera de lo que en uno habían obrado la cultura, la civilización, el orden del mundo, el orden del discurso. Dicho de otro modo, cuando uno ha sido empujado fuera de las fronteras de ‘Sujeto’, una palabra que yo uso sin el artículo y entre comillas, porque me parece que hay que pensarla como el nombre, para decirlo rápido, de una patraña fundamentalista en torno de la cual se organiza lo que conocemos como modernidad y, entre otras cosas, la posibilidad de lo que conocemos o lo que conocíamos hasta no hace mucho como moral de la ciencia o más bien como moral científicista” (Dalmaroni, 2008: 3).

<sup>62</sup>Véase “María Negroni: ‘No leo casi nada escrito después de la invención de los antibióticos’” (2016).

Edgardo Rudnitzky, publicado en 2004)<sup>63</sup>. Este “cuaderno-diccionario” configuraba para Negroni “una suerte de mapa de mis obsesiones más fieles” (2011: 7). La condensación del propio universo imaginativo en una lista de palabras-obsesiones recuerda la lectura que hace César Aira de la poética de Pizarnik como una combinatoria cerrada de términos pulidos como tesoros. En este sentido, *Pequeño mundo ilustrado* supone una ampliación de esta lista, que superpone al mapa original “otros mapas o pedacitos de mapas con los que suelo perderme y así encaminarme, una vez más, a las preguntas que me interesan, no a sus respuestas” (2011: 7)<sup>64</sup>. En “Conversación con María Negroni, la niña”, la poeta-crítica retoma el vínculo entre obsesión y forma desde el “El oficio de poeta”, de Cesare Pavese: “Cuando la obsesión encuentra la forma que le corresponde, nace el libro”. Pero al mismo tiempo, “al encontrar su forma, la obsesión empieza a morir [...] Entonces él dice: hay que saber identificar ese momento para saber cuándo hay que parar” (2015 s/p).

En el centro del mapa de las obsesiones, que son para ella origen de toda escritura, está escondido “un carozo de infancia”. En esto Negroni, como Arturo Carrera, es heredera de la *teoría de la infancia* (Link, 2014) que Pizarnik supo volver poesía. La infancia, o lo que queda de ella cuando se ha consumido el fruto, es el centro del laberinto, la miniatura de

---

<sup>63</sup> Florencia Garramuño (2015) analiza este Libro-objeto como una manifestación de lo “no específico” en los nuevos modos de organización de lo sensible. La característica central de estas manifestaciones es que desbordan los campos y los límites, de manera que las distinciones genéricas o de soporte (imagen o escritura) dejan de tener relevancia. Obras como *Buenos Aires Tour* presentarían “modos de la no pertenencia”, por la imposibilidad de circunscripción a un género literario y por el juego de disolución autoral. Para un análisis detallado de la propuesta de *Buenos Aires Tour*, véase: González Aktories, Susana (2012), “Buenos Aires Tour: nuevas maneras de leer la ciudad”.

<sup>64</sup> En el prólogo del *Pequeño mundo ilustrado*, la autora agrega a la biblioteca de su infancia el descubrimiento de las enciclopedias *Lo sé todo*, cuyo modo de (des)organización de saberes y curiosidades replicará Negroni en sus lecturas posteriores, cuando arme los archivos de sus museos, galerías y mundos ilustrados: “Recordé, no sé si antes o después, que de chica leía *Lo sé todo*. Me encantaban la arbitraria yuxtaposición de los temas, los inventarios sin importancia, el cambio repentino de geografías y tiempos, en una palabra, el clima de bazar o mercado de pulgas que se instalaba en sus páginas llenas de ilustraciones” (2011: 7).

la obsesión, y por esto anterior a la forma, el armado lingüístico que traza el deseo al transformarse en escritura.

## 2.2. Parte de una generación: la novela familiar neobarroca en Tamara Kamenszain

En este apartado abordaremos dos ejes que atraviesan la producción crítica de Kamenszain: la genealogía que construye tanto en sus poemas como en sus ensayos; y las reflexiones teóricas que despliegan sus lecturas sobre los vínculos y desplazamientos entre prosa y verso, poema y ensayo. En Kamenszain, la construcción de la genealogía tiene dos vertientes: por un lado, desde un *nosotros* enunciativo que remite siempre a su filiación neobarroca, parte de considerar que los poetas argentinos nacen huérfanos, ante la ausencia de un “padre literario” cuya huella sea ineludible, y afirma “el armado de un padre ficticio con las partes más vigorosas de nuestros antecesores” (2000: 117); por otro lado, en sus ensayos críticos tempranos, como “Bordado y escritura del texto” (1981), las figuras de la filiación y la genealogía entrelazan la creación poética con el universo doméstico y ciertos lugares retóricos atribuidos al discurso femenino<sup>65</sup>, habitado por los susurros de las mujeres que bordan el ruedo de los textos. Las dos vertientes conviven en los relatos de esa novela familiar que es su biblioteca<sup>66</sup>, y la que insiste en llamar su *generación*<sup>67</sup>.

---

<sup>65</sup>Denise León (2007) analiza la obra de Kamenszain junto con la de Ana María Shua como escrituras que elaboran “una poética de la genealogía anclada en el espacio cotidiano”, y señala que en muchos casos siguen apareciendo “imágenes anacrónicas (o por momentos arcaicas) que tienen que ver con el ‘eterno femenino’” (p. 45). Carmen Perilli (2004) alude a las metáforas del eterno femenino en la escritura (misterio, silencio, artesanía, manos, lengua, casa) como “fábulas de un discurso universal que encierran el habla femenina en el susurro, la plática, el bordado, la costura, la limpieza, lo doméstico” (p. 1).

<sup>66</sup>En la introducción a *La historia de Bruria* (2007), León se refiere a la diferenciación de un escritor respecto de sus “padres literarios” como un “exilio casi tan desgarrador como el que se vive al desprenderse de los padres reales en un acto de resistencia contra el propio destino” (p. 37). La tensión entre origen y destino que pone en escena ese acto de resistencia recuerda a los postulados de Bloom acerca del poeta que debe enfrentar la certeza de estar rodeado por los poemas de los otros. El enfoque de León se acerca aquí al de Bloom, al afirmar que “No se puede pensar el mundo sin la sombra de otros, sin el eco lejano y siempre acechante de ese país propio y a la vez muy anterior a mi llegada” (p. 27).

Tanto la cuestión de la genealogía como la reflexión en torno a los cruces entre poesía y prosa responden a temas-problema centrales para la crítica que producen los poetas de nuestro corpus: a través de ella procesan las discusiones literarias de la época, y piensan su propia escritura dentro de esa tradición. En la pregunta por la genealogía se juega el grado de intimidad que cada poeta imagina en su vínculo con la tradición: lo que para algunos es la biblioteca o la influencia de los maestros, para otros es una relación de hermanas, una lucha con los padres, o la identificación con las propias obsesiones.

Denise León ha analizado la obra de Kamenszain tomando como ejes el espacio autobiográfico, las relaciones con la tradición y la fabulación de un linaje. Para avanzar en esta dirección, León debe discutir con las teorías de la muerte del autor, y recuperar aquellos enfoques que permiten devolver sustento teórico y espesor crítico a dicha categoría. Es por ello que, en el seno del mismo debate con el que Alicia Genovese abre *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*, León afirma: “Sí importa quién habla” (2007: 10). Por otro lado, León se distancia del concepto de *doble voz*<sup>68</sup> que propone Genovese para leer a las poetas argentinas, por considerarlo insuficiente, en tanto parecería restringir lo femenino a una categoría única de mujer, conformada por los rasgos que comparten las escritoras de su corpus. En todo caso, el análisis de León se asemeja al de Genovese allí donde señala el

---

<sup>67</sup> En *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas* (2015), Alicia Genovese discute la productividad del concepto de *generación* para historizar la producción poética de las mujeres: “Así como la categoría de generación se ha vuelto poco eficaz para hablar de poesía en los ochenta, el sistema de poéticas diferenciadas en líneas estéticas que divergen manifiesta una de sus mayores limitaciones cuando se intenta hablar de la poesía escrita por mujeres. Este sistema la absorbe en la aparente heterogeneidad de las diversas poéticas pero al mismo tiempo la expulsa de aquello que cada postura estética señala como central, como identificadorio” (p. 50).

<sup>68</sup> Según Genovese (2015), en la poesía escrita por mujeres los textos “hablan con una voz encubierta, una voz en sordina, una doble voz. La primera voz respondiendo a las exigencias de una crítica (aquella que en mayor o menor grado siempre se dibuja como un horizonte virtual de lecturas), que se preocupará por el entramado del texto, por su trabajo con los procedimientos. La segunda voz dejando en la superficie textual las marcas de un sujeto que disuelve una identidad social sobrecargada de mandatos y deberes para proyectarse en otra distinta que es básicamente reformulación” (p. 16).

universo de lo familiar y lo doméstico como centro de la producción de Kamenszain, alrededor del cual se mueven tanto sus poemas como sus ensayos.<sup>69</sup>

El estudio que hace Denise León en *La historia de Bruria. Memória, autofiguras y tradición judía en Tamara. Kamenszain y Ana Maria Shua* (2007) incorpora, fundamentándolas o discutiéndolas, las nociones de “imagen de escritor” (Gramuglio, 1992, 1993) y “proyecto autoral” (Gadamer, 1996)<sup>70</sup>, por cuanto enlazan poética e intencionalidad, biografía y escritura. Tales distinciones teóricas son centrales en la delimitación del objeto que constituye nuestro corpus: la crítica de poesía escrita por los mismos poetas. ¿Ante qué clase de crítica nos encontramos cuando leemos los ensayos de una poeta sobre la propia tradición literaria en la que se inserta su obra? ¿Qué valor se le debería adjudicar a sus argumentos, cuando intervienen sobre los debates literarios de una época que la tuvo como protagonista? ¿Es posible adjudicarle un valor? ¿Cuánto de lo que allí leemos insinúa, completa, contradice sus poemas?

Arturo Casas retoma el debate en torno a las “autopoéticas o poéticas de autor”<sup>71</sup>, vinculadas a lo que Gadamer denomina *proyecto autoral*, para definir la “poética explícita de un autor”. Dispersa en ensayos, artículos, prólogos y entrevistas, esta construcción alberga una pluralidad tipológica cuya fuerza de cohesión reside en lo que Bourdieu (citado por Casas)

---

<sup>69</sup>También en *El poeta y su doble* (2003), de Anahí Mallol, se evidencia la lectura de Genovese sobre Kamenszain, ya que se alude a su escritura como una artesanía en la que el barroco resplandece con los “brillos de la casa” (Genovese). Según Mallol, la escritura de Kamenszain exhibe su filiación con el barroco en el “artesanado de la palabra, fino trabajo de orfebrería y engarce exacto del significante en la cadena de un sintagma ya antes repujado” con la singularidad de que enlaza la reflexión sobre el trabajo del poema con una reflexión acerca de las tareas tradicionalmente asignadas a las mujeres. En este movimiento, la escritura de Kamenszain, tanto la poética como la crítica, despliega un “barroco cotidiano de la labor de las mujeres” (Mallol, 2003, p. 89).

<sup>70</sup>Para un estudio detallado de las nociones de proyecto autoral, poéticas de poeta y autopoéticas, véase: Lucifora, M.C. (2015), “Las autopoéticas como máscaras”.

<sup>71</sup>Casas define la autopoética como una “serie abierta de manifestaciones textuales cuando menos convergentes en un punto: dar paso explícito o implícito a una declaración o postulación de principios o presupuestos estéticos y/o poéticos que un escritor hace públicos en relación con la propia obra bajo circunstancias intencionales y discursivas muy abiertas” (2000, p. 210).

denomina “el espacio de las tomas de posición”. Este enfoque, si bien puede aportar distinciones metodológicas en torno a los compromisos institucionales que se evidencian en la prosa crítica, corre el riesgo de restringir el problema a la dimensión sociológica, por sobre las dimensiones retóricas, es decir literarias, de estas escrituras.<sup>72</sup>

El aporte de Kamenszain a lo que Carrera llama la “nominación”<sup>73</sup> neobarroca queda, incluso en la crítica que se ocupa principalmente de su obra (digamos, no la que la lee como un nombre de mujer en la larga lista masculina del neobarroco), confinada al universo de lo familiar y doméstico, donde los saberes discurren en murmullos, bordados, tareas mínimas y repetidas, espacios cerrados.

En *La doble voz* (2015), Alicia Genovese titula el apartado sobre Tamara Kamenszain “Un barroco con brillos de la casa”, y lee, en el pasaje de los brillos de oro (“oro –dice Severo Sarduy– materia constituyente y soporte simbólico de todo barroco”)<sup>74</sup> a los brillos de la casa, la depuración de la suntuosidad y la valorización de lo doméstico como espacio creativo. Este rasgo, que distingue a Kamenszain del resto de los escritores barrocos, constituye para Genovese su “doble voz”. Ya en el primer párrafo del ensayo de Genovese se alude en principio a “la escritura de Tamara Kamenszain”, luego a “la factura de sus textos”, y por último a “sus libros”, como si el foco crítico buscara conservar la

---

<sup>72</sup>“Problematizar la cuestión del autor colocando al escritor como parte de un sistema de relaciones y poner de relieve la genealogía de las preguntas que lo han constituido como fuente de sus obras son dos pasos estrechamente vinculados desde una perspectiva sociológica” Altamirano, C. y Sarlo, B., 1983, p. 115).

<sup>73</sup> Arturo Carrera alude al neobarroco no como una corriente organizada, sino como una forma de nombrar una dispersión de poéticas que se resisten a la definición: “[...] el neobarroco no fue un movimiento, fue una nominación. No se fundó. En eso radica su felicidad. No hubo gente trabajando en torno a la piedra o perla irregular llamado «berrueco». Hubo más bien una dispersión fugaz, una impronta que resiste aún toda la fijeza” (2007, s/p).

<sup>74</sup>Véase Sarduy, S., (1972) “El barroco y el neobarroco”. En Fernández Moreno, C. (Ed.), *América Latina en su literatura*, Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI, p. 182.

indeterminación genérica respecto de su obra, sin cerrarse sobre su poesía. Por el contrario, a lo largo del capítulo va entrelazando los libros de poemas con los de ensayos, y afirma:

La escritora Tamara Kamenszain fabrica una escritura con los mismos materiales que la lectora homónima ha detectado en otros escritores, con esa artesanía y ese silencio que pide un reconocimiento materno, una exploración diferente de la casa. Así, sus textos poéticos y teóricos implican el desarrollo de una misma poética donde la utilización metafórica de referentes domésticos deja el encierro de su lugar de origen y pasa al afuera de la escritura (2015: 85).

¿Qué es el encierro y qué el afuera de la escritura en este fragmento? El movimiento de referentes entre lo metafórico y el teórico como dos lugares de una misma poética. Por otro lado, el desdoblamiento que señala Genovese entre “la escritora” y “la lectora homónima” en Kamenszain recuerda a las hipótesis de Bloom sobre el desarrollo del carácter poético como una relación con los poemas de los otros. En *Historias de amor*, Kamenszain afirma que los ensayos sobre poesía son excusas para contar historias. Esta conjetura enlaza el recorrido del libro (del año 2000 y el primero, cronológicamente, de nuestro corpus) con las hipótesis de lectura de *Una intimidad inofensiva* (del año 2016, cronológicamente el último de nuestro corpus), donde narrar y poetizar, antes que determinaciones genéricas, son dos movimientos complementarios para no frenar/abandonar la escritura.

Genovese rastrea en los primeros ensayos de Kamenszain –y en especial “Bordado y costura del texto”<sup>75</sup>– un modo de construir posicionamiento crítico a partir del cruce entre sus autofiguras como mujer y escritora, y las lecturas teóricas de Simone de Beauvoir, Melanie Klein y Julia Kristeva: “Los textos de Kamenszain, sin dejar de lado la información, la lectura de fuentes, se alimentan también con referencias propias, se contruyen

---

<sup>75</sup> Sobre el lugar de la mujer en “Bordado y costura del texto”, Alicia Genovese afirma que “Kamenszain crea una especie de utopía de origen en la que la madre transmite los secretos de la escritora sin referirse específicamente a las letras. Lo doméstico, tarea y modo de transmisión, se despoja de la devaluación que se les adjudica dentro de la sociedad moderna y se resemantiza en esa utopía” (Genovese, 1998: 85).

autorreferenciados como escritura de mujer” (2015: 88). Lo mismo podría decirse, en una lectura circular, de los textos que integran *La doble voz*, en cuya nota a la edición de 2015 Genovese se refiere a su trabajo crítico como un “Ir de las otras a una, con el deseo de construirse mujer, mujer escritora” y “ver, en las otras mujeres que escriben, el conflicto con el lenguaje y con el espacio social de enunciación” (2015: 11).

### **Un padre ficticio**

En “Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina” (2007), Martín Prieto destaca a Kamenszain como la primera en entrever la potencia de la novedad neobarroca, y armar con ella, desde los ensayos de *El texto silencioso* (1983), una tradición<sup>76</sup> que “todavía late, a más de 20 años de ser formulada”: el Gironde de *En la masmédula*, cuyo poema final abre el epílogo de Kamenszain a *Medusario*<sup>77</sup>, marcado por el “Cansancio” hacia las “remuertas” palabras; Juan L. Ortiz, punto de confluencia entre lo que Prieto llama la *biblioteca* neobarroca nacional y la objetivista; Macedonio Fernández; Francisco Madariaga.

Con estos nombres, Kamenszain quería armar un “padre ficticio” para la poesía argentina.

La convivencia de esto que Panesi denomina la “pasión genealógica” en su crítica, con la

---

<sup>76</sup> En cuanto al vínculo entre novedad y tradición en la serie neobarroca, Prieto da a entender que la herencia de los antecesores no es algo que se recibe y se conserva, sino algo que los poetas toman y gastan: “La novedad neobarroca en la literatura argentina, cuya potencia es Kamenszain la primera en entrever y la primera, también, en destacar que la herencia de Lamborghini, que era sobre todo narrador, la habrían de gastar los poetas [...]” (2007, s/p).

<sup>77</sup> Kamenszain elige como epígrafe los siguientes versos de “Cansancio”: “Y de los intimimos remimos y recaricias de la lengua y de sus/ regastados páramos y reconjunciones y recópulas y sus remuertas reglas y necrópolis/ y reputrefactas palabras cansado,/ simplemente cansado del cansancio” (en Gironde, O., *En la masmédula*, Buenos Aires, Losada, 1954). Kamenszain lee este poema como la despedida de un maestro, una última lección que abre un legado de preguntas: “Así se despedía Oliverio Gironde de la literatura. Estos son los últimos versos del poema “Cansancio”, que cierra *En la masmédula*, su libro final. Es la última señal que nos deja el maestro. ¿Cómo escribir poesía, entonces, después de *En la masmédula*, si el cansancio es realmente una enfermedad contagiosa?” (Kamenszain, 2010, p. 353).

incorporación neobarroca de la teoría deleuziana, nos lleva a la lectura de Marina Yuszczuk sobre *El poema y su doble*, de Anahí Mallol: Yuszczuk señala la inconsistencia de otorgarle a Deleuze un lugar central en sus argumentaciones, mientras el libro avanza armando familias poéticas, herencias, linajes: “Es difícil imaginar una concepción más profundamente anti-deleuziana que la idea misma de que haya filiaciones entre escritores y poetas, tal como se plantea en el ensayo ‘Herencia para las hijas’, o de que pueda pensarse a la poesía como un diálogo y una serie de reescrituras entre poetas” (Yuszczuk, 2004).

En la página y media que abarca el “Epílogo” de Kamenzain a *Medusario*, aparecen entrelazados, en torno al poema de Gironde, “Cansancio”, los temas-problemas que desplegará en sus libros de ensayos, algunos de los cuales ya estaban en *El texto silencioso*, de 1983: la novela familiar (eje de *Historias de amor*), la poesía de Vallejo (primera parte de *La boca del testimonio*), la narración suspendida (contraparte de los “poemas que avanzan”, en *Una intimidad inofensiva*). Y entre ellos los nombres de lo que otros denominan biblioteca, tradición, movimiento, y ella llama *nosotros, familia*: Góngora, quien trazó el camino para el verso “desde el corazón de la sintaxis”; Gironde, el rebelde que “venía escapando de la rima lugoniana”; Osvaldo Lamborghini, adoptado como poeta; Perlongher, Eduardo Milán y Roberto Echavarrén, los poetas-críticos –así los nombra Kamenzain– de su *generación*; y, por supuesto, Lezama Lima<sup>78</sup>, de quien destaca el haber caracterizado el “enigma” del hecho poético como *resistencia*. Sarduy dedica a Lezama Lima su texto

---

<sup>78</sup>En “Un barroco con brillos de la casa: Tamara Kamenzain”, Genovese (2015) señala que la influencia de Lezama Lima produce escrituras completamente diversas del barroco, un efecto divergente que no impide que estas poéticas sean agrupadas bajo la nominación neobarroca: “En Arturo Carrera, un barroco de detalles leves y minúsculos, de diminutivos. En Néstor Perlongher, el referente de la sexualidad que desafía límites, que en cierto sentido remite a aquel famoso capítulo VIII de *Paradiso*, y que Perlongher pone muy a menudo en función de significados políticos. En Kamenzain, Lezama es en cambio referencia recurrente del trabajo silencioso y artesanal que produce los textos, trabajo silencioso que ella ubica en origen dentro de la cadena de transmisión femenina” (p. 86-87).

titulado “El heredero” (1988), en el que lo declara a la vez antecesor e iniciador del neobarroco: “Lezama es, en nuestro espacio, ese antecesor; es su obra la que, desde el porvenir, regresa o invita a que la convoquemos para que en su advenimiento ese porvenir se haga presente” (1405).<sup>79</sup>

Cuando una poeta-crítica como Kamenszain asume el armado de un “padre ficticio” con partes de sus antecesores, estamos ante lo que Bloom llama las estrategias de “creative misprision” (mala lectura o lectura errónea creativa). Como si la orfandad literaria no supusiera una liberación creativa sino una condena: sin padre no hay nueva generación, sin relaciones agonísticas las fuerzas que enfrentan unas poéticas con otras se desvanecen. Kamenszain detalla entonces el armado de esa paternidad que se procuraron los poetas neobarrocos:

Si padre literario es aquel cuya huella se vuelve ineludible –como Borges para los narradores–, los poetas argentinos nacimos huérfanos. Y hemos estado trabajando en el armado de un padre ficticio con las partes más vigorosas de nuestros antecesores. El golem de laboratorio que nos apadrina le debe a Lugones la extrema fidelidad a una métrica; a Girondo el plus, el agregado, el más que desborda la médula del poema; a Macedonio Fernández el ejercicio metafórico de la idea; a Juanele Ortiz la milimétrica prolijidad de vanguardia; a Francisco Madariaga la invención de otra modernidad para lo gauchesco. Cada una de estas cualidades significó un riesgo, un desplazamiento por la cuerda tensa de la lengua. Sobre una red tendida, intentamos después como hijos imitar aquellos pasos acrobáticos. Copiar, digerir estrategias ajenas, apropiarse de herramientas usadas son modos de leer a los mayores para recuperarlos como tradición (Kamenszain, 2000: 117).

---

<sup>79</sup> Sarduy propone leer la herencia de Lezama Lima desde las posibilidades que abrió para la reinención del barroco: “[...] Una meditación sobre Lezama, sobre la posible herencia de su palabra, no puede evitar esas interrogaciones ni tampoco dejar de vincularlas con otra: la de la posibilidad y pertinencia del barroco hoy, la de un posible surgimiento del neo-barroco a partir de su obra” (1999 [1988], 1405).

Debe ser así para que los poetas, en vez de erigirse como sus propios padres o destituirlos, se fabriquen uno a partir de poéticas disímiles. Aunque tal vez darse un padre de referencias tan alejadas sea como neutralizarlo al mismo tiempo que se le da vida, una expansión que contiene tantas opciones y matices que permite a los hijos crecer bajo su sombra. No es necesario ni mucho menos urgente destituir una paternidad de la que es posible desviarse, dentro de las características disponibles, sin salir y sin romper. Basta, diría Perlongher, con una pequeña torsión.

Pero, ¿es para todos el mismo padre? En la enumeración de antecesores, ¿cuál es el peso y la *influencia* de cada uno? El inventario de sus aportes parece colocarlos a todos en el mismo nivel, desdibujando las tensiones que sus poéticas sostienen individualmente. Sin embargo, es a través de Girondo, por ejemplo, que cobra relevancia la figura de Lugones. Y es a contraluz de la poesía girondina que Kamenszain observa las escrituras de Macedonio y Juanele, como menciona en “Doblando a Girondo”.

En la entrevista de 2005 titulada “El motivo es el poema”<sup>80</sup>, Luis Chitarroni le pide a Kamenszain que improvise una genealogía de sus lecturas, su “alcurnia poética”, a lo que ella contesta con una afirmación que enlaza de manera contundente influencia poética e indagación crítica: “la genealogía la podés encontrar en el índice de mis libros de ensayo”. Y agrega:

No es que cambien los nombres de los poetas que uno lee, son siempre los mismos, lo que va cambiando es el modo de leerlos. Creo que eso es para mí escribir crítica, un registro de lecturas. Volver siempre a esa familia de escritores a los que leo cada vez de distinta manera, ese es el núcleo al que vuelvo en espiral. Y cuando uno descubre algún escritor nuevo es como si también lo reconociera desde siempre, como si fuera alguien de la familia con el que, por equis razones, no nos habíamos cruzado antes.

---

80

La crítica me aporta la posibilidad de leer a otros y la poesía la de leerme, o sea que de lo que se trata siempre es de la lectura (parece que la “escritura” –por lo menos entre comillas– pasó de moda) (2005, s/p).

La concepción de escritura crítica que despliega en estos pasajes pone en el centro del universo de lecturas a la “familia de escritores”<sup>81</sup>, entendida como un conjunto cerrado (“siempre los mismos”). Incluso cuando se agrega alguien nuevo, aparece “como si fuera alguien de la familia con el que, por equis razones, no nos habíamos cruzado antes”. Kamenszain afirma que la escritura pasó de moda, y sin embargo su modo de leer a los otros es a través de la escritura: la lectura por sí sola es una experiencia intransferible, y no constituye crítica hasta que no es transformada en/por la escritura. En la misma entrevista, ante la pregunta sobre cómo incide en su trabajo poético la actividad crítica, Kamenszain elabora una respuesta en la que encontramos la explicitación de una imagen de sí como poeta-crítica:

Muchas veces dije que ninguna de esas actividades antecede a la otra, no son del tipo causa-efecto, sino que parecen ir tropezándose una con la otra. Ahora ya esa relación medio simbiótica se extremó tanto que va creando un anecdotario. Por ejemplo, en *Solos y Solas* puse una cita de Celan que ahora, a la luz de lo que estoy trabajando en el ensayo, quedó vieja, porque a la traducción le encontré otra vuelta de tuerca y debería cambiarla. O sea que claramente no hay ninguna metafísica del tipo de si la poesía influye en la crítica o viceversa. Hay una relación física donde estos dos géneros se van empujando mutuamente (2005, s/p).

A partir de estas afirmaciones deslindamos dos modos de concebir la relación poesía/crítica para Kamenszain: por un lado, la relación física de atracción y movimiento que impregna la percepción y elaboración individual de ese vínculo como autoimagen o autopoética; por el

---

<sup>81</sup>Denise León detecta en la crítica literaria de los últimos años un uso recurrente de la noción freudiana de “novela familiar” para analizar aquellos textos que imaginan o construyen familias. Estos relatos, sostiene, “constituyen un dominio donde repetición e innovación, presente y pasado, enlace y separación, identidad y diferencia confluyen” (2007, p. 19).

otro, la pérdida y el resto, “sobrante poético que destila resistencia” (Kamenszain, 2000: 354) como formulación teórica sobre los poetas-críticos de su generación. En el epílogo a *Medusario*, Kamenszain invierte la afirmación de Roberto Echavarren acerca de que “la poesía es el campo de todo lo que se pierde cuando se escribe un artículo o una crítica” (2000: 354), y en cambio sugiere que los poetas-críticos neobarrocos, “adueñándose de todo lo que se pierde cuando se escribe un poema, logran inaugurar un nuevo espacio crítico” (Kamenszain, 2000: 354)

La referencia a la paternidad neobarroca de Osvaldo Lamborghini es contradictoria. Primero, Kamenszain sostiene: “Nacido en 1940 –más de medio siglo después de Macedonio– y muerto en 1985, desde que Osvaldo Lamborghini se sentó a escribir ya *impuso una paternidad*” (2000: 117; la cursiva es nuestra). Más adelante, sin embargo, ese padre que se presentaba intempestivamente, deviene “tatita”, que ya no se impone de entrada, sino que es el fruto de los experimentos de lectura de los neobarrocos: “Lamborghini emerge de nuestro laboratorio como aquel tatita joven que nos tiene dominados” (2000: 117). En una misma operación se funden el padre y la criatura de laboratorio, que en tanto creación de los neobarrocos no deja de ser en cierto modo su *hijo*. Estas figuras se encuentran finalmente en la de “El Lector”, destinatario definitivo de los poemas de sus hijos-creadores: “Nunca podremos escribir sin pensarlo como el paradigma de El Lector” (2000: 117).

En todo caso, la operación “golem de laboratorio”, como lectura crítica y construcción autoconsciente de una genealogía, pertenece más a Kamenszain que al neobarroco como postulación de un conjunto. En “Todo sobre el neobarroco”, epílogo del coloquio internacional *Poesía argentina contemporánea. Tradiciones, rupturas y derivas*, celebrado en Francia en noviembre de 2006, Arturo Carrera afirma:

El neobarroco no fue un movimiento, fue una nominación. No se fundó. En eso radica su felicidad. No hubo gente trabajando en torno a la piedra o perla irregular llamado «berrueco». Hubo más bien una dispersión fugaz, una impronta que resiste aún toda la fijeza (2007: s/p).

Esta suerte de manifiesto retrospectivo llama a desconfiar no sólo de las formulaciones que intentan fijar la “dispersión fugaz” de la nominación neobarroca, sino de la categoría misma de neobarroco. A pesar de su utilidad ordenadora, las nominaciones no dejan de ser, según Carrera, “instrumentos para la fabricación de conceptos” (2007). Nombrar y novelar la historia de un nombre son formas de apagar la felicidad de lo que apareció sin previa fundación. Si hay una eficacia de nombrar, dice Carrera, se encuentra “en otro lugar que aún no he podido definir a riesgo, como decía el mismo Lezama, de cenizar («definir es cenizar»)” (2007: s/p)

En “Mi padre Arturo”, publicado en *Historias de amor (y otros ensayos sobre poesía)* (2000), Kamenszain parte de un episodio de la infancia –la memorización de un poema–, para hilvanar “los cuentitos que el poeta nos está contando todo el tiempo”, entendidos como zonas o momentos de la escritura de Carrera. Si bien en otros ensayos lo menciona como su “hermano”, “compañero de generación”, el título del apartado sugiere una ambigüedad en el modo de trazar las filiaciones neobarrocas, con el uso del posesivo: no es cualquier padre, es “*Mi* padre Arturo”. Al que, por otra parte, no incluye en el capítulo sobre los neobarrocos, “Neobarrocos en su tinta”, ni en “Infancias de mil años”, aun cuando la infancia sea el eje de la lectura que ensaya Kamenszain sobre su poesía. Carrera hace su aparición, en cambio, en la tercera parte de *Historias de amor*, titulada “Hijos adultos”.

La hermana-hija que es Kamenszain lee en *Mi padre* (1985) la conformación de la figura del poeta como apuntador o anotador que concibe sus poemas mientras recorre el

campo (el “campo nuestro”, señala citando a Girondo), no a cualquier hora sino a la hora de la siesta, porque la siesta del campo es detención, pacto de silencio entre los que duermen – adentro– y los que juegan –afuera–: “¿Escribir o apuntar? Por lo menos, que todo parezca apuntado aunque esté escrito. Como al pasar, evitando el ritual del escritorio, árbol adentro a la hora del campo, el apuntador fija en la siesta el estado de las cosas” (Kamenszain, 2000: 137-138).

En la presentación de *El libro de los divanes*, en mayo de 2015, Kamenszain recuerda a Carrera como su “compañero de generación”. Sin aludir directamente al neobarroco, Carrera retoma este comentario vinculándolo a la idea del *legado*, a modo de cita a William Carlos Williams, para quien el legado no era otra cosa que la invención de una forma, un ritmo. En este punto, Kamenszain vuelve a tomar la palabra y expone que para ella su legado lo está construyendo como ensayista antes que como poeta, y hace una aclaración, valiosa para el enfoque de nuestra investigación: que en la actualidad sus poemas y sus ensayos se fusionan. Para ilustrar su idea del legado crítico, narra cómo llegó a la hipótesis que comentábamos previamente, acerca de la relación entre el libro del cielo que quiere escribir Cecilia Pavón, y *Momento de simetría*, de Carrera, como el proyecto ya realizado, el futuro pasado de la literatura imaginada por Pavón. Descubrir ese vínculo, que describe en términos de “aportes de una generación a otra”, sería para Kamenszain un legado más relevante que la escritura de poemas.

### **El pudor del poema, el velo del ensayo**

En “Pudor salvaje y naif” (2015), entrevista brindada en ocasión de la publicación de *El libro de los divanes* (2014), Tamara Kamenszain *confiesa* un vínculo con la escritura crítica que no se repite en otras entrevistas, prólogos o ensayos: “Es el pudor de la poesía, el pudor

de la primera persona, el pudor de estar exponiéndote, de exhibirte completo. Es casi pornográfico. Yo escribo ensayo para disimular el pudor que me da la poesía” (s/p). Sin embargo, también hay lugar para los pudorosos en la poesía, como ya decía Kamenzain en el prólogo a *La boca del testimonio*, al referirse al uso de figuras retóricas clásicas como un modo de entrar “mansamente al verso a través de un operativo metafórico” (2007: 12). Casi diez años después sostiene, en la mencionada entrevista, que “la metáfora pone un velo en relación al pudor” (2015, s/p).

La metáfora en el poema, y el ensayo como forma en la prosa, brindan la posibilidad de ocultarse en el lenguaje, de decir sin la sensación de “exhibirte completo”. Contra la idea de que la crítica de poesía fallaría en su cometido al intentar correr el velo del poema para interpretarlo, Kamenzain, situando su propia experiencia como poeta y como crítica, plantea que el beneficio del ensayo, al menos para quien lo escribe, es el opuesto: la fantasía pudorosa de dar a ver sin exhibirse, mostrar sin exponerse.

En el caso de la metáfora, el deseo de ocultarse en el lenguaje aparece ya en los primeros poemas de *El libro de los divanes*. Aquí los poemas no llevan título, sólo hay divisiones en capítulos numerados: otro guiño a la indistinción entre poesía y prosa en las escrituras contemporáneas, y el uso de “novela” para referirse a la narración del universo familiar –lo que Denise León llama la “fabulación de un linaje”– y lo novelesco como forma que le imprime a la prosa, pero también a los poemas, ciertas convenciones narrativas, la creación de personajes y su desarrollo en historias. En una entrevista a propósito de la publicación de *Una intimidad inofensiva* (2016), Kamenzain reflexiona sobre las experiencias “simétricamente inversas” (Kanzepolski, 2012) de escritura entre su libro de poemas *El eco de mi madre* (2010) y el libro de fragmentos en prosa *Desarticulaciones* (2010) de Sylvia Molloy. Aunque lo que se narra es el diálogo íntimo entre dos proyectos (y

procesos) personales, el diagnóstico es general: los destinos de la poesía y la narrativa son “dos trenes que hoy por hoy, en las escrituras contemporáneas, ya están por chocarse” (Kamenzain, 2016e). La inminencia de ese choque es lo que parece querer acercar *El libro de los divanes*, forzando a la palabra poética a reflexionar sobre la novela, y al libro de poemas a adoptar la división por capítulos: ““Los límites del poema-libro’ llamé cuando era joven / a la posibilidad de escribir un libro que todo entero fuera de poemas / y todo entero sin embargo contara algo” (2014: 41). Este fragmento lleva a cabo una inversión curiosa: en vez de un ensayo donde se citan tales o cuales poemas, un poema en el cual la autora cita un concepto de su propia cosecha crítica.

El estribillo que hilvana los poemas de *El libro...* repite: “siempre hay otra línea de lectura, siempre hay otra” (27). Como cuando se le pregunta por la relación que imagina entre su crítica y su poesía, y Kamenzain responde que, en suma, “de lo que se trata siempre es de la lectura” (Foffani, 2005), el verso que insiste como el síntoma sobre el diván de la poeta señala un principio constructivo que hilvana las dos caras de su escritura, como poeta y como crítica: leer lo diferente en lo mismo, leer lo mismo siempre diferente. Pero cuando esto sucede en los poemas de *El libro...*, la “otra línea de lectura” deja de ser una intervención que reordena los nombres de la tradición, o una forma de enfrentar la escritura de sus contemporáneos, para hablarle al yo poético de la propia vida, “el sujeto que soy”, esa frase barthesiana que emplea Kamenzain para definir la novedad en la poesía argentina reciente: un “post-yo” que descorre los velos de la metáfora para empujar el punto de cese de la lengua y ayudarla a alcanzar su imposible, lo real.

Por otro lado, la crítica que escribe en *Una intimidad inofensiva* (2016) se asombra de cómo los poetas a los que llama “escritores de la intimidad” no se cuestionan su condición de escritores, no se hacen preguntas previas y no “piden permiso”. Es decir, no

buscan autorizarse antes de empezar a escribir. En cambio en *El libro...* encontramos a cada paso, en cada poema, la incertidumbre sobre cómo escribir lo que sigue, lo que viene después de que se decide acabar con la “novela” de la vida “para que por fin empiece / su realidad”; así el poema-libro en capítulos avanza anunciando su deseo de que algo recomience, preparando el terreno para algo nuevo, y lo hace a golpe de dudas, preguntas, “desentierros” de libros anteriores:

¿Me analizo sin remedio para sentirme joven  
o escribo para remediar mis libros viejos? (2014: 29)

el poeta prerromántico salta a ser un post  
cuando cuestiona los alcances del sueño  
no lo convence la novela de su vida quiere una realidad  
(2014: 32)

El trabajo del poema es al menos doble: esquivar la tentación autobiográfica (“voy a terminar cayendo en el diario íntimo y la poesía / deberá versar sobre otros asuntos” 2014: 33) y al mismo tiempo evitar que esos asuntos se vuelvan demasiado elevados, como el sueño del poeta prerromántico.

En la presentación de *El libro...*, el analista y autor de *La novela de Lacan* (2013), Jorge Baños Orellana, define estos textos –que, dato no menor, no aparecen en la colección de poesía de Adriana Hidalgo, sino en otra titulada *fuera de serie*– como “poesía ensayística”. En la misma presentación, Ariel Schettini, crítico y autor de *Una historia latinoamericana del yo* (2009), se pregunta por la relación entre literatura y psicoanálisis; más precisamente, si la literatura es condición necesaria para que exista el psicoanálisis, si el poema le da al psicoanálisis la posibilidad de decir lo que Freud no hubiera podido decir de otro modo. En todo caso, concluye, “Tamara usa la sesión como material para la literatura, pero como material crítico” (2009, s/p).

El material crítico que ingresa a la “poesía ensayística” de Kamenszain participa del mismo cansancio que, en todas sus lecturas de Gironde, le achaca a la resaca de las vanguardias, el cansancio de los que ven que otros antes ya pelearon la batalla que les tocaba, y no les queda otra que encontrar “otra línea de lectura” que despeje un lugar imaginativo para sí mismos (Bloom, 1997). Si en los poemas de *El libro de los divanes* la “fatiga” es la metáfora con que los padres niegan el malestar de la hija (el asma), el “cansancio” de Gironde y las “cabezas quemadas” de los neobarrocos son el resto de lectura metafórica que enmascara la angustia de creerse parte de una generación hija de otras más fuertes, su propia y singular ansiedad de la influencia. La épica de la historia le pertenece a los padres, y a sus padres antes que ellos; a los hijos sólo el cansancio, el repliegue íntimo que tarde se anima a confesar su confusión:

Cuando los modernos eran mis abuelos  
y yo ni siquiera sospechaba  
que pertenecía a una generación,  
en la novela de la realidad la épica  
ya se estaba complotando con la lírica  
para confundir mi infancia.  
[...]  
Ahora ya es tarde:  
los discursos épicos enfrían lo que encienden  
mientras cansadas de sí mismas  
las inflexiones líricas se van apagando solas.  
“Tarde nací para las ideas en que nací”, dice Juana Bignozzi  
¿Entonces será que nacimos, Juana,  
para traducir en tercera persona  
a una primera en la que tampoco creemos?  
¿O será que nacimos, mejor,  
para desenterrar los restos politizados  
de un diario íntimo? (2014: 59)

La confusión de épica y lírica que termina en “los restos politizados / de un diario íntimo” puede leerse a modo de vuelta de tuerca a lo que Perlongher plantea como clave de lectura para las escrituras neobarrocas: “lo confusional en tanto opuesto a lo confesional” (2010: 17). Si los neobarrocos fueron, para Kamenzain, una generación confundida, con la cabeza quemada, entonces las formas alambicadas, iridiscentes y rizomáticas acaso fueran la lengua más apropiada para “consignar aquel presente”, como dice en otro poema, un poco renegando de que en esos años su poesía no hablara de lo inmediato, y cubriera de pliegues retóricos la confesión.

A la inversa de lo que Jorge Monteleone acerca de la relación entre crítica y poesía en Diana Bellessi (que los ensayos son “el espejo donde sus poemas piensan”<sup>82</sup>) (2012), en este momento de la obra de Kamenzain, la poesía parece ser el espejo donde los ensayos pueden pensar tranquilos, confesar sus razones y contradicciones, dándole la vuelta al pudor. En esta tensión entre prosa y verso, el diario íntimo aparece hacia ambos lados como límite imaginario o deseo de rebasamiento de la propia literatura: tanto el ensayo como el poema deben cuidarse de la “tentación del diario” si quieren mantener cierto status como texto crítico o poético.

En este sentido, lo confusional y lo confesional pueden verse como dos polos valorativos en las imágenes que Kamenzain construye de sí misma como escritora: la autocrítica hacia el tono “confusional” de su poética en los primeros libros, hasta la valoración exacerbada de los aspectos confesionales que lee en la poesía argentina reciente,

---

<sup>82</sup> La oración que abre este artículo de Monteleone, titulado “Una vindicación de la lírica” (2012), a propósito de *La pequeña voz del mundo* (2011) permite pensar no sólo la obra ensayística de Bellessi, sino las modalidades que adquiere la escritura de los poetas-críticos en su relación con la teoría y los saberes de su propia práctica: “Sólo con una diferencia de grado respecto del poema, a veces los poetas escriben ensayos extraordinarios, a medias entre el saber y el manifiesto, que no sólo iluminan, como un relámpago teórico, la noción de lo que la poesía es o debería ser, sino también su propia poética, su fundamento reflexivo” (s/p).

como si hubiera adoptado, y querido llevar más allá, las premisas con las que el objetivismo impugnaba el sistema de creación del neobarroco, del cual Kamenszain misma era –es– una de las caras más visibles: el ideal poundiano de la poesía “cargada de sentido”, junto con el rechazo lamborghiniiano de los “juguetes” retóricos y la “desgracia pasajera” de la forma poema. De este modo, y con el pretexto de “poner en presente” –actualizar– su propia escritura, busca “atacar (borroneando contrarios para escribirlos de otro modo) el centro de lo que de alguna manera, para la generación neobarroca, fue un supuesto no negociable: el hermetismo” (2016: 83).

Volvemos entonces al concepto de “velo”, en función del cual operaba el “laboratorio de recursos retóricos” (2016: 84) de los neobarrocos, impulsados por la célebre frase de Lezama Lima en *La expresión americana*: “sólo lo difícil será estimulante”<sup>83</sup> (1993: 9). Sin embargo, Kamenszain advierte que el propósito de velar lo que pueda sonar demasiado directo y convencional, ‘fácil’ para decirlo en los términos de su *generación*, puede encerrar en sí mismo una trampa: que escapando de los “facilismos contenidistas”<sup>84</sup>, se caiga en el “facilismo que supone la implementación programática de un recurso”

---

<sup>83</sup> Para un análisis exhaustivo de esta obra, véase: Ugalde Quintana, S. (2012), *La biblioteca en la isla: para una lectura de La expresión americana*, Tesis de doctorado, México, El Colegio de México; Chiampi, I. (1987). “Teoría de la imagen y teoría de la lectura en Lezama”, Nueva Revista de Filología Hispánica, año XXXV, núm. 2: 485-501; Carmona Sandoval, J. C. (2016) *Análisis retórico de “Mitos y cansancio clásico”, de José Lezama Lima. Una poética de la dificultad*, Tesis de maestría, Universidad Autónoma del Estado de México.

<sup>84</sup>En la entrevista “El motivo es el poema” (2005), ante la pregunta sobre qué opinión le merece la poesía contemporánea, Kamenszain contesta que le interesa “esa tendencia a no metaforizar que sale natural, como si ellos ya hubieran nacido al lenguaje con una amnesia simbólica” (s/p). Lo que retiene ahí la fascinación de su lectura es que esta tendencia no parecería en la poesía actual una moda, sino “la verdad de una época” que se desentiende de las divisiones entre formalismo y contenidismo. Esta despreocupación marca la diferencia entre “los jóvenes” que lee Kamenszain, y los “compañeros de generación”, en quienes identifica la persistencia de ese pensamiento dicotómico que anima la polémica neobarrocos-objetivistas: “En cuanto a mis compañeros de generación, elegantemente me voy a negar a dar nombres, pero te puedo decir que en muchos casos leo todavía aquel vetusto debate entre contenidismo y formalismo que en la literatura argentina queda inmortalizado en la caricatura de Boedo versus Florida” (s/p).

(Kamenszain, 2016: 84). Pero en este caso, lo que Kamenszain no distingue es que un facilismo recae principalmente sobre el lector, al que le llega como un efecto (se lee fácil, digamos), y el otro sobre quien escribe: el facilismo de jugar a ser herméticos, que recarga en el lector la tarea de descifrar. A la inversa, la “falta total de velamiento” (85) en los poemas de, por ejemplo, Fernanda Laguna, puede, siendo clara al extremo en su escritura, “devenir hermética” (85) para lectores que esperan encontrar en la poesía un misterio, un enigma, y se preguntan si eso que leen es siquiera literatura.

En la última parte de *La boca del testimonio* (2007), en la que revisa ciertas obras de “la generación que viene”, y en casi toda *Una intimidad inofensiva* (2016), se advierten rasgos de los gestos críticos que Alberto Giordano identifica en Josefina Ludmer, Florencia Garramuño y Reynaldo Ladagga, en torno a intervenciones sobre el fin de la institución literaria, en las que “se podrían leer los síntomas desplazados de una resistencia teórica a la afirmación romántica de la literatura como proceso incesante de interrogación y cuestionamiento de sí misma” (Giordano, 2017: 133).

En *Mundos en común* (2015), Florencia Garramuño menciona a Kamenszain en una nómina de escritores-artistas cuyas “exploraciones literarias”, al yuxtaponer en conexiones “novedosas” fragmentos de imágenes o escrituras cotidianas, con ensayos y textos documentales, “atestiguan una nueva e incesante condición testimonial del arte contemporáneo” (20). Por otro lado, la misma Kamenszain recupera, en una nota al pie del “Epílogo íntimo” de *Una intimidad inofensiva* (2016), el vínculo entre esta condición testimonial y la creencia en el carácter inespecífico “que toman *hoy* algunas manifestaciones artísticas” (135). Acá Kamenszain reproduce el malentendido que Garramuño, al igual que Ladagga, habría arrastrado del manifiesto de Ludmer por las “literaturas posautónomas”, de ponerle fecha a esta inespecificidad, reduciéndola a una serie de peculiaridades transgresoras

de las prácticas artísticas de *hoy*: un rasgo de época. Se trata, como advierte Giordano, de un malentendido metodológico y teórico. Metodológico porque “la totalización en términos de época –¿qué otra cosa sería la actualidad?– se persigue proyectando sobre el conjunto de un campo las conclusiones del análisis de unos pocos casos de discutible representatividad” (2017: 143). Teórico porque al leer el presente desde una moral de lo nuevo, atenta sólo a las condiciones actuales de efectuación de la literatura, asume un punto de vista evolutivo y “se priva de experimentar lo que acontece, el retorno de lo originario en el advenimiento de lo desconocido” (Giordano, 2017: 139).

En “Narrarse a sí misma – versificar a la otra (El caso Molloy-Kamenzain)”, el tramo más “experimental” de *Una intimidad inofensiva*, Kamenzain califica la apuesta poético-crítica del experimento en términos similares a lo que Sergio Delgado señala respecto del rol doble de Martín Prieto en tanto poeta e historiador de la poesía argentina, equiparándolo a las figuras del *testigo* y el *protagonista*:

Una oportunidad única –y también riesgosa por ser yo juez y parte– de poner a prueba hoy, después de tantos esfuerzos vanguardistas y posvanguardistas de hibridaciones varias, esos límites que parecen seguir insistiendo en acercar y diferenciar a un tiempo poesía y narrativa. Y nada mejor que poder hacerlo desde el laboratorio común de dos experiencias: la ajena y la propia (2016: 120).

Juez y parte, testigo y protagonista, las intervenciones de cada poeta-crítico adoptan distintas estrategias de distanciamiento o aproximación, según cuestionen, pasen por alto o ahonden en las implicancias críticas de esta doble condición. En el caso de Martín Prieto, como señala Delgado, la cercanía actúa sobre la forma que adopta su escritura, cuando presenta su panorama de la poesía argentina reciente a modo de “Apuntes”, sugiriendo cierta provisoriedad o incompletitud: “no puede ser de otra manera dada la proximidad del

historiador con los hechos presentados (de los que, por otra parte, en tanto poeta y crítico, es al mismo tiempo testigo y protagonista)” (Delgado, 2007: s/p).

En la mencionada cita de “Narrarse a sí misma-versificar a la otra”, Kamenzain instala su experimento en un “hoy, después de tantos esfuerzos vanguardistas y posvanguardistas (...)”, un corte temporal que es sin dudas un corte crítico, porque en él se advierte nuevamente ese deseo de situarse más allá de la supuesta transformación radical que haría de la experiencia de lectura-escritura compartida con Molloy, su “laboratorio común” algo más que un ejercicio de hibridación o un intento de escribir a cuatro manos. Hoy es después. ¿Ayer qué?

Ser “juez y parte” de la experiencia es la doble inscripción de Kamenzain como poeta-crítica: quien lleva a cabo (sobre sí misma) el experimento, pero también quien se queda, tarde cuando el laboratorio ya está vacío, a comparar, analizar y escribir los resultados. Los sujetos del experimento son muestras ideales de las tendencias inversas que Kamenzain observa en la literatura argentina reciente (la narrativa detenida y los poemas que avanzan), y están dispuestos a dar testimonio de los cambios atravesados. Allí Kamenzain toma distancia de lo que considera “experimentaciones híbridas como la prosa poética o el microrrelato” (2016: 122).

En cuanto al uso que hace de la teoría, en particular ciertos conceptos de filosofía, Natalí Incaminato identifica la lectura crítica de Kamenzain con lo que Derrida denomina *bricolage*: un modo de leer la filosofía extrayendo, recortando y combinando conceptos de sistemas filosóficos diversos, “sin reparar en la totalización ni la fidelidad a la filosofía de origen” (Incaminato, 2017: 163). Un “impulso teórico bricoleur” que marca las intervenciones críticas de Kamenzain y, en el caso analizado por Incaminato, la lleva a leer, en la segunda parte de *La boca del testimonio*, la poesía de César Vallejo tomando como eje

el trabajo de Alain Badiou, pero realizando a la vez una serie de torsiones y rearticulaciones que vinculan su idea de acontecimiento con la noción de testimonio en Agamben, la concepción nietszcheana del poeta como súper-hombre, y la idea deleuziana del escritor que lleva la vida a un estado de fuerza no-personal (2017: 165).

Por otro lado, la figura del “bricoleur”, en la interpretación que hace Derrida del concepto de Levy-Strauss, se asemeja al modo en que Kamenzain define en *Una intimidad inofensiva* a los poetas de la intimidad como “los que escriben con lo que hay”, con materiales y ritmos que obedecen sólo al presente de la escritura del poema, desatentos a la tradición y las valoraciones que dictarían de dónde debe provenir “lo que dice la poesía” (subtítulo de *La boca del testimonio*). Es decir, que el modo de leer filosofía en Kamenzain sería análogo al modo de leer el mundo de los poetas que analiza, y devolverlo a la escritura a través de sus ensayos:

El *bricoleur* es aquel que utiliza “los medios de a bordo”, es decir, los instrumentos que encuentra a su disposición, que están ya ahí, que no habían sido concebidos especialmente con vistas a la operación para la que se hace que sirvan, y a la que se los intenta adaptar por medio de tanteos, no dudando en cambiarlos cada vez que parezca necesario hacerlo, o en ensayar con varios a la vez, incluso si su origen y su forma son heterogéneos, etc. (Derrida, 1989: 39).

Como señala Giordano en *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual* (2008), para que un ejercicio autobiográfico se constituya en expresión artística, a salvo de la exhibición y la autocomplacencia, es necesario que haya, en el tono de esa escritura, un pudor. Recordemos que Kamenzain explica su opción por el ensayo en el “velo de pudor” que permite correr sobre las manifestaciones subjetivas, mientras que a la poesía parece que hay que enderezarla, recortar los versos que quieren extenderse hasta el final del renglón,

para evitar que caiga en la tentación del diario íntimo. Pero ¿qué hay del trabajo crítico cuando, como en el caso de Giordano, se propone “entrar en intimidad con la intimidad de algunos escritores, eso que desconocen de sí mismos aunque lo muestre su escritura”? (Giordano, *Vida y obra*, 2011). El crítico y ensayista reconoce, por un lado, la falsa oposición entre inventar y narrar la propia vida, y la distinción “entre novelarse y experimentar en la escritura de sí mismo la íntima ajenidad”.

Cuando en los textos de *El libro de los divanes*, Kamenszain, en diálogo con su analista, insiste en preguntar cuándo terminará la novela de su vida para que empiece su realidad, presenta, antes que el “ejercicio espiritual” que Giordano lee en algunas escrituras del yo, una variante que identificaría el acto confesional con el ejercicio analítico, y la exigencia de sinceramiento que pide dejar de lado las fabulaciones para experimentar de una vez, dentro de los “límites del poema-libro” la íntima ajenidad por donde se fugan juntas vida y obra. Pero en lo íntimo, sostiene Nora Catelli, no está la verdad de la historia sino un camino para comprender a la historia como síntoma; es allí, y no en el foco de los grandes movimientos, de las altisonantes teorías que dan por finalizado lo que las precedía, donde se observa el carácter afirmativo de las apropiaciones individuales, la huella de una singularidad.

En el prólogo a *El libro de los divanes*, María Moreno insinúa que si bien los poemas de Kamenszain “se asustan de ser autobiografía o diario íntimo” (2014: 18), ella ya ha escrito la autobiografía de sus amores literarios, y no ha tenido forma de poema ni de diario, sino de ensayo: los textos de *Historias de amor* (2000), donde traza un recorrido por la palabra “tú” en ciertos autores de la poesía latinoamericana, así como “la cartilla de estrategias con que las mujeres se contaron a sí mismas su pasaje de musa a poeta” (Moreno,

2014: 18). La elección de los motivos y las figuras con los que Kamenszain narra estas historias de amor constituyen, para Moreno, una “revelación de su intimidad”.

El sentido que Moreno le da al concepto de intimidad, al tomar los ensayos de una poeta-crítica como autobiografía o revelación, bien puede equipararse al modo en que Giordano define la intimidad de los escritores: eso que “desconocen de sí mismos aunque lo muestre su escritura” “eso que desconocen de sí mismos, se muestra en su escritura” (2011: 18). Si estamos de acuerdo con ambos, podríamos afirmar que, para el caso de los poetas-críticos, para “entrar en intimidad” con eso que escriben de sí mismos sin saberlo, los ensayos proveen una suerte de testimonio inconfesado de sus inclinaciones, obsesiones y manías, pues en ellos la escritura del yo se presenta como lectura de los otros, y de este modo le ahorra a sus lectores el despliegue de su vida privada como espectáculo, merced al pudor del ejercicio crítico.

En este punto sube a escena uno de los personajes favoritos de la novela de Kamenszain (la de su vida, la de la crítica, la de la poesía): su generación. Cuando no es nombrada explícitamente como tal, la “generación literaria” (2014: 34, 36, 57, 59) se hace presente en la escritura como primera persona: un *nosotros* que ya es pasado: “inspirada creía/ en lo que llamábamos prosa poética/ pasar de largo hasta el margen derecho esmerándonos sin embargo/ en ser más poéticos que nunca/ ahora solo me acomodo en el diván de la métrica no avanzo” (2014: 53). La lectura generacional<sup>85</sup> es un motivo recurrente

---

<sup>85</sup>En *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas* (1998), Genovese cuestiona el uso del concepto de generación para pensar el sistema de poéticas que coexisten en los ochenta: “La poesía argentina del ochenta difícilmente pueda abordarse desde la categoría de ‘generación’, un recurso que nunca ha resultado demasiado confiable, para periodizar y abarcar zonas poéticas. Se ha ubicado y teorizado sobre la generación del veintidós, la generación del cuarenta, la generación del cincuenta, del sesenta y el setenta. Aunque dentro de cada una de ellas se señalan tendencias que divergen, no se duda sin embargo en afirmar que la generación del cuarenta fue romántica o que la generación del sesenta consagra el coloquialismo y la poesía política. Pero aquello que para otros momentos podía

tanto en la poesía como en la escritura crítica de Kamenszain, e instala en su producción los valores de la pertenencia y el secreto, como coordenadas innegociables (e irremplazables) desde donde leer ese tramo de la historia de la poesía argentina y latinoamericana: “de mi generación literaria el pasado me impone/ complicidades guiños contraseñas/ que los que no estuvieron ahí/ nunca entenderán” (2014: 36).

### **El fin de la literatura, el recomienzo de la crítica**

La que en el epílogo de *Medusario* decía “a fines de siglo nos encontramos sentados sobre un archivo agotado de teorías” (2010: 354), en su último libro lleva este agotamiento teórico hacia los discursos sobre el fin de la literatura: una serie de ensayos en los que proliferan los conceptos “post”, si bien la moral de lo nuevo no anula la insistencia sobre un “nosotros” que continúa aludiendo a la camaradería neobarroca<sup>86</sup>, la nominación compartida que Kamenszain trastoca –en un gesto perlongheriano de torsión verbal– para dar lugar al *neoborroso*.

En “¿A dónde va la literatura? La contemporaneidad de una institución anacrónica” (2017), Alberto Giordano señala que el deseo de lo nuevo tiene que ver con la clausura; un hastío o incomodidad con el presente. En la crítica de Kamenszain, la relación entre poesía y presente aparece como tópico en *La boca del testimonio*, ligado a las formulaciones teóricas de Badiou, y continúa en *Una intimidad inofensiva* (2016) con la caracterización de ciertas

---

resultar el hilo de Ariadna, dentro de la heterogeneidad que siempre rebasa este tipo de agrupamientos, carece de eficacia frente a la notoria pluralidad de estéticas que pueblan los ochenta”. (2015, p. 41)

<sup>86</sup>Si bien sostiene que las escrituras actuales se sitúan en un más allá de la literatura, Kamenszain no deja de tender líneas entre la actualidad *post* y la nominación neobarroca de su generación, referencia constante en su autoimagen de escritora. En una entrevista por la publicación de su libro de ensayos *Una intimidad inofensiva* (2016a), la autora explicita esta mirada: “Creo que este libro es de algún modo buscar el rastro que dejó mi generación, un rastro que encuentro no en los que nos imitan, sino en los que vinieron después e hicieron algo distinto” (2016a).

poéticas recientes como manifestaciones de lo nuevo en la literatura argentina y latinoamericana. El deseo de lo nuevo, señala Giordano, exige “un punto de vista evolutivo sobre cómo se desenvuelven las tensiones que agitan a la institución literaria en el presente” (2017: 134). Sin embargo, en *El libro de los divanes*, un sujeto poético que dice ser la autora de la obra de Tamara Kamenszain, revisa sus primeras producciones y concluye: “Nunca se me hubiera ocurrido consignar aquel presente” (2015: 41).

De modo que esto no sólo aparece en la crítica: su poesía da cuenta de problemas teóricos que surgen como indagación de los poemas de otros y se vuelven, en la forma del verso, ejercicio intimista de revisión de la propia trayectoria, la novela de la poeta. Este ejercicio de imaginar qué pensaba la joven Tamara, la de los primeros libros de poemas pero también la de los primeros ensayos, se transparenta en los poemas de *El libro de los divanes* (2015: 41): a la vez que se sitúa cronológicamente entre la publicación de *La boca del testimonio* (2007, ensayo), *El eco de mi madre* (2010, poesía) y *Una intimidad inofensiva* (2016, ensayo), este libro vuelve sobre las tensiones entre prosa y verso en la escritura de Kamenszain, cuya obra reunida, publicada en 2012, llevó el título de *La novela de la poesía*.<sup>87</sup>

Por otra parte Kamenszain, entre los poetas-críticos que ocupan esta tesis, es la única que, a la vez que sostiene enunciativamente su adscripción al neobarroco, ha ido más allá (más acá) de las firmas centrales de su *generación* –adoptamos este concepto en sus propios términos–, estudiando a poetas como Mariano Blatt, que comienzan a escribir en los 2000.

---

<sup>87</sup>Sobre lo novelesco como modo de nombrar la obra de una poeta-crítica, escribe Irina Garbatzky: “El nombre de ‘novela’ para englobar su poesía responde a un tándem entre poesía y ensayo que la obra de Kamenszain lleva adelante desde *El texto silencioso* (1983), como cara y contracara de una misma preocupación. Hablar con la familia de poetas desde dentro del poema y hacerlo desde su reversión en la crítica alcanza, en el libro de 2012, un extremo, una zona de indiscernibilidad entre poesía, ensayo, escena de enseñanza”. (2013, s/p).

Es la única que, en este sentido, se “actualiza”, al tiempo que actualiza la nominación neobarroca, tendiendo líneas hacia un futuro pasado. El deseo de mezclarse con lo nuevo, como si ella, a diferencia del resto de sus congéneres, hubiera sabido ponerse al día, como cuando en los poemas de *El libro de los divanes* analiza su propia trayectoria desde el primer libro “naíf y salvaje”, hasta la postulación poética de un fin para su novela familiar, que aparecería en la posibilidad, redescubierta en la lectura de los “poetas de la intimidad éxtima” (como Mariano Blatt, Fernanda Laguna y Cecilia Pavón), de consignar aquel presente en su poesía. El primer paso lo habría dado antes como crítica, tanteando el terreno en las lecturas de *La boca del testimonio*, donde recurre a la idea de “presentificación del presente” (Badiou, 2002) para definir al lenguaje poético, en una torsión teórica de matriz filosófica que ya anticipaba en su epílogo a *Medusario*, que cierra con una apuesta por el *resto* y la *resistencia*, frente al fin de siglo y su archivo agotado de teorías

Desde ese lugar y frente al hecho poético –enigma que Lezama Lima evaluara como *resistencia*– no nos queda otro recurso que el de preguntarnos por su *verdad*. Refiriéndose a Lamborghini, Roberto Echavarren dice que “la poesía es el campo de todo lo que se pierde cuando se escribe un artículo o una crítica”. De los propios trabajos críticos de Echavarren, de los de Perlongher, Milán y de los tantos otros fragmentos de reflexión que ya encontramos dispersos por aquí y por allá, podemos decir lo contrario: adueñándose de todo lo que se pierde cuando se escribe un poema, logran inaugurar un nuevo espacio crítico. No son “manifiestos” no muestran voluntad programática alguna. Sin actitudes didácticas o proselitistas, atentos sólo al *resto*, a ese sobrante poético que destila *resistencia*, estos poetas-críticos están logrando transformar la ficción llamada neobarroco en una *verdad* (Kamenzain, 2010: 354).

El “sobrante poético” que separa a la crítica de su objeto tiene la capacidad de transformar los acontecimientos que llamamos poemas en una “verdad”, en tanto los ordena y les da una dirección: les pone un nombre. El nuevo espacio que se abre con esa “ficción llamada *neobarroco*” resiste en la lectura de los poetas-críticos, encargados de que “lo que se pierde

cuando se escribe un poema" nunca se pierda realmente. En este sentido, el lugar que le da Kamenszain a la figura del poeta-crítico en el neobarroco es comparable a la figura de poeta-crítico que construyen los objetivistas en el *Diario de Poesía*.

Por otro lado, la proliferación de conceptos “post” en los ensayos de *Una intimidad inofensiva* da cuenta de una apuesta teórica por la clausura, la posibilidad de que algo se haya terminado de una vez y para siempre, en las antípodas de lo que propone Alberto Giordano: pensar la dinámica de la institución literaria “en términos menos lineales que los de un recambio progresivo de morales de la forma” (2017: 135). En la lectura de Kamenszain, los poetas son ahora “exescritores”: ya no llevan el nombre de escritores porque los escritores se hacían preguntas, dudaban, demoraban, y en el tiempo de los post-, “más que preguntarse, como lo hacía Pizarnik, qué y sobre qué quiero escribir, directamente se escribe” (Kamenszain, 2016: 41). Pero la única forma de sostener esta creencia es pasar por alto, entre otras, la idea de sujeto poético, o la idea misma de la literatura como artificio, ya que lo que Kamenszain sostiene sobre el proceso de escritura de los autores que analiza se basa en lo que afirman sus poemas.

La hipótesis en torno al “faltante de velo” provendría de la instancia misma de producción, presentada novedosamente como un acto desligado de cualquier meditación previa sobre la escritura. Sin embargo, en la lectura de estos textos sólo accedemos a aquello que se ofrece como poema, sin saber, en rigor, nada sobre cómo fueron escritos, ni en qué pensaban (o no pensaban) en ese momento quienes los escribieron. Aun cuando hubiera una autopoética de autor explícita sobre los procesos individuales de creación de cada uno de los poetas que Kamenszain estudia en este libro, sería necesario suscribir plenamente al “pacto autobiográfico” (Lejeune, 1994) para basar una afirmación teórica tan cabal en lo que lo que los escritores dicen de sí mismos. En otras palabras, habría que creerles demasiado a los

poetas. O convertirse en la clase de crítico que, en vez de sospechar de lo que lee, lo da por cierto y le inventa un nombre. Este crítico sería como el lector ideal que pretendía Coleridge, imbuido de una “willing suspensión of disbelief for the moment, that constitutes poetic faith” (*Biographia literaria or biographical sketches of my literary life and opinions*, 1817)

Tal vez Kamenszain haya captado en estos ensayos una emoción de época: el deseo de creer de nuevo en la literatura, aunque ello implique olvidar de qué está hecha. O acaso la fantasía, llevada a la crítica, de que los jóvenes siempre tienen más libertad que sus antecesores, y por ende crean despreocupadamente, sin reparos en publicar sus “inmediateces” (2016: 41). La idea, para pensarlo en términos de Bloom, de una línea de sucesores que nacen a la escritura sin sentir la ansiedad, constitutiva de la dialéctica de la influencia, que daba lugar a la formación del carácter poético en sus antecesores. Los “poetas inmediatos”, distintos de los “poetas automáticos”, ofrecerían la promesa de una escritura sin velo, sin ansiedad, sin pasado. Lo que nunca se le hubiese ocurrido escribir a la joven Tamara, neobarroca por más “naïf y salvaje” que fuera, a la crítica de ahora se le aparece como un rasgo novedoso en escrituras recientes.

Kamenszain sostiene que ha llegado a escribir *Una intimidad inofensiva* (2016) “tirando del hilo” de su último libro de ensayos, *La boca del testimonio* (2007), y más precisamente de la última de las tres partes que lo componen: “Testimoniar sin metáfora. Los casos Washington Cucurto, Martín Gambarotta, Roberta Iannamico”. Sin embargo, se trata de dos libros con apuestas críticas muy disímiles. El último capítulo de *La boca del testimonio* se abre con dos epígrafes que marcan el tono y anticipan las presencias teóricas que guiarán sus argumentos: Agamben y Deleuze. Cada epígrafe señala, además, los conceptos centrales del capítulo: en el primero, la “profanación de lo improfanable” como tarea política dirigida a “la generación que viene” (Agamben, 2005: 119); en el segundo, el

desplazamiento o la postergación de lo real por lo imaginario, el “agenciamiento” deleuziano como unidad real mínima (acá también aparece, como nota al pie de Kamenszain, la concepción lacaniana de lo Real como un irrepresentable). El acercamiento a lo real que propone la poesía de estos escritores de fines de los noventa exige desligarse de la metáfora como herramienta retórica por excelencia. Si “la retórica falla siempre en representar lo real” (Kamenszain, 2007: 120), quitarle la metáfora, su principal arma, acortaría la distancia con lo real.

La tarea política de “la generación que viene” es ante todo una tarea literaria: la de la destitución de lo anterior, que en los ensayos de *Una intimidad inofensiva* aparece como una escritura sin rituales, sin iniciación, sin deuda, y en *La boca del testimonio* se lee como un “trabajo profanatorio que implica empezar siempre de cero. Como si no hubiera tradición literaria. O como si los datos de esa tradición pasaran, descarnadamente, a tener otra función” (2007: 122). Kamenszain caracteriza a estas escrituras por la novedad que supondría su vínculo revitalizante con la tradición, pero no ofrece a sus lectores una definición de tradición que permita saber qué sentido le da a tan cargada palabra, más allá de homologar el concepto a una definición restringida y estática de *canon*. En su lectura, la profanación se produciría respecto de un proceso sacralizador que “suele dejar separada la tradición literaria confinándola al museo de la cultura” (2007: 123).

El museo pronto deviene living: en Kamenszain, los espacios y las relaciones de cualquier tipo acaban volviendo a la casa, como si en última instancia la tradición literaria, la misma que la generación siguiente olvida o trastoca, fuera para ella asimilable a la novela familiar:

Habría que decir que tal vez estemos ante un nuevo tipo de objetos –ex libros carentes de ex libris- que no fueron pensados para acomodarse en ese mueble

que exhibe en el living de la modernidad un almacenamiento de cultura muerta. Caídos detrás de esa hilera lineal que parece venir a confirmar la ‘museificación’ del mundo de hoy (Agamben, 2005: 109).

Kamenszain encuentra, en el poema de Cucurto a los libros del Centro Editor<sup>88</sup>, una operación novedosa que “se apropia de la tradición archivada en la línea de tiempo y la pone a circular en redondo por la espiral de la vida” (2007: 25). La asimilación de la noción de tradición a la circulación lineal, y de la vida al desenvolvimiento circular, sumada al modo en que se adjetiva esa tradición como “archivada” (que aquí vendría a significar algo arrumbado, en desuso), polariza las tensiones del presente desentendiéndose de formulaciones teóricas como la de *tradición selectiva* (Williams), que vería allí un modo de vinculación entre experiencia e historia literaria mucho más productivo en términos críticos que la división entre líneas y círculos, por medio de la cual se insiste en mantener a la literatura separada de la vida.

Ya en su prólogo a *La boca del testimonio* Kamenszain se refería a Washington Cucurto y Roberta Iannamico como poetas que “se esfuerzan por traer a la vida lo que está desaparecido en la órbita muerta de lo literario entre comillas” (2007: 12). Vale preguntarse, por un lado, qué certeza mueve a Kamenszain a decretar lo que está vivo, muerto o desaparecido en la poesía de una época, y por otro lado, qué presupuestos teóricos operan tras esa concepción de una *literatura entre comillas*. Como si la presencia de la metáfora (de cualquier “recurso retórico”, en realidad) constituyera la continuación de una farsa que ya ha

---

<sup>88</sup>El texto en cuestión pertenece al poemario *Como un paraguayo ebrio y celoso de su hermana* (2005) y se titula “Los libros del Centro Editor”: ¡Son lejos lo más lindo de la historia cultural argentina!/ ¡La fantasía del editor, los coloridos libros del Centro Editor,/ son transmisión absoluta!/ Y sus fascículos de Los Grandes Poetas con los cuales aprendí a leer!/ Centro Editor fuiste más importante que mi padre y mi madre y/ en mi juventud estuviste a la altura de Boca Juniors!/ Hijo, Suni, cuando me muera vendan todo, que no haya en la casa/ las cosas de un muerto, pero a los libros del Centro Editor/ entiérrenlos conmigo!” (Cucurto, 2005: p. 24).

empezado a revelarse pero algunos insisten en sostener. Como una verdad de la literatura que la literatura misma ignorara, sólo accesible a los que vienen de afuera.

¿Por qué considerar “órbita muerta” a una zona de la tradición que continúa operando en los poetas que empiezan a escribir décadas después, cuyas poéticas testimonian lo que de esa historia, por el contrario, sigue dando señales de vida? Escrituras como la de Ricardo Zelarrayán habrían estado muertas largo tiempo antes de que el poeta nuevo, profanando su tumba, convirtiera el certificado de defunción en prueba de vida. Transformar en señal luminosa la línea plana de la tradición constituye, para Kamenszain, “un esfuerzo por profanar los límites de la literatura en un tiempo en que esta, envuelta en su propia parálisis sacralizadora, está amenazada de desaparición” (2007: 12).

### 2.3. La construcción de las autoras: la genealogía femenina en Diana Bellessi

En este apartado abordaremos la enunciación crítica de Diana Bellessi, a través de la lectura de los ensayos y entrevistas contenidos en *La piedra es el poema* (2017) y *La pequeña voz del mundo* (2011). El vínculo con la teoría en estos ensayos tiene dos cauces: el modo del espejo, en el cual se reflexiona sobre la escritura poética a través de la referencia más o menos velada a la propia experiencia y trayectoria; y el modo del jardín, en el que los elementos de la naturaleza –las plantas, el bosque, los animales– actúan como personajes o metáforas que estructuran una conceptualización sobre el lenguaje poético.

Otra línea de lectura sobre las escrituras reflexivas de Diana Bellessi es la que permite hilvanar en sus ensayos la construcción de una autopoética o imagen de autora en tensión entre las expectativas de las lectoras, los movimientos de su escritura en el tiempo y la importancia política de sostener un modelo de poeta (mujer, lesbiana) con escasa representación en la poesía de su época. En “La poesía como tierra sin mal: habla, mirada, gracia y donación”, prólogo a la obra reunida *Tener lo que se tiene* (Bellessi, 2009), Jorge Monteleone se refiere al habla femenina en el sistema poético de Bellessi como una enunciación *otra*, fuera de la ley: “se trata de una poesía que explora, en la figura de un sujeto imaginario femenino no unificado ni jerárquico, sino diseminado y plural, otra enunciación. Esa enunciación divergente toma a menudo el lugar del que se halla fuera de la ley” (2009: 9). Es importante resaltar el carácter de sujeto imaginario de esta enunciación, ya que expande la concepción de lo femenino más allá de lo individual, hacia la lengua y la cultura: el habla femenina “puede transformarse en lo materialmente femenino del habla en tanto lengua materna, o también amplificarse hasta buscar las huellas orales del sustrato

étnico de nuestro lenguaje” (2009: 10). La producción de Bellesi, tal como la entiende Monteleone,

antes que una metafísica implícita, conforma un sistema poético. El lector que recorra este conjunto percibirá una trama reflexiva que los relaciona y organiza, donde la totalidad responde a un orden creciente y complejo, que además permanece abierto a diversos cambios. Así, cada libro perfecciona y a la vez modifica ese sistema, indagando aspectos que el libro anterior había previsto pero no agotado (5).

En este sistema, las ideas teóricas no se sustentan en bibliotecas de nombres célebres, sino en los elementos naturales al alcance. Bellesi abre su libro *El jardín* (1992) con un epígrafe de Ernst Jünger: “Un jardín ofrece más certezas que cualquier sistema filosófico”<sup>89</sup>. En el sistema poético de Bellesi, el jardín es “la imagen central que da paso a todas las conexiones significativas” (Monteleone, 2009: 18). En el jardín se cruzan naturaleza y cultura, por eso se constituye en “morada y escena de la contemplación, plano y sendero, extensión viva en la cual la propia mano puede intervenir, injertar, sembrar, expandir, cortar: como el poema” (18).

Alicia Genovese encuentra en la poesía de Bellesi recursos que su escritura toma de las vanguardias, como el texto poético que reflexiona sobre sí mismo, y “la utilización como material poético de una conceptualización que, en sentido estricto, podría pertenecer a la teoría literaria” (Genovese, 2015: 102). De este modo lee los poemas de *Eroica* (1988b) en los que se suceden las enumeraciones de palabras y construcciones que cruzan tópicos filosóficos y teóricos: “el balbuceo”, “la significación”, “la intemperie de la historia”

---

<sup>89</sup> La cita pertenece a *Radiaciones*, título general que Ernst Jünger (escritor, entomólogo y oficial del ejército alemán) dio a sus diarios escritos entre 1939 y 1948. La primera parte de estos diarios, “Jardines y carreteras”, describe el avance alemán a través del territorio francés, y allí dedica numerosas páginas a la reflexión sobre la naturaleza y sus vínculos con la historia humana.

(Bellessi, 1988: 17-18). En la lectura de *El jardín* (1993), la identificación de este recurso exige leer los poemas al nivel de cada palabra, a contrapelo de lo que enuncia el epígrafe del libro.

El paisaje<sup>90</sup> son las plantas y los animales nombrados con diminutivos, un tono de ternura que no es exclusiva de la escritura poética sino que se contagia a los ensayos, parte de lo que Bellessi denomina “escritura reflexiva”. El paisaje que lleva a escribir es la naturaleza: yuyito, pájaro, piedra. Naturaleza paisaje: lo que se escribe y desde donde se escribe, escenario de una percepción magnificada por los murmullos naturales<sup>91</sup>, y a la vez figura multiforme y orgánica del poema/ tema. El paisaje como “encantadora conciencia” de un mundo vulnerable, o vulnerabilidad del sujeto que se corre del centro de la escena para ocupar su lugar entre los otros: “los bichitos” y “las plantitas”. La mirada no debe sólo ordenar, sino sostener, cuidar diariamente esa naturaleza entretejida con lo humano<sup>92</sup>. El paisaje, dice Bellessi, “ingresa al poema si quien lo menciona acepta su propia vulnerabilidad” (Bellessi, 2017: 53).

---

<sup>90</sup>Sobre la incidencia del paisaje en la escritura de Bellessi, y el modo en que su concepción del paisaje se modifica a partir de la experiencia del viaje, afirma Monteleone: “[...] no fue el acotado jardín, sino el vasto territorio americano de selvas y de torrentes, de ciudades coloniales y de pueblitos terrosos, el primer escenario de sus poemas. Ese rasgo nómada regresó de muchos modos a su poesía, vinculado a la presencia del paisaje y la restauración poética del hecho vivido” (2009, p. 6).

<sup>91</sup>Los sonidos de la naturaleza forman parte de lo que Valeria Melchiorre denomina “la voz de lo amado” en la poesía de Bellessi: “Cuando hablamos de lo amado en la poesía de Bellessi nos referimos, no tanto a lo inanimado, sino en especial a una naturaleza que, más que en su exuberancia, se muestra en sus gestos obvios y reiterados. El neutro –‘lo amado’– no excluye lo humano: personajes de la vida cotidiana, en apariencia insignificantes, y los de una familia y una infancia que la memoria recupera; figuras legitimadas por la tradición cultural o, más arbitrariamente, por el canon propio; y actores políticos colectivos de un presente de crisis. A cada una de estas versiones de lo amado les corresponde una voz que confluye con la del sujeto poético y un modo de decir que debe adecuarse a las limitaciones del lenguaje” (2007, p. 230).

<sup>92</sup>María Teresa Gramuglio (1989) lee en la poesía de Bellessi una búsqueda análoga a la de Hugo Padeletti (Santa Fe, 1928), por el modo en que ambos entretejen la naturaleza y la cultura, a través de una búsqueda formal que se realiza en la materialidad de las palabras. En este sentido, señala que la naturaleza como fuente de imágenes es tan poderosa como el mundo cultural con sus ciudades, religiones y pinturas.

Monteleone se refiere a la conformación de la mirada poética en la obra de Bellessi como un proceso creciente y complejo, con variaciones a lo largo de las exploraciones que despliega cada libro: la mirada poética es “un atajo para nombrar lo innombrable” en *Tributo del mudo* (1982), una “enunciación del detalle” en *El jardín* (1993) y retorna “como poética asumida” en *Tener lo que se tiene* (2008). Cada manifestación incluye, supera o diversifica las anteriores, dentro del sistema poético que constituye su obra.

Cuando el sujeto, en cambio, insiste en permanecer en el centro, no puede hacer entrar el paisaje porque está “cegado por su imagen”. Esta mirada<sup>93</sup> que no ve hace del resto desecho, *materia*: “¿Quién querría convencer a la piedra o a la planta del poder de quien la mira, de su inmortalidad trascendente?”, “La mirada trascendente la convierte en desecho, basura mortal. O en servil instrumento que decora el pensar, el sentir de su amo: quien la mira” (53). Puede pensarse en esta mención, acentuada por la cursiva introducida por la ensayista, una crítica a la crítica que lee la poesía argentina de los noventa en adelante en términos de sus materiales.

Rosa Lesca y Claudia Prado, compiladoras de *La piedra es el poema* (2017), volumen que recoge ensayos y entrevistas a Diana Bellessi, sostienen en el prólogo que los ensayos de Bellessi, al igual que sus entrevistas, “no son simplemente un desprendimiento de su trabajo de poeta”, y los describen como “textos movedizos, errantes como la poesía, cuya asombrosa lucidez parece estar justamente en que, sin quedarse quietos, logran sostener una posición, una forma precisa de mirar” (2017: 7). Al hablar de los *escritos reflexivos* de

---

<sup>93</sup> El lugar de la mirada y el campo de lo observable –el paisaje, urbano o rural, siempre habitado– vinculan la lírica de Bellessi con los preceptos del objetivismo. Pero esta mirada está desplazada, plegada sobre sí misma. Como señala Monteleone: “es probable que su poesía no sea objetivista, sino más bien inmanentista: el ojo de Bellessi no ve las cosas como objetos, sino como rostros vueltos hacia su atención. La mirada construye ese campo de sentido y, en la medida en que lo realiza como imagen, lo confirma en el mundo, lo comparte en lo humano y lo celebra en lo santo” (2009, p. 18).

Bellessi como “textos movedizos, errantes como la poesía”, la caracterización que hacen las compiladoras acerca esta escritura a la forma del ensayo tal como la define Alberto Giordano: una búsqueda errática, indeterminada, que “acompaña el movimiento de la literatura, lo duplica” (2005: 223). Esta indeterminación constitutiva hace del ensayista un tipo de lector distinto del “especialista”, lector profesional que privilegia la pertinencia y homogeneidad de sus recursos, cumpliendo así el imperativo de la disciplina que enmarca su tarea y unifica el recorrido de sus lecturas. En cambio el ensayista, advierte Giordano, “transmite a las disciplinas que atraviesa la incertidumbre de su objeto imposible” (231). El ensayista sólo reconoce como fundamento el movimiento de la escritura, por eso no intenta ocultar sus afectos ni sus convicciones. La ética del ensayista afirma en todo momento una modalidad de lectura, una perspectiva.

Quando el ensayista nos remite, a veces bruscamente, a veces escandalosamente, a su propia vida, asistimos a un desenmascaramiento: en lugar de ocultarla (exigencia que el saber se impone), el discurso del ensayo muestra, como espectáculo y también como objeto de conocimiento, la subjetividad que lo enuncia (243).

Por su parte, Denise León explora el modo en que sus escrituras escenifican el espacio autobiográfico y configuran una serie de autoimágenes por medio de las cuales se relacionan con la tradición literaria. Estas autofiguras poseen una dimensión colectiva, ya que “el sujeto se presenta como cree, como quiere ser o haber sido, operando una recomposición, una autocreación del destino personal” (16). Nos interesa hacer foco particularmente en un aspecto que anota León: que estas representaciones varían de acuerdo a los grupos a los que el sujeto va perteneciendo (17).

Este proceso de autocreación y recomposición de la imagen de escritor es un núcleo recurrente en los ensayos que conforman *Lo propio y lo ajeno*, de Diana Bellessi, publicado

en *Feminaria* en el año 1996 y reeditado por LOM en 2006. En especial el ensayo “La construcción de la autora: una poeta lesbiana” –recogido en *La piedra es el poema* (2017)–, donde despliega una lectura hipótesis crítica sobre estas figuraciones y autofiguraciones en la poesía escrita por mujeres en las últimas décadas, poniéndose a sí misma en tercera persona y reflexionando sobre su propia trayectoria como escritora frente a “las lectoras”. Este colectivo difuso pero efectivo le brinda a la autora una comunidad, a la vez que, en lo imaginario, constituye una fuente de demanda que condiciona sus movimientos. El ensayo escenifica el conflicto de la autora con lo que se espera de ella en tanto mujer que escribe y en tanto autora que se identifica como lesbiana<sup>94</sup>, y la recepción crítica de su obra entre las voces y las disputas culturales de los 80 y 90.

El comienzo del ensayo implica ya la asunción de una perspectiva que no pretende ocultar la referencia a la propia vida como material crítico:

La construcción de la autora es un largo esfuerzo de la voluntad en el texto y en los actos públicos, aunque sólo posible sobre el sostén de algunos gestos privados [...] Pensemos en una autora lesbiana, especialmente una poeta lesbiana que imanta como lectoras en su propio imaginario a una comunidad de mujeres en general y en particular de mujeres lesbianas. He aquí a la autora y sus libros, o alguno entre ellos, que la instala en un pequeño sitio paradigmático que por algún tiempo sirve de modelo y espejo (2017: 13).

En este pasaje la autora nos habla de su construcción como poeta lesbiana, pero sobre todo toma una distancia crítica respecto del funcionamiento de estas imágenes y autofiguraciones en el vínculo con la comunidad de lectores. Es una suerte de meta-posicionamiento, ya que

---

<sup>94</sup> Este cuestionamiento de su autoimagen como poeta lesbiana se convierte en una constante en sus entrevistas. En una nota del año 2008 para el *Suplemento Soy*, Leonor Silvestri le pregunta a Bellessi cómo se lleva con “el mote de poeta lesbiana”, y ella responde: “No sabía que tenía ese mote. Me llevo mal como con cualquier otro rótulo, es una encerrona, pareciera que todo lo que se produce quedara confinado dentro de esa cuadrícula, y lo cierto es que en la poesía somos convocadas a tratar muchos otros asuntos también propios de la condición humana. Pero me llevaría mal también con otros motes: si dijeran Bellessi, ‘la poeta campesina’ igual me parecería reductor” (s/p).

toma una posición respecto de los efectos de tomar una posición, o asumir con más o menos resistencia la dada. Esta tensión no solo se produce con las lectoras o la crítica, sino con el movimiento de su propia escritura en el tiempo. El “pequeño sitio paradigmático” al que alude parece estar contenido en los libros mismos, como efecto o destino de ese “largo esfuerzo de la voluntad en el texto” (2017: 13), tanto como en los actos públicos y los gestos privados que apuntalan su biografía. Este pequeño sitio, agrega, sirve “por algún tiempo” de modelo y espejo. Vale preguntarse para quién serviría de modelo y espejo esta construcción, si para las lectoras que acuden a sus poemas en busca de un lazo identitario, una “familia y linaje” (2011: 105) como la que Bellessi reconoce en las poetas que traduce, o si es la propia escritora frente a la incertidumbre de la obra por escribir la que se sirve de este espacio paradigmático, pequeño pero propio, como modelo y espejo para seguir escribiendo, aunque después se cambie en rumbo. La oración deja abiertas las posibilidades. El ensayo continúa con una afirmación que suena a advertencia: “El paradigma de la autora puede pulirse como un diamante y cerrarse, replegarse en sí hasta el fin de sus días –o hasta que la crítica, probablemente post-mortem, la relea y articule de otra forma” (2017: 73). Mientras la obra literaria aparece como un diamante a ser pulido (un objeto que impone una tarea de perfeccionamiento incesante, de hacer versiones cada vez más ajustadas de lo mismo), la crítica se enuncia como una posibilidad de renovación, un acto de lectura que re-crea la obra y ofrece una salida al mito. El paradigma que construye la poeta lesbiana del ensayo (ella misma en tercera persona), es el de la “amazona desafiante, acorazada por la certeza ontológica de su ser y su deseo” (Bellessi, 2017: 73). Conceptos como filiación, comunidad, meta y modelo van tejiéndose alrededor y al interior de este paradigma. Un modo de distinguir cómo actúan estos elementos en la construcción de la autora en los distintos

períodos de su producción es volver sobre las tres dimensiones que enuncia al comienzo del ensayo: *la voluntad en el texto, los actos públicos y los gestos privados*.

El ensayo de Bellessi se pregunta qué pasa cuando la “amazona desafiante” envejece y “el modelo muestra sus fisuras y se dulcifica” (2017: 75)<sup>95</sup>. Eso que atenta con la rigidez del modelo es justamente lo que vemos brotar cada vez más en sus poemas: lo incierto, esa belleza a la intemperie que más adelante llamará *la pequeña voz del mundo*. Del otro lado de la amazona, una vez que se ha permitido abandonar el “pequeño sitio paradigmático”, Bellessi encuentra la lírica<sup>96</sup>, como acercamiento o alianza con “lo humano”, que permite expandir el modelo sin relegar el lazo con la comunidad, aunque esta idea de comunidad ya no se refiera exclusivamente a las lectoras (mujeres, lesbianas) y se abra a “otros múltiples intereses en la mirada de la autora, presentes en la historia de la literatura universal o de cualquier ser humano de distinta filiación” (2015: 75). La delicadeza con la que explica y razona las tensiones entre la autora y las lectoras le da a este ensayo cierta flexión intimista dentro de la reflexión teórica, como si estuviéramos leyendo una

---

<sup>95</sup> El lugar de la teoría feminista y la militancia lesbiana en la obra de Bellessi se resignifica en los últimos años de su producción, cuando la autora se distancia de las posturas más activamente comprometidas y pone “lo humano” en el centro de su indagación poética. En *El otro lado de las cosas* (2017), Natalia Romero le pregunta a Bellessi si reconoce en su poesía la presencia de la teoría queer, aunque no esté enunciada, a lo que la poeta responde: “No, no creo. Estoy más cerca de la gente de clase baja que no piensa en nada de estas cosas. Coger, comer, cuidar a sus niños. La vida es eso. Nada que ver con las teorías. Pasé por mi período de militancia lesbiana feminista y cuando me acuerdo me muero del aburrimiento. La traje de Nueva York para acá y no había nadie con quien hablar, hasta los 80 en que escribí algunos textos que vos habrás visto que están marcados por esto. Es parte de mi recorrido. ¿Pero esto no es mucho más humano?” (2017, p. 42).

<sup>96</sup> En “Una vindicación de la lírica”, Jorge Monteleone se refiere a la ensayística de Bellessi como un espejo en prosa de su universo poético, y su apuesta por la lírica “nunca como solipsismo, sino como lugar donde la lengua se excede nombrando la experiencia, la materialidad, lo sagrado, pero sobre todo la vigilia desgarrada de la historia, los desechos que el mercado expulsa, las utopías de la fe que aún alientan y sobre todo el habla de los expoliados, los desplazados o los sumergidos del orden social, su presencia inaudita en un instante de peligro” (2012, s/p).

carta entre amigas<sup>97</sup>. En vez de ocultar la emoción, la pone a funcionar como fundamento. Y esta irrupción de la emoción, lejos de debilitar la apuesta crítica, le da consistencia, porque insiste en construir una ética antes que una preceptiva.

Recurrir a la emoción para argumentar también implica desentenderse de la identificación entre escritura femenina y lírica sentimental como única opción para las mujeres que escriben, que por siglos obturó la lectura de las escritoras en toda su complejidad. Implica también eludir la reacción compensatoria que dictaría alejarse de la emoción para evitar quedar pegada al estereotipo. La escritura del ensayo, como “voluntad en el texto” y como “acto público”, rearticula la relación entre la poeta y sus lectoras:

Para algunas parece haber descanso, el modelo vibrante de la amazona en su polarización deja de ser persecutorio. Se puede vivir fuera de la obsesión temática, fuera del estado de guerra u obligada a la atención permanente de la defensa [...] Es también descanso para la autora. Para otras es desilusión (Bellessi, 2017: 75).

La ensayista reconoce aquello que la poeta debe desoír para seguir creando: que la insistencia en sostener el modelo de la poeta lesbiana no es un capricho de lectoras monotemáticas o de la crítica feminista, es un reclamo anclado en la escasez de representación de la escritura de mujeres y disidencias sexuales en el panorama de la cultura contemporánea, en particular en Latinoamérica. Por eso hacia el final del ensayo, si bien reafirma su voluntad de desacatar las demandas del modelo, sostiene la necesidad de resolver estas tensiones desde la “construcción de una ética personal, con una puesta pública que nunca escurre el cuerpo” (2017: 79). Correr el foco del cuerpo en los poemas, pero no

---

<sup>97</sup>En la mencionada entrevista para el *Suplemento Soy*, Leonor Silvestri le pregunta a Bellessi si tiene noción de que es “una de las grandes formadoras de poetas de este país”. La respuesta de Bellesi marca una continuidad con el modo en que se refiere a las lectoras en los ensayos analizados: “No. Lo que tengo es conciencia de que gente más joven de edad o más joven en la escritura ha establecido en muchas circunstancias un diálogo conmigo, que ha progresado hacia un diálogo de pares. Si hay un momento transferencial en el que yo ocupe un lugar de maestra, esto paulatinamente se transforma en una relación entre autores que crecemos juntos” (2008, s/p).

dejar de salir a la calle. Volvemos entonces a la primera frase del texto, donde al hablar de la construcción de autora Bellessi distingue por un lado la voluntad en el texto, y por el otro los gestos privados y los actos públicos. A lo largo del ensayo nos movemos entre los anhelos y las contradicciones de “la autora”, hasta su conclusión: que el compromiso con la comunidad de lectores está en la coherencia entre gestos privados y actos públicos, pero si se la intenta aplicar como precepto militante a la escritura, su efecto es reductivo, repetitivo, paralizante. La argumentación de Bellessi, a diferencia de los conceptos de autopoética o autoimagen de escritor, liga la construcción de la autora no sólo a la estrategia de quien escribe para hacerse un lugar entre las voces de su época, o a la crítica como instancia que instituye y reproduce estas imágenes, sino a la complejidad del vínculo con la propia escritura, y con las lectoras como fuerza creativa antes que receptoras pasivas:

La tremenda producción de las lectoras, que contribuyen a la progresiva construcción de la autora y también de sus textos, retorna especularmente. Las unas y las otras. Todas desarman el modelo, generan nuevas identificaciones o las cancelan apuntando a otro modelo, en la lectura o a veces como proceso de autorización de la propia escritura. La autora desobedece y acata, elige o cree elegir. Hay sucesión, herencia y futuro (2017: 77).

El aporte que hace Bellessi como poeta-crítica a la idea de “construcción de autora” es el dinamismo en la relación con los lectores concebidos como comunidad de intercambio. Esto tiene para la ensayista un poder profundamente transformador, pues esta comunidad no se limita a aceptar o rechazar una representación construida unilateralmente por la autora, sino que trastoca y altera los roles: la lectora se vuelve escritora, la autora se vuelve lectora de sus pares. El retorno especular de su imagen pone a la escritora frente a los efectos culturales del relato que ha construido, como el juego del teléfono descompuesto, como alguien que inicia un rumor y se queda lo suficiente para escuchar la historia volver a sus oídos en boca de otros. Y en todo caso, al desacatar el mandato de su propio modelo de escritora, mientras

parece desentenderse de la construcción de imagen, este gesto de rebeldía contra lo instituido/las expectativas sobre ella en verdad lo que hace es reclamar el poder sobre sus representaciones, controlar la narrativa. El final del párrafo citado es contundente al respecto: “Hay sucesión, herencia y futuro” (77).

La preocupación por asegurar cierta continuidad y referencia para la escritura de mujeres en Argentina es el tema del apartado “En busca de una genealogía: Storni y Pizarnik” (Genovese, 2015), donde se analiza el lugar que adquieren los modelos femeninos en la conformación de nuevas poéticas que instalen y sostengan un “discurso de mujer” (2015: 53). En el panorama literario argentino de los ochenta “Las escritoras que vienen de atrás no fundan, no instituyen una escuela poética, una corriente literaria, tampoco una palabra como gesto que elija la inclusión dentro de una tradición literaria femenina a la manera de Virginia Woolf” (53). En las historias de la literatura nacional, la escritura de las mujeres no se hace visible más que en “irrupciones, apariciones”. Una de las “salidas del silencio” frente a este espacio vacante es la traducción de escritoras extranjeras, cuya influencia se vuelve decisiva en el surgimiento de nuevas configuraciones subjetivas en la escritura de las mujeres, dentro del poema y hacia afuera. Aunque no sea posible ubicar a las poetas argentinas de los ochenta en una corriente o escuela propia, y aunque su lugar dentro de las tendencias centrales de su época sea problemática, sí se puede señalar en ellas el esfuerzo por delinear una genealogía deseada para sus textos, entre el “acento extranjero” de las poetas traducidas y el “murmullo discontinuo” que suena al interior de la propia tradición, como los murmullos de Pizarnik y Storni. En el caso de Bellessi, el vínculo entre traducción y conformación de una genealogía es central. En “La traducción del poema”, ensayo que integra la segunda parte de *La pequeña voz del mundo* (2011), Bellessi explicita el propósito filiatorio de su tarea de traducción de poetas norteamericanas (tarea que

comenzó durante su primera estadía en Estados Unidos): “Los acontecimientos sociales y la poesía han sido, y aún son, una sola cosa para mí. En una tradición abrumadoramente mayoritaria de varones, quería crear familia y linaje, quería oír las voces de las mujeres” (2011: 105).<sup>98</sup>

En “Mirta Rosenberg, Diana Bellessi: Poetas y traductoras” (2013), Anahí Mallol ahonda en el trabajo de traducción llevado adelante por las autoras durante su tiempo como integrantes del equipo editorial de *Diario de Poesía*, en un momento en el que la escritura de mujeres aparece como un espacio “desterritorializado pero igualmente emergente” (Mallol, 2013: 11), dentro de un campo signado por la coexistencia de un sistema de poéticas diferenciado, entre el neobarroco, neorromanticismo y objetivismo.

En 1994 Bellessi publica *Contéstame, baila mi danza*, una selección y traducción de poetas norteamericanas contemporáneas con las que entra en contacto mientras vive en Estados Unidos. Bellessi cuenta que se enseñó inglés a través de las traducciones que hacía de libros que encontraba en sus “peregrinaciones” por librerías los fines de semana, pero sobre todo en las lecturas de poesía, donde esa lengua otra se hacía cuerpo llamando, canto. El título de la antología es tomado de un verso de Muriel Rukeyser, “Answer me, dance my dance”, que le escucha leer en un bar de Broadway. Esa noche Bellessi se compró todos sus libros y comenzó a leerla y traducirla a diario. “Podríamos decir que le respondí” (2017:

---

<sup>98</sup>Esto no le impide, sin embargo, renegar de la “literatura de género” como etiqueta para agrupar escrituras de procedencias y búsquedas diferentes. Contra estas clasificaciones, sostiene Bellessi: “¿Habría acaso una categoría de autores llamados “heterosexuales clásicos” que producirían literatura, y todos los demás, literatura de género? Grandes poetisas que se enuncian públicamente como lesbianas o en cuya poesía, entre otros muchos asuntos, incluyen también el enunciado de su deseo hacia otra mujer, son encerradas en una categoría demasiado estrecha. Muchas salimos en su momento a la pesca de la diferencia y quizás alguna observación escrita al respecto tenga su valor, pero construir cajitas y etiquetas le abre la puerta al peligro de los esencialismos a los que se intenta desarmar. Toda hermenéutica que se proponga reducir el sentido de una obra a ciertos elementos de la biografía del autor es siempre peligrosa” (2008, s/p).

104), escribe en “La traducción del poema”. Fue este encuentro el que marcó el inicio de su trabajo como traductora. Como mito de inicio, esta escena es poderosa, pues encarna el anhelo y la convicción de que sustentará en adelante sus trabajos con el poema (escritura, reflexión y traducción): una mujer que toma la palabra en público, que pone su cuerpo<sup>99</sup> en el centro de la escena y desde allí llama a las otras: *Answer me*. El llamado suena a plegaria, pero es una invitación al movimiento. La traducción es la danza elegida por Bellessi para acercarse a esa música, extranjera entre las extranjeras, y contestar. En el prólogo a la antología, Bellessi toma como bandera otro poema de Rukeyser: “Quién hablará de estos días/ si no yo/ si no tú”. Hacerse cargo de una experiencia y de un tiempo para los que no hay palabras aún, o sus partes están demasiado dispersas para marcar el ritmo, la letra de esa música que van haciendo a medida que, una a una, lectoras y escritoras se contestan, se suman a la danza. Dice Bellessi en “Género y traducción”:

Ese ejercicio de la escritura, la reflexión crítica y la traducción está produciendo, a mi entender, cambios milimétricos pero profundamente desestabilizadores de cánones discursivos previos y de las propias lenguas que los sustentan. He aquí a la mujer escrita escribiéndose, inscribiendo su mirada al mundo en múltiples detalles de vinculación, y luchando cuerpo a cuerpo con las palabras que ya no la contienen –más allá de que nunca lo hagan del todo, lo sé, o se acabaría la escritura- en espacios simbólicos, turbulenta y velozmente recodificados. De manera simultánea, he aquí la lectora, la traductora (2017: 100)

La traducción de poesía escrita por mujeres es la tarea que elige Bellessi para “inscribir su mirada al mundo” en la revista *Diario de Poesía*, cuyo primer número aparece en 1986, dos

---

<sup>99</sup>En *La doble voz* (1998), Alicia Genovese lee a las poetisas argentinas contemporáneas a partir de las teorizaciones de la feminista francesa Hélène Cixous, quien trabaja la idea de “escritura femenina” como una mirada vuelta hacia el cuerpo. “Escribiéndose a sí misma la mujer retornará a su cuerpo, el cual le ha sido más que confiscado... Escríbete: tu cuerpo debe ser escuchado [...]” (Hélène Cixous en traducción de Genovese, en *Le rire de la Méduse*, 1975, págs. 43 y 51). La forma de ruptura que propone la escritura femenina, tal como la entiende Cixous, plantea una relación constante con el cuerpo y la sexualidad femenina, instalada en la sociedad patriarcal como territorio de culpa, censura y violencia.

años después de la publicación de *Contéstame, baila mi danza*<sup>100</sup>. En su trabajo sobre las traducciones publicadas durante los 25 años del *Diario de Poesía*, Mallol advierte que, a pesar de su afán de “democratizar” la poesía, la amplitud del *Diario* no alcanzó sino modestamente a la poesía escrita por mujeres. Allí donde aparece, es seguro encontrar las firmas de Diana Bellessi o Mirta Rosenberg, cuyo trabajo sostenido en la traducción de poesía, siendo poetas ellas mismas, e integrantes del equipo editorial del *Diario*, contribuyó a configurar esa tradición que reclamaban desde su ensayística. Sin embargo, en el sistema de poéticas de la época, esa tradición ocupaba aún un espacio marginal, en una escena dominada por la oposición entre neobarroco y objetivismo. La poesía escrita por mujeres, concluye Mallol, es marginada o ignorada por “orillar” ambas opciones sin enmarcarse plenamente en ninguna de ellas (2013: 22).

Es por ello que Genovese señala, en su trabajo con las poetas argentinas de los ochenta, la insuficiencia de categorías como *generación* o corriente poética para hablar de la poesía escrita por mujeres:

Este sistema la absorbe en la aparente heterogeneidad de las diversas poéticas pero al mismo tiempo la expulsa de aquello que cada postura estética señala como central, como identificadorio. En este doble movimiento aquello que queda fuera como residuo, como exceso, es lo que esta literatura tiene de específico (2015: 50)

Genovese se pregunta cuál es el lugar de enunciación para una mujer que escribe poesía, desde dónde y con quiénes habla, “ya sea para afirmar una genealogía o para instalar una rebelión” (17), retomando a la teórica feminista Alice Jardine, quien observa que la

---

<sup>100</sup>Para un análisis detallado del trabajo crítico y de traducción realizado por Bellessi en esta antología, véase en la Bibliografía: Raggio, M. (2013), “La traducción como diálogo poético: Diana Bellesi y seis poetas norteamericanas”. Dicho artículo propone pensar la traducción literaria como un programa artístico e ideológico, en el marco del cual la antología de Bellessi representaría “un diálogo político, artístico y de género” entre la poeta-crítica argentina y las poetas norteamericanas antologadas.

diferencia entre los textos de la modernidad escritos por mujeres y los escritos por hombres no está en su “contenido” sino en su enunciación.<sup>101</sup> Estas preguntas que plantea Genovese a partir de la lectura de Jardine permiten trazar puntos de contacto entre su investigación y la de Carlos Battilana sobre el discurso crítico en las revistas de poesía, donde plantea como “perspectiva intermedia” un enfoque que explicita e indague en las “circunstancias de enunciación del crítico” (2008: 59).

### **La enunciación crítica de Diana Bellessi**

Si en “Del ensayo” leemos con Giordano que el ensayo se caracteriza por ser una forma que permite la intrusión de la subjetividad en el discurso del saber, es en los ensayos de Bellessi donde vemos una de las manifestaciones más evidentes y autoconscientes de esto. El ensayo “La traducción del poema” comienza diciendo: “Mi vida en la traducción, o debiera decir en la lectura, ha sido para mí una sola con mi vida en la escritura” (2011: 103). La referencia a las propias vivencias como parte fundamental de sus experiencias de lectura, y viceversa, es una constante en los trabajos en prosa de Bellessi, que insiste siempre en enlazar escritura, lectura y traducción, como actividades que no podría concebir por separado. La impregnación de unas en otras da lugar al estilo que conforma y varía de un ensayo a otro, de una entrevista a otra, donde estas influencias parecen sucederse.

Al hablar de su tarea como traductora, Bellessi no se remite de manera explícita a ninguna teoría de la traducción, ni busca autorizarse mediante citas o listas de autores y corrientes. Siguiendo las formulaciones de Giordano sobre la práctica del ensayo, este es uno de los puntos que diferencia al ensayista del especialista: para este último la cita es fundamental, en el sentido de que opera como fundamento para la lectura, que sigue el

---

101

movimiento trazado por lo ya escrito, el saber establecido al que se vuelve con la cita; para el ensayista, en cambio, si hay citas éstas son un pretexto para poner en marcha la lectura, un lugar de paso que no marca el rumbo. La conceptualización que utiliza Bellessi en sus escritos sobre traducción despliega en sí misma un pensamiento teórico con una fuerte apuesta crítica, sin necesidad de distanciarse de sus experiencias como poeta y traductora, o construir un aparato de citas que justifique uno por uno sus argumentos. Un ejemplo de esto es “Traduciendo a Úrsula”, incluido en *Gemelas del sueño (the twins, the dream)* (1994), libro de Bellessi escrito a dos voces con Úrsula K. Le Guin.

“Traduciendo a Úrsula” toma la forma de una carta a la otra escritora, su “gemela”, fechada el 23 de octubre de 1994, y comienza contándole su día y las circunstancias en que se ha dispuesto a escribirle: “Querida mía, es una dulce mañana de octubre, domingo somnoliento sobre las calles aún silenciosas. Salgo a caminar y mis pasos me llevan [...]” (2017: 57). En este comienzo ya sienta las bases de su tono y su estilo, una intimidad afectuosa y una disposición a deambular, paciente y atenta, hacia donde la lleve el movimiento. A medida que avanza va detallando los árboles que ve, cuenta lo que ha hecho en los últimos días, y le recuerda cómo se conocieron. En un punto del paseo, al narrar su primer intercambio de cartas con Úrsula, quien escribe se revela como lectora, se espeja en su gemela, y de ahí surge la traducción como lazo, intimidad con la escritura y el universo de la otra. El bosque por el que caminábamos al principio ya no es el mismo, ahora le pertenece a Úrsula: “El Bosque que vos desplegaste con lujo ante mis ojos de lectora cuando narraste, y que se fuga con su toque misterioso en tus poemas, sobre todo aquellos que más amo. Así empecé a traducirte: para entrar allí” (2017: 58).

La traducción que leemos es un diálogo íntimo hecho público,<sup>102</sup> en el lenguaje secreto hecho de mínimas contraseñas, que desarrollan las hermanas para poder hablar frente a los otros sin ser descubiertas. “Traducirte” suena ahora a confesión, susurros en lo más oculto del bosque. Pero así como su ensayística no se deja orientar por los discursos disciplinarios que rodea, tampoco se extraña por completo en la intimidad con su interlocutora, y nos ofrece, a cambio de seguirla hasta ahí, una nueva confesión, que esta vez suena a teoría:

Te contaré ahora qué pienso sobre la traducción de poesía, cuando, como en nuestro caso, elegimos a quien nos habla para hacerlo hablar. Se torna, quizás, la experiencia más próxima a la escritura del poema; se lleva a cabo en un lento proceso de ensimismamiento y de silencio, pesando a la vez la masa sonora de un canto, de un habla, originada en otra lengua que no es la materna. Dar cauce a través de la emoción propia a pensamientos y emociones de una voz ajena. Algo que el poeta reconoce en su propia escritura, cuando al decir yo, se siente decir una voz próxima y a la vez lejana; se siente traducir en sí mismo algo que parece venir de comarcas lejanas en el tiempo (2017: 59).

La traducción es para Bellessi uno de los “trabajos del poema”, una tarea que se desprende del núcleo central que es la escritura poética, al igual que la enseñanza y la “escritura reflexiva”<sup>103</sup>. Si los ensayos como formas de la escritura reflexiva constituyen una de las tareas del poema, los ensayos sobre traducción de poesía añaden una vuelta más al entramado. Estos ensayos surgen de un pensamiento sobre la escritura, la emoción y las pasiones lectoras que acompaña una experiencia de años traduciendo poetas para enseñarse una lengua y construir un linaje para su propia escritura. En la crítica como en la poesía, esto

---

<sup>102</sup>Esta idea de la traducción como tarea íntima y amorosa aparece también vinculada a la experiencia de traducir a la poeta portuguesa Sophia de Mello Breyner. Al encontrarse con sus poemas, Bellessi no sabía portugués, pero se propuso aprenderlo para traducir esos versos: “Traduje por amor a su poesía” (2016, s/p).

<sup>103</sup> Desde esta perspectiva, el modo en que se conectan los *trabajos del poema* enriquece la tarea de traducción. En este sentido, Bellessi considera que las traducciones de poesía realizadas por poetas gozan de un valor añadido, vinculado a la experiencia con los otros trabajos (escritura poética, enseñanza y escritura reflexiva). Entrevistada por Daniel Gigena para *La Nación*, la poeta-crítica sostiene: “Creo que es mejor que a los poetas los traduzcan los poetas” (2016, s/p).

va provocando “cambios milimétricos pero profundamente desestabilizadores de cánones discursivos previos y de las propias lenguas que lo sustentan” (Bellessi, 2017: 100).

En sus ensayos sobre traducción, Bellessi aboga explícitamente por la creación de una serie femenina –llámese genealogía, familia, linaje– en la cual inscribir su propia escritura poética y proyectarla hacia el futuro, allí donde la filiación se traduce en herencia y el linaje en legado. En este punto recurriremos a dos autores que citamos al comienzo de nuestra tesis para establecer ciertas distinciones pertinentes: en principio, entre la traducción como “intervención” y los ensayos sobre traducción como partes de un “discurso crítico formal”. En su tesis sobre el discurso crítico en las revistas de poesía, Carlos Battilana separa los textos que fueron escritos como crítica, a los que llama “discurso crítico formal”, de las intervenciones que, en determinados contextos, constituyen “actos críticos en sí mismos” (2008: 31). Dentro de los “trabajos” que Bellessi señala como desprendimiento del núcleo “escritura del poema”, la traducción y la enseñanza formarían parte de las “intervenciones” o “actos críticos”, mientras que los modos de la “escritura reflexiva” – ensayos, prólogos, reseñas, etc– integrarían el “discurso crítico formal”. Si bien nuestra investigación se enfoca en este último, insistimos en leer las distintas formas de la crítica de los poetas como parte de su *intención*, en un sentido cercano al que le da a este término Victor Lange en “The Poet as Critic” (1963) al enunciar que las afirmaciones críticas de los poetas configuran su “estrategia total”, extensión calculada y reflejo de su poesía, más allá de su pretendido propósito público. Esto hace del acto crítico, “más allá de su inmediata función disciplinaria, una parte indispensable de la intención del poeta” (1963: 21).

La distinción que hace Bellesi entre la escritura del poema y los trabajos del poema como tareas separadas pero interdependientes es una respuesta posible a las preguntas que

intenta formular nuestra investigación: ¿Qué es un poeta que hace crítica, cómo escribe, qué lugar tiene esto en la poesía argentina de las últimas décadas?

Al principio de este apartado, al comentar el ensayo “La construcción de la autora: una poeta lesbiana” de Diana Bellessi, intentamos dar cuenta de las tensiones que atraviesan eso que Lange denominaría “estrategia total”, y que serían los actos “calculados” que ponen en marcha los poetas para dar cauce y forma reconocible a su intención. Bellessi problematiza la construcción de la poeta lesbiana en la tercera persona de “la autora” que es ella misma, y pone en escena el conflicto que debe atravesar la poeta cuando esa “extensión calculada” de su poesía ya no es el reflejo de su intención sino un esquema rígido que se vuelve contra ella, y los actos críticos imponen a la intención una función disciplinadora, construyendo, dentro del canon que busca desafiar, un nuevo paradigma que la ciñe a la imagen de sí misma, puesto que ni la intención ni la estrategia pueden controlar los efectos de esa construcción cuando es puesta a circular en una comunidad de lectores, traductores, críticos y poetas que intercambian, invaden y renegocian en todo momento sus posiciones. La intención de Bellessi, según afirma en sus propios textos críticos, se refugia en un “linaje concebido en el diálogo que soporta y hasta desea la diferencia” (2017: 97).

Este linaje construye sus propias dinámicas agonísticas, en las que el modelo de referencia puede ser rechazado, asimilado por completo, continuado hasta cierto punto, etc. En este sentido, leemos la relación entre Bellessi como traductora con las poetas norteamericanas, y su vínculo en tanto poeta-crítica con las otras poetas, sus lectoras y la crítica, en términos de lo que Bloom llama la “ansiedad de la influencia”. La influencia poética, señala Bloom, conlleva necesariamente un estudio del ciclo de vida del poeta que tenga en cuenta el contexto en el que éste se desarrolló y las relaciones que entabló con otros poetas. Estas relaciones son leídas como una forma de la “novela familiar” freudiano. En

todos los casos que abordamos en esta investigación sólo podemos dar cuenta de momentos en la producción de los poetas-críticos, una instantánea al 2019 de un ciclo incompleto que puede en cualquier punto resignificarse, como lo hizo, de manera explícita y sostenida, en el caso de Bellessi. A través de sus *escritos reflexivos* y su producción poética, la poeta-crítica renegocia los términos de su propia herencia. Allí donde otros dejan pasar el tiempo hasta que la tarea recae en jueces, abogados y herederos, la poeta actualiza, reafirma, suma y resta bienes a la vista de todos, a sabiendas de que igual todo eso que ella reunió con esmero irá a parar a cualquier lado, y sus favoritos serán los primeros en olvidar, empeñar o regalar sus dones. La naturaleza de esta relación es conflictiva. ¿Quién no conoce al menos una historia de familia en la que el reparto de la herencia haya desatado rivalidades tan encarnizadas que hijos, hermanos y tíos se terminan peleando de por vida por un tapado o un ropero? Porque en las cosas grandes se está más o menos de acuerdo, pero son los objetos sueltos, las pequeñas reliquias, los detalles de estilo, los que enfrentan con más fervor a los herederos.

Bellessi pone en escena estas dinámicas en “Retratos en la antesala”, ensayo que integra *Lo propio y lo ajeno*, al igual que “La construcción de la autora: Una poeta lesbiana” y “Género y traducción”. Aquí la “familia y linaje” de Bellessi tiene nombres y rostros:

Frente a mi mesa de trabajo una pequeña galería muestra los retratos de Anne Sexton, Marian Anderson, Colette, Josephine Baker, Ana Ajmatova, la Dinnessen y Yourcenar, Barnes, Madonna... Intercambiables, de otros rincones surgen la fría cara de Beauvoir o la adorable cara de loca de Laurie Anderson. Y en espacios privilegiados solo por mi mirada, Le Guin, Gambaro, Deming, Pizarnik. Y más retratos que van de la repisa a los cajones, por un ratito, hoy o la semana que viene o el año próximo, según los sueños, las lecturas, las obsesiones (2017: 91).

Al hablar de los retratos de las escritoras, Bellessi las nombra con cierta informalidad o intimidad que hace pensar grandes divas de cine o queridas profesoras del secundario: “la Dinnessen”, “la cara fría de la Beauvoir” o “la adorable cara de loca de Laurie Anderson.

Además, no coloca sus retratos en una pared cualquiera, donde pasarían por elementos decorativos, más para mostrar a las visitas el buen gusto de la anfitriona que para verlos ella misma: Bellessi cuelga estos retratos frente a la “mesa de trabajo”, allí donde vuelve a encontrarlos cada vez que levanta la cabeza. Esta imagen nos hace pensar en el epígrafe que elige Giordano para abrir “Del ensayo”, un fragmento en el que Eduardo Grüner, retomando a Barthes, afirma: “si me siento a escribir el relato de todas las veces que he ‘levantado la cabeza’ provocado por una lectura, eso es un ensayo. Y esto transformaría al ensayo en una especie de autobiografía de lecturas” (Grüner citado por Giordano 2005: 223). Bellessi coloca los retratos de estas escritoras frente a su espacio de trabajo, el lugar de la escritura, y esa pequeña galería se convierte en su autobiografía de lecturas<sup>104</sup>. Aunque los ve cada vez que levanta la cabeza, los rostros familiares cambian, se suceden, se esconden: son “intercambiables”, algunos “van de la repisa a los cajones, por un ratito” y unos pocos se acurrucan “en espacios privilegiados solo por mi mirada” (2017: 91). Esta galería es tan mutable justamente porque está frente a la mesa trabajo, porque ese trato tan diario e íntimo acompaña el movimiento de la escritura, se contagia del espíritu de invención, arreglo y descarte que caracteriza el trabajo de taller, su sentido práctico que manda dejar a mano lo que se está usando, y apartar lo que no. La imagen del taller nos lleva ahora al concepto de “workshop criticism” con el que T.S. Eliot se refiere al tipo de crítica que desarrollan los poetas-críticos, aquellos que practican la misma forma de arte que es objeto de su crítica. La antesala de Bellessi no es un recinto donde se exponen con orgullo los retratos de

---

<sup>104</sup> La autobiografía de lecturas que Bellessi despliega sobre su mesa de trabajo habla de hermanas y amigas íntimas, pero también de aprendices y maestros. En “La poesía siempre fue un mendigo que al final se viste de gran héroe”, Bellessi se refiere al rol de los “otros poetas” como *maestros*: “Los poetas aprenden a escribir leyendo a otros poetas. Me han enseñado mucho los del Siglo de Oro español y estos otros. Porque ¿a dónde se va a aprender poesía? A los libros. Y después podés tener algún maestro que te abra las puertas de ciertas lecturas, pero los verdaderos maestros son los poetas que uno lee” (2016 s/p).

antepasados ilustres, es un taller donde todo, esté en las paredes, en el suelo o en la mesa, puede ser usado como herramienta. Un espacio abierto al caos, a los beneficios creativos del desorden, a los accidentes domésticos. En este sentido, el taller remite a un modo de concebir la escritura, como trabajo o quehacer o práctica, armando otro vínculo con la idea de inspiración y creación, originalidad y novedad. Es, en suma, un espacio donde se hace, destruye y da forma al mismo tiempo. Bellessi lo sabe y escribe: “En la antesala hay apropiación, mimetismo, rebelión, descubrimiento, traición. Hay desilusión. También concurso de baile, competencia, envidia, enumeración” (2017: 92).

El modo en que Bellessi caracteriza la búsqueda de la genealogía en las poetisas argentinas de los ochenta plantea una vuelta singular a la teoría de la influencia: si el poeta que imagina Bloom (1997) ve en su precursor una fuerza que puede matarlo, y con la cual debe luchar por desprenderse, la autora que construye Bellessi ve en ellas no un peligro de muerte sino una posibilidad de vida, y lucha por hallar las voces de esas precursoras, por ponerles nombre y rostro y acercarlas, por traducirlas y reavivarlas en la propia lengua. Esto no quiere decir que Bellessi conciba la influencia como un modo de transmisión sin tensiones ni rupturas. En todo caso celebra que esa influencia, con su conflicto, su temor y su deseo, pueda disputarse en el seno de una genealogía donde las escritoras sean más que un “murmullo discontinuo” (Genovese, 1998). En el tipo de filiación que imagina hay lugar para que todas, precursoras y herederas, hablen, griten, se peleen y hagan el ridículo si quieren:

La búsqueda de una genealogía, tan diversa como entrar a un salón de espejos que refleja simultáneamente, alta o enana, delgada o apaisada, negra o rubia, amazona o madonna, lumpen o aristocrática, la misma figura. La madre, en su aspecto de hermana mayor, anterior, con delicado paso de baile o en torpe zigzag de borracha, acróbata o despatarrándose jadeante mientras voltea los floreros, entra a la antesala. Hay tumulto. Plumas que vuelan, pétalos, piedras escandidas

en la antesala, juguetes de una infancia remota, libelos militantes, un guante de encaje” (Bellessi, 2017: 91).

La poeta-crítica arma una familia enteramente femenina, en la cual la madre tiene “aspecto de hermana mayor”, y asume el carácter tumultuoso que viene con instaurar/actuar/resistir una maternidad como ésta, inquieta e inquietante, un salón de espejos en el que vuelan pétalos y guantes, plumas y piedras.<sup>105</sup> Pensemos cuan distinta es esta genealogía de la que arma Tamara Kamenszain en *Historias de amor* (2000), al referirse al tipo de filiación que construyen los neobarrocos con Osvaldo Lamborghini como el “armado de un padre ficticio con las partes más vigorosas de nuestros antecesores” (2000: 117). En el caso de Kamenszain como poeta-crítica neobarroca es curioso cómo en un mismo texto ofrece dos versiones totalmente distintas de ese vínculo: primero afirma que “desde que Osvaldo Lamborghini se sentó a escribir ya impuso una paternidad” (2000: 117), es decir que su paternidad sería puro efecto de la fuerza imaginativa de su escritura; más adelante, en cambio, lo baja a “tatita joven” –más accesible, menos poderoso y definitivo– y termina señalándolo como una creación de los neobarrocos, que le dan vida en el laboratorio de sus propias escrituras. En esta última imagen, el padre emerge de los experimentos sintácticos y críticos de sus hijos, y son éstos quienes arman y desarman su legado. Pero una vez que han creado a ese padre “de laboratorio” no se dedican a desafiarlo sino a imitarlo: “Sobre una red intentamos después como hijos imitar aquellos pasos acrobáticos. Copiar, digerir estrategias

---

<sup>105</sup>En su expansión y revuelo, la imagen de la antesala conecta con otro espacio simbólico que constituye un lugar de enunciación en la obra de Bellessi: el jardín. Como señala Genovese, “ya no es el comedor de las hermanas Brontë, donde se escribe a hurtadillas, no es el cuarto propio de Virginia Woolf que en cierto sentido sólo sigue marcando el confinamiento. Se trata de un jardín o lugar abierto como una frontera que se corre sobre el mundo ancho, ajeno y lugar propio que se crea para mirarlo, para escribirlo” (2015, p. 106). Este jardín, como la antesala, es el espacio donde un sujeto mujer se escribe a sí misma, “un lugar de enunciación afirmativo y celebratorio para una mujer, un lugar de escritura posible donde conviven naturaleza y cultura escenificadas en el espejo del jardín” (p. 106).

ajenas, apropiarse de herramientas usadas son modos de leer a los mayores para recuperarlos como tradición” (2000: 117).

Mientras que Kamenszain como poeta se elige un padre y unos hermanos, siendo la única mujer entre ellos, Bellessi configura su “familia y linaje” (2011: 105) entre hermanas. En el linaje sin tiempo de María Negroni, por otro lado, abundan las historias de niños malditos y melancólicos. Ahí no importan las maternidades ni las paternidades sino las *orfandades*, los poetas como criaturas que habitan el desamparo. Si en la antesala de Bellessi cuelgan, frente a la mesa de trabajo, los retratos de un árbol genealógico con el que se discute pero al que se ama y busca, los retratos en los que se mira Negroni son como pinturas de antepasados terribles, cuyas historias los confinan a recintos que nadie visita, ya no frente a una mesa de trabajo sino en el fondo de algún desván o la recámara de un castillo embrujado. Más que la familiaridad, los une el horror y la inocencia, centro desolado de la creación, único padre posible para esos huérfanos que son los poetas.

La genealogía de Bellessi tiene figuras mucho más cercanas y referenciables, no necesariamente ligadas a la literatura, que han moldeado la historia del país y de las mujeres como sujeto político de esa historia. Entre ellas Bellessi destaca la “grandiosa construcción de autora” de Evita:

Si pienso en un arquetipo fundante para algunas de nosotras en el sur, mujeres y, o, autoras, no puedo dejar de lado, aún hoy, a Eva Duarte, mitad madre de los desamparados, pero sin hijos propios, mitad amazona desafiante que trabaja con brillante estrategia política por acercar a las mujeres al concepto de ciudadanía activa, y de catequizarlas simultáneamente para el movimiento peronista (2017: 77).

En este punto, su búsqueda de genealogía es la más explícitamente política entre los autores de nuestro corpus, porque en ningún momento deja de registrar que las voces de su *familia* provienen de un linaje históricamente silenciado, y que la configuración de una

poética, en el caso de las escritoras argentinas de los ochenta, no puede desligarse de los procesos que dan lugar a la constitución de una identidad de género que sustenta y reivindica, dentro y fuera de la literatura, la necesidad de repensar la tradición.

El cuestionamiento de la tradición en tanto cultura letrada la lleva reconocerse en lo que Monteleone denomina “el linaje de la memoria étnica”. En su prólogo a *Tener lo que se tiene* (2009), nos recuerda que Bellessi abre el libro *Sur* (1998) con la dedicatoria “A Lola Kiepja/Agustina Quilchamal/ Ailton Krenax”. Kiepja es la última sobreviviente de la etnia selknam, mujer chamán y cantora; Agustina Quilchamal, una mujer tehuelche; y Ailton Krenax, de Brasil, vocero de las Naciones Indias. Tres nombres que “obran en el orden de la memoria de culturas condenadas osumergidas del territorio americano” (Monteleone, 2009). Junto a este linaje de las voces anónimas, Monteleone señala el “linaje de la tradición poética culta que ha trabajado en la epifanía del paisaje” (2009: 26). Una tradición que parte de Gabriela Mistral y se continúa por otros caminos en la poesía argentina de Ricardo Molinari, Juan L. Ortiz, Hugo Padeletti y Francisco Madariaga.

En “Escritura y subjetividad. Poetas argentinas en los 80: entre la lírica y los géneros menores” (2000), Anahí Mallol se refiere a estas escrituras como el “laboratorio de experimentación de una subjetividad diferenciada” (34) Entre construir un otro fuerte para imitarlo (Kamenszain) y la construcción que recupera fragmentos de otras para darse y darles fuerza (Bellessi) se juega la dialéctica de la influencia en la revisión que hacen las poetisas-críticas en sus ensayos. La posición elegida por Bellessi confluye en este punto con la de María Negroni, aunque luego se nutran de tradiciones distintas. En *Ciudad gótica*, primer libro de ensayos de Negroni, reeditado en Argentina en 2007, la identificación con las poetisas traducidas propone, como en Bellessi, la elección de un linaje, su armado a partir de una experiencia que, al compartirse, se refracta y fragmenta cada vez más. Dice Negroni:

Mis disquisiciones son autorretratos. En cada una de las poetas elegidas, creí ver dilemas compartidos, insubordinaciones y miedos conocidos y, a partir de ese postulado, insuficiente y seguramente erróneo, no vacilé en proponer teorías y explicaciones que, acaso, yo sola necesite. Rescato, sin embargo, estos textos por lo que tienen de celebración: en ellos elijo una genealogía (2017: 12).

La primera oración ya nos sitúa de lleno en la pregunta acerca del lugar que ocupa la producción ensayística en la obra de las poetas-críticas, y propone la imagen del autorretrato como respuesta. También en este punto las “disquisiciones” de Negroni nos remiten a los ensayos de Bellessi en *Lo propio y lo ajeno*, en especial ese momento de “Retratos en la antesala” donde habla de la búsqueda la genealogía, “tan diversa como entrar a un salón de espejos” (2017: 91). Entre los autorretratos de Negroni y el salón de espejos de Bellessi vemos, sin embargo, una diferencia fundamental: donde Negroni dice “acaso, yo sola”, Bellessi afirma que “Hay tumulto”. La primera celebra la creación de una genealogía, pero aun cuando convoca las voces de otras cree estar hablando sola. Sus ensayos sobre las poetas norteamericanas son autorretratos porque aunque el modelo sea otro rostro ella termina pintando el suyo. En cambio Bellessi llena su mesa de trabajo con retratos que la miran, la increpan, hacen lío, rompen cosas, y son siempre distintas. Volvemos entonces a las relaciones entre poetas como las describe Bloom en *La ansiedad de la influencia*, “as cases akin to what Freud called the family romance” (1997: 8). La búsqueda de una genealogía femenina como motivo celebratorio en la escritura de estas dos poetas-críticas se divide entre la reunión de huérfanas –una navidad extraña en un castillo habitado por fantasmas– y el tumulto de la cena familiar donde las hermanas conversan, gritan, secretean o cantan a coro.

También Kamenszain se refiere a sus ensayos sobre otros poetas en términos de retratos familiares, cuando habla de los textos de *Historias de amor* (2000) como un “álbum de fotografías”, pero la familia retratada aquí es mayoritariamente masculina (César Vallejo,

Juan L. Ortiz, Lezama Lima, Oliverio Girondo, Perlongher, entre otros). En *La historia de Bruria...*, Denise León se refiere a este grupo de poetas que arma Kamenszain como “la familia de escritores a la que regresa en espiral y con la que juega en cada texto de maneras nuevas” (2007: 112). En “Fabulación del linaje y autofiguras”, León ahonda en el imaginario de iniciación a la escritura que construye Kamenszain, y para esto recupera el modo en que Sylvia Molloy (1996) analiza las escenas de lectura como escenas de ingreso a la escritura en las autobiografías de escritores, asociadas a una figura de “mentor”. Este mentor es, para Kamenszain, siempre una figura masculina: en el espacio familiar es su abuelo, y en la escritura el “tatita joven”. Molloy señala que puede tratarse de un maestro real o de una especie de guía que acompaña y moldea las lecturas. En las autobiografías del siglo XIX ese papel, dice Molloy, lo desempeñaban siempre los hombres, mientras que las mujeres “por su poca instrucción, en general no aparecen asociadas a la escena de lectura ni se las acepta como figuras de autoridad” (1996: 30).

Bellessi tuvo a sus poetas-hermanas como maestras, guías que acompañaron los comienzos de su escritura y una construcción de imagen que la acompañó en mayor o menor medida en resto de su carrera. En los ensayos de *Lo propio y lo ajeno* toma control de esa autoimagen, y en *La pequeña voz del mundo* ya pasa a otra cosa: sus maestros son ahora los “jovencitos” de los noventa, y la naturaleza como presencia viva, conciencia del mundo físico. En el primer movimiento liga el objetivismo a la lírica, aportando una singular síntesis a esa “polémica a media voz”<sup>106</sup> (Porrúa, 2003) entre los escritores de *Hablar de Poesía*, defensores de una noción de lírica formal y temáticamente conservadora, y los

---

<sup>106</sup> En “Una polémica a media voz: objetivistas y neo-barrocos en el *Diario de Poesía*” (2003) Porrúa rastrea la polémica entre neobarrocos y objetivistas en un corpus de entrevistas y ensayos, cotejando los textos polémicos con el espacio que ocupan los poetas neobarrocos en *Diario de Poesía* y el sistema de reseñas.

poetas del *Diario de Poesía*. Así como en los ensayos de *Lo propio y lo ajeno* Bellessi se pronuncia acerca de la construcción de autora como “la poeta lesbiana”, en los ensayos de la primera parte de *La pequeña voz del mundo* aborda los poetas de los noventa al tiempo que va delineando su propio lugar en ese linaje. De esa casa de familia primero conocemos la antesala con los retratos de escritoras amadas, luego la sala donde juegan “los jovencitos”, y por último la puerta al jardín<sup>107</sup> marcando la salida. Recordemos la frase de Jünger que Bellessi anota a modo de epígrafe en su libro de poemas *El jardín* (1992), Bellessi: “Un jardín proporciona más certidumbres que cualquier sistema filosófico”. Alicia Genovese, en “Un lugar celebratorio para la escritura: Diana Bellessi”, destaca que “la metáfora del jardín se hace extensiva a la consideración del espacio literario como posicionalidad frente a la escritura; se abre a una reflexión acerca del lugar desde donde se escribe, del espacio de enunciación del que no podrá abstraer una subjetividad de mujer” (2015: 105).

---

<sup>107</sup> Dice Jorge Monteleone en su reseña a *El jardín*: “Tal vez porque en él se cruzan naturaleza y cultura, el jardín es morada y escena de la contemplación, plano y sendero, extensión viva en la cual la propia mano puede intervenir, injertar, sembrar, expandir, cortar. Poema-jardín: naturaleza cultivada, imagen central que permite un pase a todas las conexiones de sentido” (1993, s/p).

#### 2.4. Los descendientes de Apollinaire: lecturas del objetivismo en Edgardo Dobry

En el Prólogo a *Orfeo en el kiosco de diarios* (2007), Dobry señala que la preocupación principal de estos trabajos es interrogarse acerca de la trayectoria por la cual el poeta “abandona la palestra pública, se refugia en su gabinete y se aboca a un intercambio de materiales entre pares, prescindiendo y hasta rechazando al lector no iniciado” (2007: 6). Un objetivo que es en sí mismo una hipótesis sobre la historia de la poesía del siglo XIX en adelante, con énfasis en la actitud del poeta hacia el mundo que lo rodea. Al rastrear el camino recorrido por la poesía en su encierro voluntario, la intervención crítica de este libro se propone “mostrar las diversas tentativas, nunca evidentes ni sencillas, por encontrar la trayectoria de vuelta” (2007: 6).

Para ubicar la figura del poeta-crítico que construye Dobry en sus ensayos partimos de las primeras líneas de “Poesía y alquimia”, texto que abre *Orfeo en el kiosco de diarios*: “Entre el intelectual y el especialista, ¿qué lugar para el poeta? Hay algo aún más desolador que el nihilismo propio de quien ha acotado al máximo su campo de saber: la melancolía del especialista sin especialidad, como en la posición que le queda, ahora, al poeta” (2007: 19). Dobry contrapone un pasado glorioso, en el que el poeta era visto como “aquel capaz de señalar los límites del territorio literario” con un presente en el que no le queda más dominio que “una provincia remota, rica en prestigiosos monumentos decrepitos” (2007: 19). Desde esta perspectiva, la palabra poética perdió toda relevancia pública, y el poeta quedó relegado a una criatura inofensiva y nostálgica.

No hay que confundir esta caracterización de Dobry con una postura malditista según la cual el poeta encarnaría esta figura convencido de que su singularidad le impide adaptarse al mundo y lo condena al tormento y la exclusión. La hipótesis crítica de Dobry

señala a los poetas –específicamente a los simbolistas– como los responsables de este proceso, no por una condición artística especial, sino por su determinación de expulsar a los lectores, en un movimiento defensivo que tiene su origen en el siglo XIX con la democratización de la palabra escrita. La prensa y el importante crecimiento de la alfabetización acompañaron la expansión de diversas formas de producción textual, como el periodismo y el folletín, que entusiasmaron a los novelistas a la vez que espantaron a los poetas.

Dobry identifica la reacción simbolista a este proceso como el origen de un diagnóstico catastrófico sobre el lugar del poeta en la actualidad: “Aislado de su pasado y en espera de un futuro que ya caducó, no está en las fronteras de la literatura, sino en el desierto de su propia desazón” (2007: 19). El principal responsable, insiste Dobry, es Mallarmé, “el exponente sublime e insuperado del espíritu aristocrático de la poesía contemporánea” (2007: 7). Otra de las hipótesis que se nos presentan en este Prólogo es que “buena parte de la poesía del siglo XX se escribió desde esa posición: desde el aristocratismo y la melancolía” (2007: 7). Si saltamos del primer ensayo de *Orfeo...* a los textos que cierran el libro, dedicados a la poesía argentina y latinoamericana, lo que encontramos es el desarrollo de una hipótesis que condena históricamente al neobarroco y sus representantes, a quienes se califica de “mallarmeños”, en función de una genealogía que conecta el simbolismo europeo “americanizado (y gongorizado) por el cubano Lezama Lima” (274) con la poesía neobarroca.

Bajo esta luz, Dobry nos presenta a los neobarrocos como los últimos descendientes del hombre que lo arruinó todo, que condenó a la poesía a un rincón oscuro del que todavía no ha salido. Del otro lado de esta condena están los descendientes de Apollinaire, “quien intentó, con la fuerza enorme de su invencible optimismo, volver a abrir lo que Mallarmé

había clausurado” (2007: 7). Estos descendientes, en la poesía argentina reciente, son los objetivistas de los noventa. Apollinaire es la figura que, contra la clausura simbolista, busca nuevas posibilidades para el lenguaje poético, en un movimiento que da comienzo al “regreso del poeta al mundo” (2007: 7).

Si bien los trabajos que integran *Orfeo en el kiosco de diarios* (2007) provienen de distintos volúmenes, revistas y congresos, al reunirlos en este libro se produce un conveniente efecto de lectura: empezando por el desarrollo minucioso del descalabro producido por el simbolismo en la historia de la poesía, al llegar al final, donde accedemos a las lecturas de Dobry sobre la poesía argentina reciente, ya hemos sido convencidos de la influencia perniciosa de Mallarmé, y estamos más predispuestos a rechazar a sus descendientes, los neobarrocos, y aceptar el antídoto, la nueva vía que ofrecen los objetivistas descendientes de Apollinaire.

Retomando el párrafo que da comienzo a “Poesía y alquimia” (2007)<sup>108</sup>, encontramos enunciadas figuras que rodean a la noción de poeta-crítico que proponemos para esta investigación, y la tensionan desde distintos puntos: para empezar, el ensayo se pregunta por el lugar del poeta “entre el intelectual y el especialista”, y no entre otras prácticas artísticas –del modo en que María Negroni, por ejemplo, piensa al poeta en relación con el cineasta, el artista plástico, el músico, el inventor, etc. O bien, pensar al poeta en relación con otras formas de escritura literaria –como se pregunta Kamenszain por las zonas de cruce entre verso y prosa, diario y ensayo. Dobry pone en el centro la pregunta por la relación con el saber, antes que el hacer o la experiencia. Y es en esa relación con el saber donde el poeta parece quedar en un lugar “aún más desolador” que el especialista o el

---

<sup>108</sup> “Poesía y alquimia” fue escrito originalmente para sesión de la S.E.L. (Societat d’Estudis Literaris de Barcelona) del 15 de abril de 2002. Más tarde apareció en *Sibila* (n° 10, Sevilla, octubre de 2002) y en *Diario de Poesía* (n° 65, Buenos Aires, julio de 2003).

intelectual. Si estos últimos han acotado al máximo su campo de saber, esto es aún peor para el poeta, que se ha convertido en un “especialista sin especialidad”. Experto en nada, el poeta habita un presente puro, puesto que se encuentra “aislado de su pasado y en espera de un futuro que ya caducó” (2007: 19).

Este diagnóstico carga las tintas sobre el simbolismo como punto de partida, pero aclara que este proceso continúa hasta el presente. En este sentido, Dobry está reflexionando de manera oblicua sobre su propio lugar como poeta y especialista, pero en vez de ver una posibilidad en este cruce –que constituye su propia relación con el saber y la práctica del poema– toma distancia, y desde allí no encuentra más que “prestigiosos monumentos decrepitos” (2007: 19). Dobry piensa al poeta como un “especialista sin especialidad”, producto del programa encabezado por Mallarmé, quien “se arrogó una posición de mistagogo de un saber que debía ser preservado, que no podía quedar al alcance de todo el mundo” (2007: 20). Lo que termina haciendo el simbolismo, y este es el principal punto de fastidio en la lectura de Dobry, es expulsar al lector común del ámbito de la poesía, y así volverla una práctica y una experiencia estética restringida a un “grupo de iniciados”.

En el ámbito anglosajón, estas ideas aparecen asociadas a la figura de Ezra Pound. Dobry recupera un breve ensayo de Pound, publicado en 1917, en el que éste afirma: “El profesor, el erudito, a veces por egoísmo, no suelen interesarse por la literatura contemporánea... Y entonces el periodista pasa a ser juez” (2007: 25). Profesor, erudito, periodista y juez se agregan en esta lectura a las figuras del intelectual y el especialista que encontramos al comienzo, y sobre todos se advierte la misma sospecha de inadecuación. Por las características de su saber o de su práctica, ninguno parece ser el indicado para hablar de poesía. La palabra que ronda estas afirmaciones sin llegar a mencionarse es la que aquí nos ocupa: la crítica. Ya sea por la vía europea de Mallarmé, o la anglosajona de Pound, la

capacidad de producir lecturas válidas sobre el hecho poético queda restringida al mismo grupo de iniciados. De este modo, dice Dobry, “se dibuja un panorama completo, frente a la indiferencia del erudito y a la banalidad del periodista –es decir del crítico dedicado a reseñar las novedades literarias– al poeta moderno solo le queda un lector legítimo: el otro poeta” (2007: 25). El ensimismamiento del poeta lo lleva a considerar a los demás poetas como los únicos lectores que valen. Y esto aplica tanto al público como a la crítica. Se trata, concluye Dobry, de “un claro episodio de melancolía gremial, en el que ya no queda otro semejante ni otra clientela que la de los poetas que se leen y se comentan entre sí” (2007: 25).

Como Kamenszain en *Historias de amor*, Dobry sitúa *Orfeo en el kiosco de diarios* en el vértice entre siglos: “el siglo XX se terminó –y el XXI empezó, o todavía espera, con una crise de vers” (2007: 5). Sin embargo, ya desde la primera oración del libro, postula la posibilidad de que lo nuevo no haya propiamente empezado, sino que aguarde, que llegue demorado. Es un gesto de cautela frente a la seducción del comienzo, un recaudo crítico que implica pensar el presente como un “compás de espera”. Antes que situarse en un estado de inminencia o más allá del fin, opta por la paciencia y la sospecha: “lo nuevo es lo canónico, todo lo novedoso es ya epigonal” (2007: 5).

Aunque el presente sea un compás de espera, una música que espera reanudarse, la poesía, dice Dobry, sigue necesitando de proyectos, “más que nunca cuando parece que ha perdido la capacidad de formularlos” (2007: 5). Se trataría, entonces, de un tiempo de movimientos dispersos, que exige del crítico una atención sutil. No la voluntad de dar el golpe, como buscaban los poetas-críticos del *Diario de Poesía*, que él mismo conformaba, cuyo discurso crítico se construía frente a un rival que todavía estaba en pie.

Un crítico, en cambio, a la manera de Mallarmé, quien según Dobry “diagnosticó contribuyó a precipitar” la *crise de vers* de fines del siglo XIX: el simbolismo. Por el modo en que describe el rol de Mallarmé como poeta y como crítico, el “compás de espera” parece aludir más a la capacidad de diagnóstico e intervención de los discursos sobre la poesía que a la producción poética misma, a la que se le pide continuar aunque no se sepa hacia dónde. La tarea del crítico es la de una escucha atenta a los signos –murmullos, disonancias, silencios– que podrían indicar el recomienzo del concierto, aunque se haya perdido la partitura y ninguna voz entone una canción reconocible, “porque se trata de detectar un lugar que ha perdido la fijeza y se desliza por estratos e instancias heterogéneas y provisionarias” (2007: 6).

Al igual que Kamenszain al afirmar, en el epílogo a *Medusario*, que en el final de siglo poetas y críticos se encuentran ante “un archivo agotado de teorías” (2010: 354), aunque sin poder precisar una causa, Dobry afirma que “algo sustancial se agotó hace años y no aparece aún su relevo o la posibilidad de adivinar su dirección” (2007: 6). Ante este panorama incierto, el crítico opta por volver sobre los pasos del siglo XX hasta la última gran *crise de vers*, hasta la figura que encierra la culminación y superación del simbolismo, Mallarmé. Donde Kamenszain conjura la incertidumbre señalando la aparición de lo nuevo, Dobry busca en el anacronismo, las fuerzas pasadas que tensionan el presente.

Si el hermetismo de la poesía de Mallarmé como estrategia formal delimita la “posición del poeta dentro de su poema” (2007: 7), caracterizada por espíritu aristocrático y su inclinación a la reclusión melancólica, Dobry en cambio sitúa las reflexiones de este libro en la “era de la opinión pública y la publicidad”, desde donde se pregunta por el lugar del poeta en el caos/orden de las grandes ciudades. No hallará la respuesta en la opción

mallarmeana por el aislamiento, sino en la figura que elige para oponérsele: Apollinaire, el Orfeo moderno.

### **Inquisidores de la tradición**

En los ensayos de la primera parte de *Orfeo en el kiosco de diarios*, las figuras de poeta y de lector que produce el simbolismo tienen como consecuencia, en la vida literaria de su época, la circulación de la poesía entre lectores iniciados, donde el “librito de versos”<sup>109</sup> en la mano funciona como contraseña para reconocer a los pares –en la escena que describe el encuentro de Baudelaire con aquel a quien reconoce como su maestro–, y la sociabilidad restringida de esas comunidades, en un “arresto aristocrático del poeta frente al mundo vulgarizado por la democracia y el periodismo” (2007: 7) provoca una “melancolía gremial” en la cual los poetas terminan leyéndose sólo entre ellos, en un gesto de indiferencia o rechazo del lector no-iniciado.

Al gremio simbolista del intercambio entre pares Dobry opone la figura del poeta que encuentra en la estridencia del mundo moderno, los carteles<sup>110</sup>, los tranvías y las

---

<sup>109</sup>Esta expresión proviene de un artículo de Baudelaire de 1859, dedicado al poeta y cronista teatral Théophile Gautier. Según Dobry, la exacerbación del hermetismo y el aislamiento que observamos en Mallarmé tiene su antecedente en la oposición entre mundo prosaico y arte lírico que desarrolla Baudelaire en sus textos críticos. En la crónica sobre Gautier, en especial, aparecerían dos figuras fundamentales que identifican al poeta en su aislamiento: “la del aristócrata (del espíritu) y la del místico (de la estética)” (Dobry, 2007: 49). En el segundo apartado de este artículo, Baudelaire relata su primer encuentro con Gautier, a quien retrata como una figura paternal y venerable, imagen del poeta que se refugia del mundo. La desconfianza inicial de Gautier se desvanece al ver al joven escritor con un volumen de poemas: “Había ido a su casa a regalarle un librito de versos de parte de dos amigos ausentes [...] Cuando me vio con un libro de poesía en la mano, su noble rostro se iluminó con una agradable sonrisa” (Baudelaire, 1999).

<sup>110</sup> La idea de los carteles publicitarios como material lírico aparece enunciada en el poema “Zona”, que Apollinaire escribió en 1912 e incluyó *Alcoholes*, publicado en 1913: “Definitivamente estás cansado de este mundo antiguo/ Pastora oh torre Eiffel el rebaño de los puentes bala esta mañana/ Estás harto de vivir en la antigüedad grecorromana [...] Lees los prospectos los catálogos los carteles que cantan a pleno pulmón/ En ellos se encuentra la poesía esta mañana para la prosa están los diarios” (Apollinaire citado en: Dobry, 2007, p. 8).

conversaciones oídas al pasar en la calle<sup>111</sup>, el material lírico que los anteriores rechazan, y lo integra en su escritura; el que un mismo movimiento “abre el círculo poético a los afiches y los diarios” y “desvincula la poesía del verso” (Dobry, 2007: 53). Lo que interesa a Dobry es oponer las figuras de Mallarmé y Apollinaire según su actitud *literaria*: no su lugar en la vida intelectual y artística de la época, sino la *posición del poeta dentro del poema*. En una operación de lectura que atraviesa el simbolismo y las vanguardias como fuerzas tensoras de la poesía en el siglo XX, Dobry encuentra en la poesía argentina y latinoamericana reciente variaciones de las actitudes que cifra en Mallarmé, y Apollinaire, y que son en última instancia formas de responder a la pregunta acerca del lugar del poeta en el orden/caos de la ciudad moderna. Las respuestas, insiste, se despliegan no en “conductas personales”, sino en el registro de lengua figurado en la escritura.

Dobry traza un recorrido histórico por los propósitos estéticos y las figuras de poeta propugnadas por el simbolismo, hasta el agotamiento de este programa y la novedad de la poesía de Apollinaire. El modo en que se enhebran los ensayos de este libro, y la reaparición de Apollinaire como figura para leer la poesía argentina reciente, hacen de la intervención crítica de Dobry menos una lección de historia poética que el armado de una genealogía para el objetivismo, que va de la muerte de la lírica a la escritura poética como “captación de un lirismo ambiente”, en el cual la superposición de voces y el estallido de la subjetividad hacen de la tarea del poeta una operación de montaje, que en principio se sitúa en la escucha (urbana) y luego se desplaza a la visión (el poeta como camarógrafo).

---

<sup>111</sup>En el poema de Apollinaire “Lundi Rue Christine”, escrito con fragmentos de conversaciones escuchadas al pasar, Dobry ve cifrado el rol del poeta moderno como editor del lirismo ambiental, que es pura contingencia, “no la expresión de una subjetividad sino el prisma en que el sujeto se descompone o el acaso en que se diluye” (2007, p. 61).

En el prólogo a *Orfeo en el kiosco de diarios*, Dobry nos presenta a Gabriel Ferrater<sup>112</sup>, poeta catalán del siglo XX, destacando que no sólo en virtud de su poesía ha despertado el interés del crítico, “sino por la lucidez con que, en sus ensayos, fue capaz de repensar su tradición para trazar la hoja de ruta propia” (2007: 9). Esta primera descripción hace pensar en un vínculo sin fisuras entre la poesía y la crítica de Ferrater, en el que la “lucidez”, como destreza argumentativa y virtud estratégica, ayudaría al poeta a encontrar su lugar en la tradición y trazar en el plano su propia trayectoria. Sin embargo, a lo largo de su lectura, Dobry va haciendo foco en las tensiones entre su poesía y su ensayística, que evidencian una marcada contradicción entre sus preceptos –auto-prescripciones críticas– y la poesía que efectivamente escribe; entre las coordenadas que sus ensayos establecen para la poesía –el anhelo de comprensión frente a los lectores comunes, el entendimiento de la “gente de a pie”– y sus poemas, cada vez más complejos y enigmáticos. En este sentido, Dobry advierte: “Lógicamente, se puede leer a Ferrater sin conocer su obra crítica, pero es condenarse a perder la mitad y, quizás, *malinterpretarlo* todo” (2007: 240; las cursivas son nuestras).

Es el riesgo de “malinterpretarlo todo” lo que en este caso indica la relevancia de su crítica en relación al resto de su obra. A cualquiera podría sucederle “perder la mitad” de la obra de un autor, si se tratase de obras de teatro firmadas por un célebre novelista, o poemas menores de un notable cuentista, sin que por eso se desdibuje por completo la singularidad de su apuesta, dado que la crítica y los poemas se comprometen entre sí aunque no se refieran, y así los ensayos se someten a la prueba de la poesía, y la poesía a la prueba de los ensayos, sobre el terreno común de la escritura. Por estos desencuentros Dobry ve en

---

<sup>112</sup> “Gabriel Ferrater y el *Poema inacabado*” formó parte del dossier que publicó *Diario de Poesía* sobre el poeta catalán, en el n° 61 de la revista, correspondiente a septiembre de 2002.

Ferrater un “caso extremo dentro de la tradición de poetas críticos que se abre con el romanticismo” (2007: 240). Las razones de lo extremo podrían servir para distinguir, al modo de un espectro de colores, a los poetas-críticos según se parezcan más o menos a sí mismos.

Dobry nos cuenta que el poeta catalán compartía con el poeta Jaime Gil de Viedma una “confabulación” que consistía en optar ambos por una poesía de textura narrativa, en la que primara un paisaje social antes que uno interior, y que fuera sobre todo comprensible: un poema, dice Ferrater, “ha de tener como mínimo el mismo grado de sentido que una carta comercial” (2007: 241). Sin embargo, salvo su “Poema inacabado”, el resto comienza por una anécdota comprensible pero avanza en su composición hacia una complejidad que se acerca sospechosamente al hermetismo que sus ensayos deploran. Dobry explica esto como una traición, ya que el poeta “apenas cumplió el pacto” con su amigo:

Lo cual muestra no sólo el hecho de que los poetas traicionan en muchas ocasiones sus propias premisas, sino además (y esto parece mucho más importante) que a veces un escritor ataca con dureza una determinada estética no porque le sea del todo ajena sino, al contrario, por su dificultad para desprenderse de ella, como quien insulta por amor (2007: 242).

El incumplimiento poético del pacto contraído en las cartas y los ensayos, ¿vuelve menos verdadera su opción por una poesía que rompiera con la actitud mallarmeana del rito para iniciados y el rechazo aristocrático del gran público? En Ferrater, leído por Dobry, la poesía como un lenguaje que podía domar en lo formal (las estructuras y evocaciones medievales que lo fascinaban, por lo que mezclaban de culto y popular) pero cuyo discurrir nos revela algo que su crítica mantiene en secreto. En los ensayos la certeza y la descalificación, tanto de la poesía hermética como de la social-panfletaria; las ideas firmes de un hombre firme. En la poesía, el mecanismo impiadoso de una escritura que lo deja hablar hasta que en

silencio empieza a decir lo contrario. Lejos de él, de todos modos, exigirse coherencia: “frontalmente en contra de la figura del poeta como pedagogo, cree que no hay por qué exigirle una autoridad moral mayor que la de un ingeniero o un albañil” (2007: 244)

En “Tradicición y talento individual”, citado por Dobry al comienzo de *Orfeo en el kiosco de diarios*, Eliot define al poeta moderno como aquel que, si bien es tributario de las obras de sus antecesores, escribe al mismo tiempo *contra* la tradición, “como pieza última que, al agregarse, modifica el orden y la percepción del conjunto” (2007: 9). En este sentido lee la figura del poeta como crítico, al afirmar, comparando a Ferrater con Cernuda, que “no es casualidad que ambos [...] hayan sido grandes inquisidores de las tradiciones a las que pertenecían” (2007: 9-10).

En la entrevista “La ocasión del poema”, que Sergio Delgado de la hace a Dobry para el “Dossier Dobry”<sup>113</sup>, publicado en el núm. 7 de la revista *Cuadernos LÍRICO* (2012), aparecen explicitadas, en la voz escrita del autor, las tensiones y los estímulos que motivan la insistencia de ciertos temas-objeto que crean puentes invisibles entre producción literaria y crítica. Uno de ellos es la modulación del idioma en la escritura poética, que Dobry estudia en Lugones –como parte de su tesis doctoral, de cuya “evaporación” surge el libro *Una profecía del pasado. Lugones y la invención del “linaje de Hércules”*<sup>114</sup>, sobre la lengua literaria y la identidad cultural y lingüística argentina en *El payador*– y la preocupación por

---

<sup>113</sup>En este Dossier se publicó también una reseña de Julio Premat sobre el poemario *Cosas*, de Dobry (Barcelona: Lumen, 2008). Premat comienza preguntándose de qué “cosas” se trata, y el vínculo con el objetivismo surge de manera automática: “La respuesta más simple, retomando la lección bien aprendida sobre debates y corrientes de la poesía argentina de los últimos veinticinco años: cosas y no poemas, objetos materiales, cosas que están, objetivismo, materialismo. Y enumero: óxido, puertas, picaportes, azufre, carbón, plástico, nervaduras, llaves, aspirinas, gabanes, boletos, caramelos de mentol, poleas, tubos, aviones, neumáticos. Esas son las cosas empíricas, no los fenómenos, que se nombran detrás de esa tapa. Pero también podemos decir que las cosas de las que se trata son los textos. Un libro hecho de 87 cosas. Poema/cosa: también objetivismo” (2007, s/p).

<sup>114</sup> Dobry, E. *Una profecía del pasado. Lugones y la invención del “linaje de Hércules”*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010

la “localización” del poeta en relación con su comunidad lingüística y el “acento” de la lengua nacional.

Esta inquietud aparece plasmada en la organización de las partes que componen *Orfeo en el kiosco de diarios*: Dobry las divide en *dominios* –el dominio argentino, el dominio ibérico–, en relación con la figura del poeta-crítico como aquel que traza una genealogía dentro de la tradición. En Dobry se trataría de dos tradiciones, y el armado del libro da cuenta de esto. Asimismo, aparece de manera recurrente en los ensayos el vínculo entre el poeta y la lengua nacional, de especial relevancia en el caso de Dobry. Aunque en contacto con el castellano, el poeta ha perdido el roce cotidiano con la lengua nacional, y lo busca en la crítica.

Dobry se fue a vivir a Barcelona en 1986, a los 23 años, pero vuelve periódicamente a Rosario, a la que se refiere como “el centro del espiral”, y a pesar de las ya más de tres décadas de alejamiento sigue unido a los poetas rosarinos por un intercambio que considera imprescindible: “Porque yo me pienso en relación a ese grupo, de una manera imaginaria, con toda la persuasión de lo imaginario” (2012). La misma preocupación aparece en “Dicción en la poesía argentina”<sup>115</sup>, a propósito de la búsqueda por “escribir como se habla” en español, y su complejidad en el caso hispanoamericano, donde la lengua hablada (popular) y la lengua escrita (literaria) se separan desde el comienzo, pero el ideal de lengua literaria sigue siendo el castellano escrito de la Península. El artículo comienza por la polémica entre Sarmiento y el lingüista y poeta venezolano Andrés Bello en la cual se disputaba si la soberanía sobre la lengua debía tenerla el pueblo, y por ende el idioma escrito debía seguir el modelo del habla popular, o si la lengua debía ser legislada por un “cuerpo de

---

<sup>115</sup>“Dicción en la última poesía argentina” es la ampliación de un texto preparado como ponencia para el coloquio *Poesía argentina contemporánea: tradiciones, rupturas y derivas*, Université de Bretagne-Sud, Lorient, Francia, noviembre de 2006

sabios”, filósofos, académicos, tomando los clásicos de la literatura como modelo y autoridad. El texto de Dobry repasa la polémica, salta hasta la posición intermedia de Lugones –que intenta superar el enfrentamiento afirmando que la lengua le pertenece al poeta, en tanto él retoma y da vuelo a la voz del pueblo– y termina por exponer los términos del enfrentamiento en la polémica que compromete y atraviesa todo *Orfeo en el kiosco de diarios: neobarrocos vs. objetivistas*.

La hipótesis que hilvana estos argumentos sostiene que “en la literatura argentina aparece, desde el origen, la doctrina de que el escritor tiene el deber de modernizar la lengua mediante la escucha atenta del habla popular (2007: 302). A la luz del habla, el deseo de deshacerse de lo artificioso de los procedimientos literarios para abrir y oxigenar el lenguaje poético, la impugnación del neobarroco emprendida por el objetivismo aparece en Dobry como un capítulo más en la contienda fundante del idioma, más que un tironeo generacional entre estéticas, y la “rebelión contra el neobarroco”, surgida a mediados de los ochenta, se presenta como “el acto de rechazo de una de las tendencias *naturales* de la poesía en castellano, la barroquizante” (2007: 309).

Es el mismo Dobry quien tiende el puente, en “La ocasión del poema” (2012), entre la insistencia de esta preocupación crítica por el habla como dimensión fundamental de la escritura poética, y su posición de poeta-crítico que “vive afuera”, que ya no escucha adonde vaya la música de la lengua que escribe. Como si las circunstancias lo hubieran acercado sin querer a una posición lugoniana: el vínculo del expatriado con la lengua del pueblo se resuelve a través del intercambio con otros poetas, y lo que ellos han sabido captar de ese habla para sus propios proyectos:

La relación con mi poesía puede estar en la inquietud acerca de la lengua y de la capacidad del poeta para entender (en el sentido de comprender y de escuchar) el idioma de su comunidad, que a la vez recrea e inventa. Es sabido que para un

escritor vivir afuera de su ámbito de pertenencia es más complicado que para otros creadores, dado que el poeta se alimenta del idioma, de lo que escucha, de la índole del idioma que siente, algo relacionado con lo que suele llamarse “el acento” pero más intenso y abarcador. También es sabido que la situación puede ser particularmente problemática cuando se vive en un país en el que se habla la misma lengua que, a la vez, es completamente distinta (2012, s/p)

Este descentramiento que Dobry percibe como poeta es la escucha enrarecida de dos lenguas para un mismo idioma: el del poema como invención, caja de resonancia que aprende a recrear sobre todo lo que le falta. En este sentido, la aparición y superposición de registros coloquiales y conversacionales en la poesía de Dobry no busca reproducir un habla local, como la figura de Apollinaire que caminaba e iba captando los sonidos ambiente, recortado frases oídas al pasar. La lejanía y el descentramiento son, en palabras de Dobry (citando a “un gran romántico alemán”), el peligro donde crece la salvación. Lo que salva es entonces “entender que la lengua de un poema es siempre una construcción o reconstrucción” (2012), aun cuando se trabaja desde lo coloquial. Este es, dice, “el caso de los poetas más importantes de mi generación”. Como vemos, la distancia con el idioma nacional y la comunidad de habla no disminuye la vigencia de la adscripción generacional a partir de la cual Dobry construye su autoimagen de poeta-crítico objetivista.<sup>116</sup>

---

<sup>116</sup>Véase al respecto el texto de Dobry “Poesía argentina de los noventa: del neobarroco al objetivismo (y más allá)”. Este artículo surge de las ideas expuestas en el prólogo –titulado “Flaneurs desasosegados”– a una antología de poesía joven argentina publicada por la revista *La Página* (n° 33, Santa Cruz de Tenerife, 1998). Más tarde apareció, en una versión extendida, como “Poesía argentina actual, del neobarroco al objetivismo”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 588, junio de 1999. En 2001, esta versión nuevamente revisada, fue incluida en la página web [www.BazarAmericano.com](http://www.BazarAmericano.com)

## 2.5. Una historia para la poesía argentina: la herencia poundiana en Martín Prieto

Como señala Ana Porrúa, el *Diario de Poesía* funcionó “como una verdadera historia crítica del género” (2007), proponiendo nuevas lecturas de la poesía argentina y latinoamericana e incorporando a su “biblioteca”<sup>117</sup>, a través de sus traducciones, zonas de la poesía norteamericana y europea moderna y contemporánea. Este esfuerzo grupal por construir y explicitar un modo de leer la tradición literaria se combina en las biografías de los miembros del *Diario* con el desarrollo individual de sus poéticas, que refuerza y por momentos tensiona el discurso crítico de la revista.

Como ya adelantábamos en el primer capítulo, al referimos a la influencia de Pound en la conformación de una imagen de poeta-crítico en el *Diario de Poesía*, la figura del “crítico artesano” constituye para los objetivistas argentinos de los noventa “menos una receta (...) que un método” (Prieto, 2017). La raíz poundiana del linaje objetivista que concibe Prieto aparece ya en su nota de 1994 “Gianuzzi, Cantón, Girri y los otros”, donde enuncia premisas como la precisión en el uso del lenguaje –ese lenguaje “cargado de sentido hasta el máximo de sus posibilidades” que Pound pretendía para la literatura.

En esta misma línea, T. S. Eliot ocupa un lugar central en el proyecto poético-crítico de Prieto. En la Introducción a su *Breve Historia de la literatura argentina*, Prieto retoma las formulaciones de “Tradición y talento individual” (Eliot, 1944), como una perspectiva que autoriza su propia tarea como historiador:

El poeta inglés T.S. Eliot, al enfrentarse con los escritos legados por la tradición, entendió que era posible emprender una revisión de la literatura del pasado, y

---

<sup>117</sup> La metáfora de la biblioteca es utilizada por Prieto para aludir al conjunto de las lecturas que el objetivismo transforma en programa: “[...] la biblioteca de los objetivistas que incluye a Eliot y a Pound, a Kavafis, a William Carlos Williams, a Edgar Lee Masters y aun a Rainer Maria Rilke en su versión objetivista, también tiende, como la de los neobarrocos, a la conformación de una nueva lectura de la poesía argentina y a la consecuente reformulación de una tradición nacional” (2007, 30).

que era, además, deseable que cada tanto un nuevo crítico estableciera un nuevo orden de textos y autores. La empresa, dice Eliot, no es revolucionaria, pero puedo asegurar que es compleja. Se trata de observar la misma escena que han observado anteriormente otros historiadores de la literatura. Pero ahora hay objetos nuevos y extraños al paisaje anterior, que aparecen en primer plano, mientras que los más familiares se desdibujan en el horizonte, y salvo los más promisorios, tienden a desaparecer (Prieto, 2006: 10).

En *Contiendas en torno al canon: las historias de la literatura argentina posdictadura* (2020), Guadalupe Maradei analiza la incorporación de la perspectiva de Eliot en la *Breve historia de la literatura argentina* como la “ars crítica” del proyecto historiográfico de Prieto. Por otro lado, en *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa* (2011), Marina Yuszczuk advierte el vínculo entre las premisas poundianas –tal como fueron procesadas primero por Eliot, encargado de la edición de sus *Ensayos literarios*, publicados en 1954 cuando Pound ya llevaba varios años recluido en un hospital psiquiátrico de Estados Unidos– y el modo en que los objetivistas del *Diario* construyen su dispositivo de lectura y producción poética. El modo en que se presenta la figura de Pound en el *Diario de Poesía*, según Yuszczuk, da cuenta de una serie de estrategias de autopercepción y autofiguración de los miembros del *Diario* como poetas-críticos, que revisan la tradición desde criterios de selección puntuales, basados en un modo particular de usar la lengua (2011: 62).<sup>118</sup>

La crítica que se valora es aquella que nace con su objeto y no lo pierde de vista.

Una reflexión sobre la poesía que insta a tener en cuenta siempre de qué están hechos los poemas, cómo funcionan en ellos las palabras que los componen, antes que las ideas a las

---

<sup>118</sup> Respecto de la idea de temporalidad en la crítica poundiana, y su influencia en el armado del dispositivo objetivista, señala Yuszczuk: “Cuando se habla junto con Pound de un presente moderno y tradicional al mismo tiempo (y no hay nada paradójico en esta idea, según esta perspectiva sobre la tradición), se está planteando nada menos que un programa que el *Diario de poesía* intentará llevar a cabo en los años siguientes” (2011: 63). Esta idea será clave, a su vez, en el desarrollo de los criterios según los cuales Prieto ordena la poesía argentina en su *Breve Historia*.

que puedan servir, los movimientos culturales que los hayan originado, o su lugar en la historiografía de la literatura de un período. La práctica de la escritura poética implica, desde esta óptica, un conocimiento empírico que parte de la observación (la lectura de las obras del pasado) y desemboca en la demostración (composición de una nueva obra en la que se ponen a prueba los principios de base). Según Yuszczuk, este método contrastaría con el tipo de conocimiento erudito e intelectual que se apoya “en discursos constituidos previamente, como el científico”. Sin embargo, el mismo vocabulario que emplea Pound en ensayos como *El arte de la poesía* y “Lecturas obligatorias” se asemeja más a los pasos establecidos por el método científico que al trabajo conjunto de técnica, intuición y estilo del artesano, el crítico artista. De este modo observación, formulación de principios, ensayo y demostración son necesarios cada vez que se busca en la poesía una forma de conocimiento a la que no sería posible acceder desde otros saberes preexistentes y sus retóricas. En palabras de Pound, “el individuo que formula, por adelantado, un principio coordinado es el mismo individuo que produce la demostración” (2013: 113).

Como poeta-crítico en el *Diario de Poesía* e historiador de la literatura en su *Breve historia*, Prieto cumple las dos funciones que Pound le adjudica a la crítica: la de la teoría vinculada íntimamente a la composición –reflexión sobre la poesía que desemboca en/entre de la escritura de poemas–, pero también la del “excernimiento”, caracterizado por Pound como un “ordenamiento general, desmalezar lo ya hecho” (2013: 113). Así la crítica separaría la maleza a través de una categorización de los materiales similar a la acción de la “tradicción selectiva” de Williams<sup>119</sup>, ya que el excernimiento, dice Pound, opera una

---

<sup>119</sup> En *Marxismo y literatura*, Williams elabora su definición de “tradicción selectiva” para enfatizar el hecho de que la constitución de la tradición implica un proceso activo de selección y recorte llevado a cabo por individuos, instituciones y formaciones que impulsan distintos intereses. Señala Williams en una entrevista: “Lo que hace la clase dominante es [...] controlar la tradición, y siempre trabajé

“clasificación de los conocimientos para que la generación siguiente pueda advertir la parte viva y gaste el menor tiempo posible en temas obsoletos” (2013: 113).

Según Anahí Mallol, la tarea crítico-historiográfica que lleva adelante Prieto en su *Breve historia de la literatura argentina*, está marcada por el momento de emergencia de su producción poética, y su lugar en el armado del objetivismo como dispositivo de lectura: “El libro de Prieto parece querer aportar a la contienda el marco académico, teórico e histórico que justifica la supremacía del objetivismo por sobre su contrincante” (2006: 3). En esta reseña, Mallol se pregunta acerca de los criterios de historización de la literatura y sus efectos: qué autores aparecen y cuáles no, cómo se cuenta en esta historia el vínculo entre la literatura y la serie política. Y en este sentido, sentencia: “[...] una lectura más atenta del texto como tal permite percibir que su autor no ha podido, como nadie puede, según afirma la hermenéutica, sino trazar *su* breve historia de la literatura argentina desde su aquí y ahora: la polémica no acallada entre neobarrocos y objetivistas” (2006: 3).

Este “aquí y ahora” determinante que señala Mallol, ligado al lugar de Prieto como poeta e integrante del *Diario de Poesía* no aparece como un elemento explícito, autoconsciente en la introducción a la *Breve historia* o las notas que acompañaron su publicación. En la entrevista realizada por Página 12, “La literatura argentina está menguada de poetas”, Ángel Berlanga le pregunta a Prieto si es necesario tener un “punto de soberbia”

---

sobre eso, porque todo el tiempo somos bombardeados con lo que se llama el pasado de nuestro país, los escritos del pasado y la tradición relevante, y, es claro, siempre es relevante. La maniobra no funcionaría si lo que fuese seleccionado no tuviera valor. Lo que sucede y que siempre acaba descubriéndose si buscamos con cuidado es que otras cosas fueron dejadas de lado, o simplemente excluidas, otras fueron interpretadas de manera de tener otro sentido, [...] y otras fueron sobrevaloradas, porque establecían una conexión cuyo énfasis interesaba a la clase dominante y a sus instituciones educacionales. Este es el proceso que llamé de tradición selectiva [...] No se trata de un proceso necesariamente falso en sí mismo, sino apenas de algo tan incompleto y tan selectivo, tan deliberadamente excluyente [...] que simplemente tiene que ser cuestionado en sus propios términos, para demostrar su ignorancia, sus prejuicios e injusticias. (Cevasco: 2003, 77).

para ser historiador, a lo que éste responde negando, en esencia, la hipótesis de Mallol: “Si hubiera decidido hacer una historia personal, conformada por mis gustos de lector, mis experiencias de lectura, seguramente sí. Si hubiera tomado esos parámetros, sería más bien un ensayo sobre la literatura y no una historia” (2006, s/p). En todo caso, en la misma entrevista Prieto destaca la disputa entre neobarrocos y objetivistas en el *Diario de Poesía* – que lo tuvo como protagonista– entre los “combates estructurales” de la historia de la literatura argentina. En la reseña de Mallol, la polémica entre neobarrocos y objetivistas es leída como el “nuevo capítulo de una vieja contienda” entre las visiones de la literatura provenientes de un sustrato filosófico anglosajón y las provenientes de un sustrato francés. Estas visiones han resultado difíciles de compatibilizar en la teoría y en la crítica. Como si en algún punto, sostiene Mallol, “fueran ilegibles unas para otras” (2006: 4).

Los aportes de T. S. Eliot, cuya noción del “crítico practicante” se vuelve paradigmática para la figura del poeta-crítico que construyen los objetivistas, son claves para ubicar las coordenadas teóricas desde las cuales Prieto selecciona, recorta y jerarquiza lecturas para su proyecto de componer una *Breve historia de la literatura argentina* (2006) donde la poesía mantenga la relevancia que tuvo en el devenir efectivo de esa literatura. En la mencionada entrevista para Página 12, Prieto sostiene que la historia de la literatura argentina está “menguada de poetas”, y esto “se contradice con la importancia de la poesía: basta hacer la línea Darío, Lugones, Girondo, Borges poeta, González Tuñón en adelante, hasta los de los 60, como Juan Gelman o Juana Bignozzi, o más adelante Arturo Carrera y Néstor Perlongher, para pensar que se trata de una grosera omisión” (2006, s/p).

Tomar partido por la poesía no aparece como una decisión ligada a la trayectoria poética de Prieto, sino como el efecto de la puesta a prueba de una teoría que resolvería en su desarrollo “el tema de incluidos y excluidos” (2006), cuyas impugnaciones apuntan a la

tarea del historiador como una cuestión de “gusto”. De esta manera Prieto enuncia como perspectiva de análisis y criterio de corte su teoría de la novedad y la productividad, que se autoriza en la idea de T. S. Eliot de que cada historia arma una imagen diferente, y que es deseable que cada tanto un nuevo crítico emprenda una revisión de los textos legados por la tradición, a fin de establecer un nuevo orden de textos y autores. En el nuevo orden que propone Prieto para la historia de la literatura argentina, la relevancia dada a la poesía provendría no de la vara de las lecturas que lo formaron como poeta-crítico, sino de la aplicación de los criterios de *novedad* (textos cuya irrupción opera un cambio en la corriente de la literatura de una época) y *productividad* (la capacidad de un cierto texto o autor de afectar no sólo la literatura que se lee y escribe tras su aparición, sino el ordenamiento de la literatura del pasado y su armado como tradición).

Esta doble perspectiva le permite también tomar distancia, en su relato, de la poesía argentina reciente, evitando apelar a su participación en ella como poeta y agente cultural. La historia personal, los gustos y las experiencias de lectura son parámetros que Prieto ubica del lado del “ensayo”, apartándolos de las condiciones deseables para una historia literaria. Nombrarse poeta, frente al proyecto de componer una nueva historia, y no un ensayo, implicaría asumir que esos parámetros siguen actuando en mayor o menor medida, se los explicita o no.

En este sentido, la postura adoptada por Prieto se diferencia de los modos en que poetas-críticas como Alicia Genovese, María Negroni o Diana Bellessi se presentan en sus ensayos e investigaciones, donde el hecho de escribir poesía es asumido como una variable que aporta matices al análisis, como desafío, estímulo, tensión, ventaja, dificultad, etc. En todo caso, la práctica de la escritura poética no aparece en ellas como un valor en sí mismo que corrompería o elevaría el trabajo crítico. En *La doble voz*, Genovese alude a esta

relación de forma explícita –“La proximidad que para mí implica la escritura de poesía” (2015: 13)– y se refiere a las poetas de su corpus como “las otras mujeres que escriben” (2015:11). En el prólogo a *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik*, María Negroni establece sin rodeos el vínculo con la poeta estudiada, al referirse al “enigma generoso” (2003a: 7) que significó su escritura para ella y las demás poetas de su generación. En ambos casos, la distancia con el objeto no es vista como un valor. Por el contrario, el trabajo crítico busca enriquecerse en la intimidad con esa escritura que sigue convocando nuevas lecturas: primero como insumo para los poemas, y luego como pregunta persistente que lleva a poner por escrito los efectos de esa lectura e intentan descifrar sus mecanismos. Si volvemos a la figura poundiana del crítico artesano, que parte de su oficio poético para formular nuevos principios que reordenan las obras del pasado, los textos de Genovese y Negroni se acercarian más al Pound de *El ABC de la lectura*, en el sentido de una imagen de poeta que no se contradice con la potencia del trabajo crítico, que la distancia autoimpuesta del Prieto historiador. Al justificar su exclusión de la literatura más reciente, tampoco menciona su participación en ella como poeta: más allá del *Diario* y los debates de los noventa, Prieto continuó publicando poesía entrados los 2000, antes y después de su *Breve historia: Baja presión* (2004), *Los temas de peso* (2009), *Natural* (2014). La justificación se sostiene en relación con el principio de doble productividad, en tanto no habría suficiente margen temporal para determinar en qué medida ciertos textos y autores afectarían los modos de escritura “hacia adelante”. Por eso el último capítulo, dedicado a la poesía, “Lo femenino como enunciación”, corta en las poetas de los ochenta: “Este es un relato que no cierra: le doy un corte porque considero que hay que tener una perspectiva histórica de al menos veinte años para poder ver estas condiciones de novedad y productividad en los textos” (2006: s/p).

La perspectiva histórica ubica los parámetros de distancia o proximidad en relación con el eje temporal, pero nada parece decir sobre las operaciones de lectura de la tradición que el mismo Prieto, como poeta-crítico del *Diario de Poesía*, contribuyó instalar en el centro de los debates sobre poesía argentina en las últimas décadas. Si bien en la introducción cita a T.S. Eliot a propósito de “Tradición y talento individual”, aludiendo a la necesidad de volver a leer las obras del pasado y proponer una nueva mirada que reorganice los elementos, al momento de referenciar su propia tarea como historiador, con todos los recaudos que considera necesarios para el caso –distancia mínima de veinte años con el corpus, omisión del gusto y las experiencias de lectura personales, etc.–, Prieto pasa por alto las consideraciones de Eliot acerca de los escritos críticos de los poetas, entre los cuales sin duda contaría a la *Breve historia*. En estos textos, según Eliot,

Todo poeta intenta, sino como fin ostensible, defender el tipo de poesía que escribe, o formular el tipo que quiere escribir. Sobre todo cuando es joven, y batalla activamente por la clase de poesía que practica, ve la poesía pasado en relación a la suya, y tanto su gratitud hacia los poetas muertos de los que ha aprendido, como su indiferencia hacia aquellos cuyas metas le son ajenas, bien pueden ser exageradas. Más que juez es abogado (2011 [1957]: 23)

La conclusión a la que arriba Eliot es que es necesario corroborar las hipótesis enunciadas en los escritos críticos de los poetas con la poesía que escriben. Algo de esto vemos en la reseña que hace Cristian de Nápoli para el blog *Salida al mar*, “Una historia de la literatura” (2010), donde contrasta el funcionamiento de los parámetros de novedad y productividad con los efectos críticos del ordenamiento que producen, y encuentra en el armado que hace Prieto un criterio que subyace a la teoría esbozada en la introducción y desarrollada a lo largo de su relato, en torno a los valores históricos de lo nuevo y lo productivo. Lo que encuentra De Nápoli es eso que Pound llama “el valor del valor”, que echaría una luz definitiva sobre las pruebas de suficiencia que muestra el historiador para

justificar sus decisiones. De Nápoli toma el caso de Lugones para desmontar la operación crítica de Prieto en lo que no quiere decir, aquello que lo involucra como poeta. Lo que valora Prieto como poeta-crítico objetivista es un “formalismo de profundidad”<sup>120</sup>, una escritura de condensación que se opone a lo artificioso como modo de tratar con el lenguaje, y condena los “malabarismos” y el “atletismo verbal”:

Lo que hace Prieto es redundar en la artificiosidad de Lugones (“un literato, no un poeta”) y esa, la condena del atletismo verbal, es la púa verdadera con la que esta historia lee la literatura argentina (...) La púa simulada es el doble criterio de novedad/productividad (De Nápoli, 2010: s/p)

“El valor del valor”: la otra púa con la que lee Prieto, por debajo del criterio doble de novedad y productividad, es la máxima poundiana de la literatura cargada de sentido. De Nápoli concluye entonces que Prieto condena a Lugones por improductivo, pero lo ejecuta por manierista. El mecanismo de exclusión queda justificado como efecto de la teoría, pero se mueve por un valor desplazado de su propia militancia poética, la del protagonista de los hechos que, como dice Eliot, “más que juez es abogado” (2011: 23).

### **“Después de las vanguardias. La obra poética de Carlos Mastronardi**

Prieto contrasta la magra recepción de los libros de Juanele Ortiz –tanto *La brisa profunda*, publicado en 1954, como los siete anteriores–, con la celebración de la “tradición de la vanguardia martinfierrista” en la revista de poesía más importante de la época, *Poesía Buenos Aires*, donde la figura de Oliverio Girondo es valorada por retener el espíritu renovador que encarnaba *Martín Fierro*. La obra de Girondo portaba, con la publicación de

---

<sup>120</sup> Podemos pensar la noción de “formalismo de profundidad” como una formulación opuesta al modo en que Perlongher define la variante rioplatense del neobarroco: “Yo hablaría del ‘neobarroso’ para la cosa rioplatense, porque constantemente está trabajando con una ilusión de profundidad que chapotea en el borde de un río” (2010, p. 22). El “formalismo de profundidad” de Prieto encuentra su otra cara en la “ilusión de profundidad” del neobarroso de Perlongher.

*En la masmédula* (1956), un valor contradictorio dentro de los criterios que emplea Prieto para ordenar su historia: la novedad del nuevo libro de Girondo no implicaba una irrupción inédita y determinante en las condiciones de lectura y escritura de la poesía argentina de ese período, sino que “encontraba respaldo y sustento en la ya vieja novedad martinfierrista” (Prieto, 2006: 217). Contra la novedad añeja de Girondo, cuya obra será un faro para los neobarrocos, Prieto recorta la figura de Ortiz, dotaba con el rótulo poundiano de “inventor”. De *En la masmédula*, en cambio, dice que “parece escrito con una gramática en la mano y un manual de retórica en la otra” (144) y que se trata de “una extraordinaria especulación teórica sobre el programa modernista” (145).

En *El ABC de la lectura*, Pound sostiene que la literatura ha sido hecha por las siguientes clases de escritores: los inventores, los maestros, los que diluyen, los buenos escritores sin cualidades salientes, los literatos y, por último, los iniciadores de manías<sup>121</sup>. Ya en su artículo “Gianuzzi, Cantón, Girri y los otros”, publicado en el “Dossier Gianuzzi” del *Diario de Poesía* en 1994, Prieto combinaba estas categorías con una organización cronológica, para ordenar la tradición, tomando como eje la construcción de la poética objetivista, y jerarquizando sus antecedentes e influencias. Estas categorías reaparecen en la *Breve historia de la literatura argentina* y acentúan el interés de Prieto por los efectos literarios de la aparición de ciertas escrituras y su capacidad productiva. El prólogo de esta historia parte de considerar que “todo texto puede ser interpretado como soporte de un efecto cultural” (2006: 9), y en este sentido lee Prieto los puntos de contacto entre la serie poética y

---

<sup>121</sup> Prieto recuerda, en una entrevista reciente, las categorías poundianas de escritor que formaron a los poetas-críticos objetivistas del *Diario de Poesía*. Estas categorías, que moldearon su forma de leer la tradición en los noventa, también afectan el modo de ordenar las escrituras en el presente: la lista “la encabezan los inventores, que son los descubridores de un proceso particular, o cuyo trabajo nos da el primer ejemplo conocido de un proceso. Y la cierran los iniciadores de manías. El presente, podemos agregar, tiende a confundir a los últimos con los primeros. Por eso vivimos en la confusión en cuanto a que hay muchísimos grandes escritores” (Prieto, 2017, s/p).

la serie política. Pero lo que realmente convoca la lectura de Prieto es en qué medida una escritura es capaz de producir otros modos de escribir, o de leer lo ya escrito hasta que suene distinto. Por eso María Teresa Gramuglio, en su reseña de la *Breve historia*, menciona la definición de Carlos Feiling según la cual literatura es lo que sirve para producir más literatura. En las páginas dedicadas a Juan L. Ortiz<sup>122</sup> y a Gironde, con las líneas que Prieto traza para cada uno, podemos observar de qué modo el imbricamiento entre las categorías poundianas y su efecto en el ordenamiento cronológico de esta historia dan a ver el tercer criterio, más pegado a la valoración de la novedad objetivista que al parámetro más comprobable de la productividad, que lo implica al historiador como poeta-crítico.

También Dobry piensa la relación del escritor con las obras pasadas y contemporáneas remitiéndose a las ideas de Eliot. En especial cuando aborda a los poetas Gabriel Ferrater y Luis Cernuda, a quienes da el título de “inquisidores de la tradición”, en tanto re-formularon su lugar como poetas trazando a lo largo de sus ensayos la propia hoja de ruta:

Algo no muy lejano de lo que T.S. Eliot llamó “Tradición y talento individual”: la definición del poeta moderno como productor de una obra tributaria de sus mayores, pero al mismo tiempo escrita *contra* la tradición, como pieza última que, al agregarse, modifica el orden y la percepción del conjunto (2007: 9).

Dobry comparte con Prieto el gesto de sustraerse de este tipo de afirmaciones sobre los poetas-críticos, de dar un paso al costado y correrse del espejo: ambos destacan el modo en

---

<sup>122</sup> En “«En el aura del sauce», de Juan L. Ortiz, en el centro de una historia de la poesía argentina”, Introducción a la *Obra completa* (2005) de Juan L. Ortiz, Prieto explica que el aislamiento de la poesía de Ortiz en las historias de la literatura argentina no obedece a un desconocimiento de la misma, sino a que “no se sabe muy bien qué hacer con ella”. Una incomodidad que manifiesta el desconcierto frente a la radical autonomía de una voz difícil de ubicar entre las poéticas de su tiempo. En este panorama de lecturas, las operaciones críticas de los objetivistas del *Diario de Poesía*, y las intervenciones del propio Prieto como poeta-crítico, serán decisivas para la recepción de la obra ortiziana en las siguientes décadas.

que el trabajo de los poetas-críticos con la tradición involucra de manera inescindible las imágenes que se han formado de sí mismos (los alcances y las funciones de su producción), pero evitan cualquier referencia al hecho de que la figura invocada también los nombra. Como cuando Dobry se refiere a la novedad “extrema y fértil, ya irrepitable” (2007: 8) de los *Alcoholes* (1913) y los *Caligramas* (1918) de Apollinaire como la búsqueda de la poesía moderna por “sacudirse su exceso de subjetividad, objetivarse” (2007: 8); o cuando Prieto adjudica el valor de novedad en los cuentos de Horacio Quiroga a su “nota objetivista”, basada en la interdependencia del medio y la acción humana, que encontraría la productividad de su modelo en la poesía volcada al registro de experiencias concretas.

La *Breve historia* de Prieto podría describirse perfectamente en los términos con los que Dobry sintetiza la propuesta de Eliot en torno a la intervención del poeta sobre la tradición: una pieza que, al agregarse, modifica la percepción del conjunto. ¿Cómo se construye una historia objetivista de la poesía argentina? En “Poesía argentina de los noventa: del neobarroco al objetivismo (y más allá)” (2007), bajo el apartado “Los ingenuos, los sentimentales y el hilo de platino”, Dobry vuelve a tomar de “Tradición y talento individual” (Eliot, 1917) la figura para definir la función del poeta en la objetivación de la realidad. Esta figura es la del filamento de platino que cataliza la combinación de los gases que forman el ácido sulfúrico. Parafraseando a Eliot: “La combinación se verifica solo en presencia del platino y, sin embargo, en el ácido que se ha formado no hay trazas de platino, ni tampoco el filamento se ve afectado por el proceso: ha permanecido inerte, neutral, inmutable. La mente del poeta es como ese hilo de platino (2007: 279).

No es seguro en este caso que la historia relatada no lleve las trazas de aquel filamento de platino. Más bien lo contrario. Las lecturas de juventud de Prieto poeta, en especial el método poundiano expuesto en *El arte de la poesía*, se escabullen en el rigor

historicista que sostiene su proyecto<sup>123</sup>. Y esto difícilmente pase desapercibido para los lectores que conocen la trayectoria de Prieto. Pero hay otro piso de legitimación cuando se pasa de publicar crítica en una revista que, más allá de la complejidad de matices en las posiciones de sus integrantes respecto de las polémicas estructurantes del período —el neobarroco, la lírica, las literaturas extranjeras que valía la pena traducir, etc.—, expresaba una postura y un espíritu de grupo, a la consolidación que le da a sus lecturas la publicación de la *Breve historia*, en especial cuando se elige desdibujar desde dónde se escribe, si bien se entiende este recaudo como requisito del género para mantener un efecto de neutralidad valorativa. Hablamos entonces de un desplazamiento, desde el discurso sobre poesía construido en las revistas, donde el vínculo con la poética propugnada enmarca y refuerza la construcción del crítico, hasta los protocolos de lectura que se ponen en juego en una historia literaria, donde se espera que la firma del autor se desdibuje frente a la soberanía de las fuentes y la fidelidad del objeto construido. Para ahondar en las implicancias de este pasaje puede servirnos pensar en términos de lo que Jorge Panesi definió como “problemas de contacto” entre la crítica y otros discursos, en tanto las operaciones críticas ponen a funcionar distintos “protocolos de lectura” que varían según la localización institucional de estos discursos, y modifican así su vínculo con la teoría y el modo en que esta se procesa en una nueva escritura. La noción de “protocolos de la crítica” alude a la dimensión retórica o textual de estas operaciones:

A mitad de camino entre la teoría que puede asumirse explícitamente, por una parte, y por la otra el desarrollo de un texto que no siempre se autoconfigura como una aplicación o prolongación teórica, los protocolos son eslabones

---

<sup>123</sup> Prieto relata el encuentro con *El arte de la poesía* como un momento de revelador para los objetivistas del *Diario de Poesía*: “aquellos para quienes la figura del poeta era inescindible de la del crítico literario y que encontramos en ese librito de Pound menos una receta (aunque muchas de sus entradas tuvieran carácter prescriptivo) que un método” (2017, s/p).

articulatorios en la práctica crítica. Las operaciones de lectura están sujetas a reglas principalmente teóricas o de alcance teórico (Panesi, 2001: 108-109).

Pero en el discurrir de la escritura lo que acontece dista de ser una aplicación de premisas teóricas o un modelo expositivo que contendría los efectos del acto crítico. El protocolo de lectura establece ciertas condiciones de legibilidad y valoración –la teoría de la novedad y la productividad, en Prieto–, pero al entrar en intimidad con su objeto la lectura rebasa el protocolo, y se sigue escribiendo. Es esto lo que advierte Cristian de Nápoli en la mencionada reseña de la *Breve historia*, al decir que aunque se apliquen rigurosamente los criterios enunciados, lo que se va construyendo en la escritura es más que un ordenamiento: es un tono, un ritmo. ¿No es con estas nociones que se suele definir lo poético? Tono y ritmo son las señas de una escritura, irrupción que no anula el protocolo pero al agregarse, como en la propuesta de Eliot, altera la percepción del conjunto:

Mientras esto ocurre y cada cosa ocupa su lugar, paralelamente se va formando un tono alrededor de algunas obras –la de Quiroga, antes las de José Hernández y Mansilla, después las de Juanele y Saer–, y en ese tono está lo nuevo para y lo nuevo de esta historia literaria. La púa del historiador no salta, surca todo, pero en algunos temas se desliza a otra revolución (De Nápoli, 2010: s/p)

Tanto Panesi al referirse a los “juegos críticos” de Kamenszain, como De Nápoli al comentar el trabajo crítico-historiográfico de Prieto, emplean metáforas musicales para dar cuenta de cómo estas diferencias se mueven en un plano de sutileza que excede los dichos y los argumentos, para resonar en el movimiento/murmullo de cada escritura.<sup>124</sup> Si el protocolo de lectura para los poetas-críticos es, según Panesi, la “fidelidad a los propios

---

<sup>124</sup> En la carátula de su primer libro de poemas, Juan L. Ortiz se refiere a su escritura como una voz que “vale poca cosa para reforzar un coro”. Prieto recupera esta metáfora como punto de partida para cuestionar la función de las historias de la literatura, ya que estas “trabajan sobre el coro: un conjunto de voces que interpreta una misma canción”. Una voz disidente, señala Prieto, no tiene lugar en la convención coral de estas historias. Véase: Prieto, M. “«En el aura del sauce», de Juan L. Ortiz, en el centro de una historia de la poesía argentina” (1996).

versos”, esta fidelidad se advierte como una extraña música de fondo: “Una poeta que escribe crítica no deja sus versos en paz, los escucha distraídamente, como en sordina, y no pueden dejar de oírse en el discurrir de sus críticas” (2001: 108-109).

Al establecer en su interior las condiciones de posibilidad de los textos críticos, los protocolos reenvían a conceptos y polémicas establecidas. Es por esto, dice Panesi, que el protocolo “manifiesta siempre los trazos de alguna batalla remota o urgente” (2001: 108). En los artículos del *Diario de Poesía*, la batalla era urgente, la estaban inventando y librando ahí mismo, con todas las armas a mano: traducciones, dossiers, concursos literarios, ensayos, libros de poemas, etc. En el armado sistemático de la *Breve historia*, la batalla no pierde actualidad pero acaso sí urgencia, y lo que se oye son más bien los ecos, el movimiento de repliegue. Y en ese repliegue la crítica toma otros cauces: en Prieto, la forma de la prosa tensando los moldes de la historia, y la intervención desde el ámbito universitario, un giro significativo para un poeta-crítico que reconoce aún ahora su filiación poundiana, con el desdén que profesaba Pound por la crítica académica.

\*\*\*

En este capítulo abordamos la articulación de ciertos núcleos recurrentes en las indagaciones críticas de los autores de nuestro corpus, analizando en cada caso la construcción de una autopoética y una genealogía para su escritura. El armado de una genealogía señala el lugar que cada poeta-crítico busca darle a su obra dentro de la literatura en la cual se inserta. Del mismo modo, en la crítica de poesía escrita por poetas podemos entrever las bibliotecas que los formaron como escritores. Las influencias que tensionan su poética aparecen convertidas en estrategias que cada poeta-crítico pone en marcha para nutrirse de la tradición sin quedar a la sombra de sus antecesores. Las lecturas que hacen unos poetas de otros trazan líneas imaginarias: inventan familias, linajes, alianzas y batallas. Estas figuraciones constituyen una manifestación de lo que Bloom llama las “relaciones intrapoéticas” que estructuran de manera agonística la historia literaria.

La producción crítica de María Negroni, guiada por la “fidelidad a las obsesiones” —entendidas como impulso creativo y eje de las pasiones lectoras—, conecta el fantástico latinoamericano con el gótico europeo, y construye entre ambos un linaje de huérfanos, melancólicos y malditos. Asimismo, la poeta-crítica se refiere a sus ensayos sobre poetas norteamericanas como una forma del “autorretrato”.

La producción crítica de Kamenszain, por otro lado, está atravesada por una fuerte identificación generacional con los neobarrocos, eje a partir del cual construye su genealogía. Kamenszain sostiene que los poetas argentinos nacen huérfanos, razón por la cual los neobarrocos debieron armarse “un padre ficticio” con sus antepasados más fuertes (Girondo, Madariaga, Lugones, Lamborghini). Junto a esta línea eminentemente masculina,

los ensayos de Kamenszain desde “Bordado y costura del texto” trazan un linaje de voces femeninas ligadas al murmullo doméstico.

A través de sus traducciones tempranas de poetas norteamericanas, Diana Bellessi manifiesta su voluntad de “crear familia y linaje” entre las poetas argentinas de los ochenta. La autofiguración de la autora como poeta lesbiana marca un primer momento en su producción crítica, ligado a ensayos que tematizan las cuestiones de género en el vínculo con la comunidad de lectoras y el trabajo de traducción. Luego el centro, tanto en su poesía como en su crítica, se desplaza hacia la naturaleza, y una idea de “lo humano” expresado en la pequeña voz del mundo: la lírica.

En la producción crítica de Dobry, la poesía argentina reciente se estructura en dos derivas genealógicas: la línea de los descendientes de Mallarmé, que acaba en los poetas neobarrocos y la muerte de la lírica, y los descendientes de Apollinaire, antecedente y pariente lejano de la apertura poética que operarían los objetivistas de los noventa. En el caso de Prieto, desde el *Diario de Poesía* hasta la *Breve Historia de la literatura argentina*, se reconoce la herencia de los norteamericanos Pound y Eliot. Prieto retoma las formulaciones de “Tradición y talento individual” (Eliot, 1944), como una perspectiva que autoriza su propia tarea como historiador y anima la reinención de una historia literaria argentina que tenga a la poesía como centro.

## CAPÍTULO III

### Los poetas-críticos y la disputa por el presente: la lírica en cuestión

En este capítulo revisaremos las proposiciones, concepciones e imaginarios en torno a la lírica como un concepto que emerge una y otra vez en la crítica de poesía argentina reciente, ligada a usos que recuperan la complejidad teórica y la potencia de su propuesta, pero también a ciertas omisiones y representaciones cristalizadas de lo lírico como escritura sentimental y recargada. A través de estos usos podemos identificar en las escrituras críticas de los autores de nuestro corpus un modo de leer ciertas zonas de la poesía argentina en relación con la tradición literaria en la que se insertan ellos mismos como poetas, y las lecturas locales de la teoría literaria.

Si hasta aquí focalizamos en las intervenciones de cada poeta-crítico por separado, en este punto nos interesa contrastar los aportes de estas voces a los debates que atraviesan la poesía argentina reciente. Siguiendo los recorridos de lectura trazados por los autores de nuestro corpus, nucleamos estos debates en lo que llamamos la pregunta por la lírica, entendida acá como un modo de nombrar el acontecimiento del poema, un espacio teórico donde se disputa el sentido de lo poético en el presente.

A partir de esta pregunta deslindamos tres modos recurrentes de asimilación de las teorías de la lírica en la crítica de poesía argentina reciente: en primer lugar, textos que recurren al concepto de lírica para procesar diversas lecturas de matriz filosófica en torno a la poesía (Bellessi, Negroni, Kamenszain); por otro lado, textos en los cuales la lírica

funciona como una hipótesis histórico-metodológica para inscribir una serie de escrituras en una escuela o corriente (Dobry, Prieto); por último, recorridos de lectura en los cuales la hipótesis teórica de la lírica sirve para desmontar discursos críticos que instalan clasificaciones según las cuales la lírica y la poesía objetivista, por ejemplo, se opondrían (Bellessi)<sup>125</sup>. En este último modo de asimilación, por ejemplo, podemos establecer un contraste entre el modo en que Diana Bellessi se refiere a la lírica de los jóvenes de los noventa como “intemperie y deber”, y la lectura de Martín Prieto, donde la poética objetivista y la poética de los autores que denomina “líricos” o “epifánicos” aparecen como opciones opuestas. Encontramos, por un lado, escritos y debates en los que *lírica* es el nombre que adopta el acontecimiento poético. Por otro lado, textos en los que lo lírico designa una poética que los poetas-críticos objetivistas identifican con las características estilísticas y retóricas de las escrituras en circulación durante los ochenta y noventa bajo el nombre de neobarroco y neorromanticismo, en oposición a la poesía que comienza a cobrar visibilidad desde fines de los ochenta con el *Diario de Poesía*, y que se instala prácticamente como sinónimo de la poesía de los noventa: el objetivismo. En una posición completamente distanciada de estos debates, el uso que hace María Negroni del concepto de lírica como un impulso oscuro y transgresor, plantea un modo extraño e inadaptado de tratar con el lenguaje y el mundo.

---

<sup>125</sup> Este uso del concepto de lírica se vuelve explícito en las lecturas que hace Anahí Mallol de los poetas de los noventa. Al referirse a la escritura de Martín Rodríguez, destaca que sus poemas “retienen para la poesía esa tensión, esa capacidad de significar y a la vez de jugar con las palabras, que si no fuera porque el término se suele interpretar errónea y despectivamente, sería interesante calificar de lírica” (2017, p. 92).

### **3.1. La lírica como escritura del outsider: vampiros, criminales e hijas díscolas**

En este apartado pondremos en contacto dos lecturas sobre la lírica, la de María Negroni y la de Diana Bellessi, que producen figuras del poeta como outsider, alguien que no tiene lugar en la sociedad, ya sea porque se trata de un personaje excéntrico y sospechoso, o porque ha sido sistemáticamente excluido y se ha habituado a rondar los márgenes. Estas lecturas aparecen de la mano de dos poetisas-críticas cuya escritura no se ajusta a los parámetros estéticos de una generación, escuela o movimiento, como si el carácter de transgresión e inadecuación que encuentran en la lírica nos hablara también de su lugar como poetisas en ese campo. No porque no se las lea ni reconozca, sino porque el elemento lírico en sus poéticas desestabiliza cualquier intento de darles una ubicación fija. Este elemento las conecta aunque se trate de dos escrituras con tonos y búsquedas completamente distintas. Negroni es el castillo gótico, los extraños coleccionistas de juguetes, los vampiros como imágenes extremas del poeta; Bellessi es el jardín, el habla popular, la pequeña voz del mundo que se ofrece a quien se detenga a escuchar. Si la lírica es un canto que discurre siempre por debajo de la melodía de su tiempo, la de Negroni es una lírica de tonos menores, siempre más sombríos o melancólicos, y la de Bellessi una lírica en tono mayor, música luminosa que anuncia siempre algo de esperanza.

#### **Teorías de la lírica en la crítica literaria argentina**

Antes de abocarnos al análisis de las reflexiones de Negroni y Bellessi, nos preguntamos qué recorridos teóricos caracterizan las concepciones principales sobre la lírica y lo lírico en esta etapa del debate literario argentino, y encontramos como planteos recurrentes la “sospecha sobre la emoción” (Genovese, 2011: 21) que deriva en un rechazo

de la lírica, la “estrecha enemistad” de la lírica con la serie social a partir del siglo XIX; y la idea de “transgresión” (Stierle, 1977), que sitúa a la lírica como un anti-discurso que no expresa al sujeto sino que pone en escena su disolución.<sup>126</sup>

En *El poema y su doble* (2003), Anahí Mallol retoma las ideas centrales de Stierle en “Identité du discours et transgression lyrique” para situar, en las puertas de entrada a la figura de la madriguera que arma en su lectura de Pizarnik, la cuestión de la lírica como la cuestión del sujeto y su disolución. Los temas clásicos de la poesía lírica corresponden entonces a instancias que vuelven extraña la identidad del sujeto para sí mismo: el amor, la muerte y –“sobre todo”, dice Stierle–, el paisaje. En este sentido también Mallol revisa lo que Walter Mignolo designa como la volatilización de la figura del poeta en la lírica de vanguardia, que lo convierte en pura voz.

Mallol aborda el problema de la lírica como género literario en el marco de discusiones teóricas relevantes en el siglo XX y principios del XXI, entre las lecturas textualistas de la literatura y las teorías interpretativas, preocupadas unas y otras por situar la poesía como forma, lenguaje, discurso, antidiscurso, etc. Mallol recupera el recorrido teórico que traza Susana Reisz de Rivarola en “La posición de la lírica en la teoría de los géneros literarios” (1989): desde su omisión en la *Poética* de Aristóteles y la *República* de Platón, y los teóricos del renacimiento italiano que agregaron la poesía lírica como tercera gran categoría junto a la narrativa y el drama; hasta la noción de transgresión lírica –lo poético

---

<sup>126</sup> Stierle teoriza sobre la identidad problemática del sujeto lírico como una tensión que se encuentra ya en los temas clásicos de la poesía lírica (el amor, la muerte, la introspección, el paisaje): “Le sujet lyrique est un sujet en quête de son identité, sujet qui s'articule lyriquement dans le mouvement de cette quote. C'est pourquoi les themes classiques de la poesie lyrique sont précisément ceux dans lesquels l'identité se met en jeu, comme l'amour, la mort, l'introspection, l'experience de l'autre socialement immédiat, et surtout du paysage. [...] Le sujet devient pour lui-même son propre thème généralement dans la mesure où ses relations habituelles avec les instances collectives à partir desquelles le sujet peut se concevoir avant tout comme sujet, sont devenues problématiques, incertaines, douteuses” (1977, p. 436).

definido por su negatividad respecto de otras clases de discursos— tal como es concebida por Stierle en el marco de una teoría pragmática de los actos de habla<sup>127</sup>. Mallol reseña este enfoque detalladamente en el apartado “La transgresión lírica”, incluido en “La teoría de los géneros literarios”, primer capítulo de su tesis doctoral, titulada *Poesía y subjetividad. La poesía joven de los noventa en Argentina* (2008), dirigida por Jorge Panesi.

Si bien desarrollos como los de Alicia Genovese, Diana Bellessi y María Negroni buscan repensar y precisar el concepto de lírica, es el trabajo de Mallol, llevado adelante en el marco de una investigación doctoral sobre la poesía de los noventa, el único en revisar de manera exhaustiva los problemas teóricos y metodológicos que la lírica le plantea a los estudios literarios al momento de situar el lenguaje poético, tanto en su relación con la lengua de la comunicación cotidiana como por la posición variable que adquiere frente a los géneros de la prosa, y en las mismas teorías sobre poesía.

En “Hacia una pragmática de la poesía lírica”, Mallol retoma las afirmaciones de José Pozuelo Yvancos —“The Pragmatics of Lyric Poetry” (1994)—, para quien el estudio del poema dentro de la pragmática exige, en primera instancia, pensar el poema como un objeto lingüístico especial, una forma de comunicación con características particulares. La poesía lírica, desde este enfoque, se define como una especificidad sancionada culturalmente, que constituye un horizonte normativo, y que responde a una posicionalidad irremplazable de autor y lector, intrínsecas a los actos de leer y escribir poesía con sus actitudes y actividades específicas (Mallol, 2008: 39).

En este recorrido, también reseña los conceptos centrales de *Structuralist Poetics* (1975) de Jonathan Culler, para quien la definición de lírica se establece de acuerdo a

---

<sup>127</sup> Para un análisis pormenorizado del concepto de transgresión lírica, véase: Reisz de Rivarola (1989), “La posición de la lírica en la teoría de los géneros literarios”.

convenciones y efectos de lectura<sup>128</sup>. Asimismo, incorpora el concepto de “actividad de lectura”, enunciado por Genette en *Figures II* (1969), según el cual el poema impone en sus lectores un grado de intensidad o presencia, un “margen de silencio que lo aísla de lo que lo rodea” (Mallol, 2008: 39-40). Si bien los desarrollos de Genette coinciden con los de Culler en cuanto al papel que cumplen las convenciones y expectativas de lecturas en la definición de la lírica, Genette descarta la autorreflexividad –por la cual la poesía sería el discurso que habla de sí mismo– como norma, puesto que el “estado poético” que Genette imagina para la lírica funde lenguaje y experiencia, de modo que son una misma cosa y no una reflexión de la otra. Para Genette, concluye Mallol, “el estado poético se parece al del sueño, es su propia afirmación de ‘écart’, de negación, recuerdo, ilusión, o captura del lado oscuro de las cosas” (Mallol, 2008: 40).

La cuestión del yo en la “comunicación lírica” es un aspecto central de lo que este enfoque denomina la “pragmática del género”, pero no en el sentido que las lecturas del Romanticismo alemán ayudaron a consolidar. Para esto, Mallol incorpora un texto de Félix Martínez Bonatti, “El acto de escribir ficciones” (1978), donde éste señala el énfasis erróneo que se ha dado al predominio del yo en la lírica, como “poesía que habla del hablante”, tematizando la subjetividad como afectividad, volición o actitud emotiva. Lo que propone Martínez Bonatti, por otro lado, es pensar la idea de la *expresión* en la poesía lírica como

---

<sup>128</sup> Mallol detalla los cuatro elementos deslindados por Culler como convenciones que generan un pacto de lectura específico del género lírico: “1. una totalidad u coherencia que el poema garantiza como totalidad autónoma; 2. el hecho de que el poema reclama significación y atención a su construcción verbal (una anécdota trivial adquiere significación generalizada y arriba a un *ethos* simbólico, o, un poema breve, oscuro e insignificante, se vuelve un ejemplo de la poesía oscura o trivial, proponiéndose como una meta-poética en la medida en que los poemas se toman como declaraciones de poética en general); 3. la resistencia del poema contra su inteligibilidad (el proceso lírico fuerza a sus lectores a una situación de cooperación. Cuanto más extraña e incómoda es la lectura, más requiere atención especial y esfuerzo extra); 4. distancia e impersonalidad” (2017, p. 51).

revelación del hablante en el acto lingüístico, allí donde “se manifiesta algo que no es dicho pero que significa algo más que lo que es dicho” (1978: 142). En este punto la reseña teórica de Mallol sigue de largo, pero nosotros nos detenemos, porque lo que aparece en el enunciado lírico, esto que sin estar en las palabras dichas se manifiesta y “significa algo más”, es entonces un plus de sentido no previsto en lo que se dice: algo que no representa ni expresa, sino que acontece en el poema que habla consigo mismo.

En “Escritura y subjetividad. Poetas argentinas en los 80: entre la lírica y los géneros menores”, Mallol reflexiona sobre la subjetividad del yo lírico en relación con los géneros discursivos “menores”, considerados propios de la escritura de mujeres. En este sentido, retoma el problema de las concepciones de cuño romántico que dan por sentado, como convención genérica, que la lírica remite a una primera persona del singular que “habla por su propia voz”. El compendio teórico se argumenta en función de una hipótesis crítica: algunas poetas de los ‘90 instauran en su escritura un yo que, en su carácter de ficcional (plano, pop), pone en cuestión la noción convencional de sujeto lírico.

Así como Alicia Genovese piensa en una lectura feminista de la teoría de la enunciación como “treta del débil” para singularizar la escritura de las poetas argentinas de los ‘80, devolviéndole relevancia a la pregunta por quién habla en el poema, y qué sucede cuando quien escribe ese poema se identifica culturalmente con un sujeto mujer, Mallol se remite a la “teoría literaria feminista” para aludir a las funciones o efectos contenidos en los actos de habla de los “géneros privados” –la carta, el diario íntimo, el poema tardorromántico–, asociados a una supuesta literatura femenina. En este artículo, como en *El poema y su doble*, Mallol conecta una lectura preocupada por pensar las estrategias líricas que se dan las mujeres para tomar la palabra, con el concepto deleuziano de la “lengua

menor” (Deleuze y Guattari, 1988: 108) como invención que abre una posibilidad de desvío respecto de la dominación de la lengua mayor.

En *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco* (2011), Alicia Genovese analiza el vínculo entre poesía y modernidad en la teoría literaria y señala el aspecto problemático de las definiciones disponibles, que ofrecen “imprecisa y aletargada concepción de la lírica, identificada con una sentimentalidad confesional carente de sutileza y de conceptualidad” (2011: 20). A partir de la lectura de *El amor al nombre. Ensayo sobre lirismo*, de Martine Broda (2006), Genovese aborda la distinción establecida entre los usos del concepto de lírica, poniendo a prueba la hipótesis de que la doxa crítica de la modernidad, dominada por las teorías de la muerte del sujeto, y su correlato literario en la muerte del autor, instala una “sospecha sobre la emoción” que se traduce en violento rechazo de la lírica y reducción de su potencia expresiva a un sentimentalismo. De los malentendidos de esta tradición crítica, que los programas estéticos de las vanguardias contribuyeron a consolidar, sólo se saldría devolviendo al centro de la discusión sobre la lírica la cuestión del deseo, “a través del cual accede el sujeto a su carencia de ser fundamental” (Broda, 2006). La carencia, la pérdida, lo que resta y “persiste apagado en un mundo de gestos pragmáticos” (Genovese, 2011: 21) constituye la posibilidad de resistencia de la lírica frente a los discursos del mundo. Por último, el desarrollo de los argumentos acerca de la banalización de la lírica en la doxa crítica de la modernidad, y la identificación de las lecturas selectivas que de esto produjo el objetivismo en Argentina, nos permitió enlazar las hipótesis de Genovese con las teorizaciones de Bellessi en torno al tabú de la lírica en los noventa y su retorno como *fantasma* en la poesía reciente. Lo que sus consideraciones críticas dejan afuera y lo que contribuyen a revalorizar dejan ver las zonas que privilegian sus propias escrituras poéticas, a la vez que apuntalan una crítica al *dictum epocal* del objetivismo, que enfrentando

negatividad y parodia a cualquier manifestación subjetiva en el poema parece querer olvidar que el acotamiento del campo de lo observable responde a una elección de materiales efectuada siempre por una subjetividad.<sup>129</sup>

Por otro lado, en “Discurso de doble voz y espacio intertextual”, Genovese retoma el concepto de intertextualidad o espacio textual múltiple, enunciado por Kristeva en torno al discurso poético. Su idea de que la poesía moderna desde fines del siglo SXIX se hace “absorbiendo y destruyendo al mismo tiempo los demás textos del espacio intertextual” (Kristeva, 1978: 67) afirma para la poesía un poder originario de negación que acerca la concepción de intertextualidad a la de transgresión lírica (Stierle, 1977), que entiende al lenguaje poético como anti-discurso que traspasa y subvierte los esquemas discursivos de los demás géneros.

En “Crítica y poética en las revistas de poesía argentinas (1979-1996)”, Battilana señala que “en el siglo XIX, todo artista vivía en la conciencia de que la comunión entre él y el público había dejado de ser algo evidente” (2008: 46). Pero esto no debe entenderse como un olvido de la poesía respecto de su sentido histórico, sino todo lo contrario, ya que la ligazón con la serie social se resuelve por medio de una estrecha “enemistad” (47). Esto es lo que afirma Adorno respecto de la lírica: también la exigencia de una palabra pura y virginal es una exigencia social, la de trabajar *contra* el sentido, apartándose de los “grandes

---

<sup>129</sup> En la antología *La tendencia materialista. Antología crítica de la poesía de los 90* (2012), el corte crítico se centra en poéticas que priorizan la elección de los materiales como principio constructivo para la escritura. La antología incluye a Juan Desiderio, Fabián Casas, Fernanda Laguna, Martín Gambarotta, Washington Cucurto y Alejandro Rubio. En la introducción de la obra, los compiladores exponen los criterios que la fundamentan: “Lo que nuestro trabajo quiere realzar es la tendencia materialista de la poesía de los 90. Estos poetas parecieran haber adoptado como propia la divisa de Hegel ‘la verdad es concreta’”. También afirman que “la tendencia materialista no implica que los autores traten única y exclusivamente temáticas culturales, políticas o históricas. Significan que tienden a incorporar mediaciones de carácter social en cada uno de los objetos percibidos” (Kesselman, Mazzoni y Selci (eds.), 2012, p. 23).

problemas públicos de su época” (2008: 47). Esta actitud culmina en la pérdida de contacto con el público lector, que afectará enormemente a la poesía y obligará a la crítica a reinventar su lugar en una nueva estructura, en la cual el intento por definir el yo lírico se encuentra con el problema de la escisión del sujeto moderno. Traslados al campo de la poesía y la constitución del sujeto poético, los efectos de esta fractura se expanden como ramificaciones de un golpe en la superficie de un vidrio, algo irreversible, aunque se halle un modo de contener el desplome del conjunto. Pero no todo es pérdida, pues si bien la identidad deja de ser una entidad plena, afirmativa, la voz se torna un susurro que “en su insistencia se vuelve resistente” y “no deja de aceptar la incertidumbre como un punto de vista posible” (Battilana, 2008: 49). Por su modo de sustraerse de los conflictos y las condiciones históricas opresivas, lo social se graba en la lírica negativamente, y traza desde allí un horizonte imaginario. Dice Adorno:

Cuanto más duramente pesa la situación social, tanto más intransigente es la forma lírica que se le resiste, sin rendirse ante nada que le sea heterónimo y constituyéndose completamente según sus propias leyes. Su distancia de la mera existencia marca la medida de la falsedad y la vileza de ésta. En su protesta contra ella, el poema expresa el sueño de un mundo en el que las cosas fueran de otro modo (Adorno, 1963: 90)

A partir de este recorrido por las distintas proposiciones, imaginarios, debates y figuras que caracterizan las concepciones principales sobre lo lírico, nos proponemos deslindar los modos recurrentes de asimilación de estas teorías de la lírica en la crítica de poesía argentina reciente escrita por poetas. En primer lugar, nos centraremos en los ensayos de Diana Bellessi y María Negroni, donde la lírica se convierte en un modo de mirar el mundo y una estrategia para procesar diversas lecturas de matriz filosófica en torno a la poesía.

### **Criaturas líricas pueblan la crítica: figuras de un afuera inasimilable**

Para Negroni, sus ensayos están poblados de “seres”, ya sea la obra de una poeta, la construcción de un castillo, o una filosofía (“El arcangélico Bataille”). Como si, antes que analizadas u ordenadas de acuerdo a un sistema, estas criaturas-objeto fueran diseccionadas de la misma manera que se haría con un sapo en una bandeja de metal: no con el afán de describir lo que se ve, sino con el deseo de saber qué tiene adentro. Tanto los criminales como los “seres” de los ensayos son figuras de un afuera inasimilable: los raros, enemigos y outsiders de la sociedad y del lenguaje. A esto se refiere Negroni cuando pone en el centro de su lectura sobre la lírica a esa “tristeza insimbolizable” que desmantela el orden de la representación. La relación de la lírica con las figuras del outsider, el excéntrico, el criminal, también aparece en los ensayos de Diana Bellessi, quien caracteriza a la lírica como “la idiota de la familia”, la “hija subversiva y díscola de la lengua” (2011: 32), todas ellas variaciones de lo que no tiene lugar. Monteleone reconoce en el poemario *Eroica* (Bellessi, 1988b) un libro que sería “fundamental para las nuevas generaciones de poetas argentinas”. En tanto celebración del amor lésbico y la confirmación poética de una militancia cultural feminista, *Eroica* “fue también un gesto de rescate político y humanista de lo subalterno en cuanto se halla fuera de la ley –de la ley del padre, de la ley dominante, de la ley consuetudinaria, entre otras: mujer, *outsider*, oprimido” (Monteleone, 2009: 9-10).<sup>130</sup>

Negroni, como Genovese, pone en el centro del pensamiento sobre la lírica la cuestión del deseo. Sin embargo, contra la idea de que la poesía lírica enuncia estados

---

<sup>130</sup> Sobre la cercanía de Bellessi con los sujetos expulsados fuera de la ley, recuerda Monteleone (2009): “No es casual que durante dos años Diana Bellessi coordinara talleres literarios en las cárceles argentinas”. A partir de esa experiencia, Bellessi reunió los textos de los talleristas en la antología *Paloma de contrabando* (1988).

sentimentales, emociones que el poeta hace brotar de lo más profundo de su subjetividad, en el castillo lírico el deseo está al margen de toda voluntad, y por ende la lírica, en tanto escritura del deseo, no es en absoluto la expresión de un yo. Como la condesa sangrienta de Valentine Penrose, que cita Negroni en “Los infinitos rostros del Dr. Jekyll”, al decir: “Mis deseos se han realizado fuera de mí, sin mí; mis deseos no me han dado alcance” (2015: 70). No serviría, desde esta concepción, definir la lírica por oposición a poéticas “materialistas”<sup>131</sup>, como lo hacen por momentos Dobry (1999) y Prieto (2007), porque no sólo no se la piensa como la poesía de un sujeto que habla de sí mismo, sino que busca “confrontar a los seres y los bienes con el abismo que los funda y los niega, y de paso, derribar los bastiones que separan sujeto y objeto, conciencia y sueño, naturaleza y artificio” (2015: 70).

*El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik* (2003a), de María Negroni, propone una mirada sobre la poesía en relación con el carácter antidiscursivo de la lírica entendida como crimen: asesinato de la civilización, el yo, la cultura. En *Soleil noir: Dépression et mélancolie* (1987), cita recurrente en el ensayo de María Negroni, Kristeva sostiene que lirismo y crimen son dos modos de expresar el deseo de suprimir la escisión<sup>132</sup>, y sugiere que entre narración y poesía existe una diferencia fundamental: el “carácter subversivo de la lírica”, en esta teoría, “proviene justamente de esa tristeza insimbolizada que la corroe y la lleva a oponerse a todo intento de condensar significado y significante, desmantelando así el orden de la representación y evidenciando la construcción (lo falso) de

---

<sup>131</sup> Para un análisis de los materiales en el sistema de lecturas del objetivismo, véase: García Helder, Daniel “Aspectos materialistas en la poesía argentina” (2007), en Deldago y Premat (eds.) *Movimiento y nominación. Notas sobre la poesía argentina contemporánea*.

<sup>132</sup> Por otro lado, en “Poesía y negatividad” (1981) Kristeva señala la posibilidad que abre la enunciación poética en tanto actividad de negatividad (de diferenciación), un espacio por donde puede hablar lo otro, la exclusión, la falsedad, la muerte, la ficción y la locura.

toda visión totalizadora de lo real” (Negroni, 2003: 16). Asimismo, en la lectura que hace Miguel Dalmaroni de este ensayo, entendemos que si la lírica de Pizarnik constituye un crimen “contra la escena iluminada de la Historia” (Negroni, 2003: 64) es porque da muerte a la ilusión modernista de la poesía del porvenir, llevando “nada más que hasta el fondo” el impulso corrosivo de esas políticas de la literatura.

En la prosa crítica de Negroni se reitera la imagen del “gabinete de curiosidades”, como característica de los personajes que habitan sus ensayos, cifra del exceso fantástico de sus obsesiones. Dicho “gabinete de curiosidades” puede pensarse, asimismo, como metáfora de su biblioteca de fuentes teóricas e históricas, donde aparecen en estantes aledaños Juan Bautista Ritvo y Viollet-Le-Duc, autora de un *Diccionario de arquitectura y mobiliario en dieciséis volúmenes*, publicado a mediados del siglo XIX.

El imaginario del gótico presenta para Negroni el ejemplo más fabuloso de la lírica como transgresión: “Su potencia poética atraviesa la crisis de un siglo asfixiado por el sol de la razón y deriva hacia un festejo de la errancia lírica, una rehabilitación de la locura como alegato contra toda forma lapidaria del pensamiento o el discurso” (2015: 70). Esta celebración de la lírica como potencia irracional, locura del discurso, se conecta más adelante con una referencia a Blanchot en torno a la literatura y la “incapacidad de otorgar sentido”. La lírica como alegato a favor de la locura, festejo y errancia contra el sentido<sup>133</sup>, acerca los ensayos de Negroni a los textos de *La pequeña voz del mundo* (Bellessi, 2011). Allí la lírica, “la idiota de la familia”, invita a cantar en la intemperie, desestabiliza la

---

<sup>133</sup> Esta concepción de la lírica tiene puntos en común con la teoría de la escritura que desarrolla Philippe Sollers en *La escritura y la experiencia de los límites* (1978) a partir de los textos de Dante, Sade, Lautréamont, Mallarmé, Artaud y Bataille. Estas escrituras trabajan sobre bordes excluidos por la literatura como institución, precipitando momentos de crisis que producen saltos en la legibilidad. La mística, el erotismo y la locura son manifestaciones de ese borde inasimilable que Sollers vincula a la experiencia de la escritura.

lengua, duda de todo ordenamiento: “un yo definitivamente descentrado, desidealizado y que experimenta la alegría como furia”. Una criatura que ronda y celebra el afuera, un yo que canta “[...] excedido de sí, construyendo el cuerpo de ese yo antes de todo enunciado posterior y construyendo una biografía de sí o de los otros como espejo, con un gesto de salvaje desmitologización” (Bellessi, 2011: 23).

A las figuras del criminal, el raro, la hija díscola, la idiota de la familia, se agrega el vampiro. Negroni destaca que Kristeva, en *Sol negro. Depresión y melancolía* (1987), atribuye a la actividad de poetizar las mismas poses sombrías que ella singulariza en la imagen del vampiro como “versión kitsch del poeta romántico” (2015: 73), el “enamorado de su propio desamparo” (23). En este sentido, Negroni alude a los conceptos de luto y pulsión de muerte para componer una figura desesperada del poeta contemporáneo:

Como Nosferatu o Carmilla, los poetas son seres del abismo del tiempo (que es también el abismo de la falta de identidad), criaturas absortas, aferradas al castillo en ruinas de sus proyecciones, exasperadas por vivir eternamente lo que no cesa de morir (23).

Estas afirmaciones pertenecen al ensayo “El teatro ejemplar de la tristeza”, de “Escena del crimen”, primera parte de *Museo negro* (1999). Al tiempo que Negroni se refería al poeta como ser del abismo, la poesía argentina de los noventa buscaba *Belleza y Felicidad*, circulaba por la ciudad en un *Diario*, o mostraba aún sus brillos y pliegues neobarrocos. Las reflexiones sobre vampiros, monstruos y melancólicos castillos tocaban una nota disonante en este panorama, que podríamos pensar en consonancia con una afirmación de *Galería fantástica* (Negroni, 2009), en la que la poeta-crítica, parafraseando a Aristóteles, sostiene que al poeta no le corresponde decir lo que sucede sino lo que podría suceder. Lo que dice

Negroni acerca de la tarea del poeta nos habla también del tono singular y la apuesta de sus intervenciones críticas:

Esta responsabilidad es mayor. Para asumirla, hay que eludir lo convencional, rechazar las representaciones unívocas de sujeto, espacio, tiempo, permitir que surjan esas zonas de la imaginación donde la intimidad con el miedo se vuelve una apuesta a favor de la inconsistencia de lo real (2009: 175).

Mientras Negroni se refiere al poeta romántico como el “enamorado de su propio desamparo” (2015: 23), Bellessi alude al desamparo como un elemento de la experiencia de la intemperie en la poesía de los “jóvenes de los noventa”. Pero el desamparo de estos poetas es el de las instituciones, el abandono del estado neoliberal, la pobreza.

Proponemos leer esta cita como un posicionamiento crítico en torno a la relación del poeta con el presente –imaginación, intimidad, miedo–, por un lado, y con la época –representaciones unívocas de sujeto, espacio y tiempo–, por el otro. Esta “responsabilidad mayor” que Negroni observa respecto del poeta nos da una pista acerca de sus preocupaciones como ensayista: desdeña las discusiones que plantean sus contemporáneos –principalmente, la disputa entre objetivistas y neobarrocos–, corriéndose de las coordenadas que le marcarían a la crítica un repertorio de temas actuales, porque en Negroni lo inmediato no son los libros que acaban de publicarse, o el último dossier de una revista, sino el presente como trato ineludible con sus obsesiones lectoras, máquina de armar espacios cerrados –museo, galería, castillo– y llenarlos de monstruos.

A propósito de “La Gran Dama del Gótico”, Ann Radcliffe, Negroni habla de las *seducciones* que pueden rastrearse en una poética, y la serie obsesiva de motivos que se configuran supeditados a esa seducción. Si la obsesión es el hilo conductor que une los poemas y las lecturas críticas, si el deseo se realiza en la escritura por fuera de quien escribe,

y las seducciones le permiten desplegarse a fuerza de encerrarlo en una serie que vuelve todo el tiempo sobre sí misma, esta idea de las obsesiones lectoras puede pensarse como un punto de intersección entre las teorías de la lírica y la teoría de las influencias (Bloom, 1997).

Negróni caracteriza el gótico, y la proximidad de su estética con el concepto de lírica, en contraste con el “mito eficaz” (2015: 20) del Iluminismo en torno al saber como “reino de las clasificaciones”, y la versión que propone de la experiencia humana, recortada de su sordidez, su sinsentido, su tristeza. Frente a este panorama, la “solución lírica” del gótico es el castillo, un espacio literario donde encerrar el exceso para desplegarlo. En todo caso, el castillo es otro modo de nombrar el poema: “Contra lo noble o ejemplar del ser humano, la poesía –igual que el castillo gótico– opone la violencia de un movimiento que una y otra vez es fiel a sus tristezas” (2015: 21). Lo que se abre en los espacios viciados de estas fortalezas es el acceso, dice Negróni, a un “saber alucinatorio”, que desmonta las clasificaciones y el orden de los principios: el sujeto y la voluntad. De esta manera argumenta una defensa del gótico frente a quienes le atribuyen un espíritu reaccionario. Por el contrario, la “estructura melancólica” de la maquinaria lírica “interpone una falla en la coherencia arbitraria de toda representación y, en ese sentido, constituye un espacio de fuga” (2015: 20).

Como en la noción de transgresión lírica de Stierle, en el imaginario crítico de Negróni la lírica se vincula metafóricamente con el “desvío”. Pero este desvío, que en Stierle alude a estructuras lingüísticas, al cruzarse con la melancolía corrosiva del gótico pasa a oponerse no sólo a un conjunto de esquemas discursivo preexistente, sino a la misma razón que produce ese lenguaje. En tanto saber alucinatorio, “conciencia de la opacidad del

mundo” (20), fuga de la representación, la lírica es mucho más que una desviación en la estructura: es la pesadilla del discurso.

La lírica nace y se derrocha allí, como en esos parajes inestables donde lo único infalible es el *desvío*. Allí el alma transforma sus tristezas en una metáfora infinita de lo extraño, es decir de la aterradora libertad (21).

En las “moradas negras” donde habita, la poesía “hace volar la moral oficial, abriendo las compuertas a una protesta negativa que coincide con la posibilidad de crear” (31-32). Negroni llega por la vía del gótico y la lírica a una conclusión similar a la que extraemos de la teoría de las influencias de Bloom: la posibilidad de crear está íntimamente ligada a la capacidad de una poética para desviarse de lo establecido, llámese a esto canon, moral, razón o antecesores. En el caso de Bloom, la “misprision”, traducida unas veces como desvío, otras como lectura errónea creativa o directamente mala lectura, es una estrategia defensiva del poeta para despegar de lo preexistente, lo ya creado que impide seguir creando. También Bloom llama a esto una forma de la melancolía. Sin embargo, la solución de la misprision tiene una dirección: el proyecto creativo. La solución lírica, tal como es pensada por Negroni, no quiere deshacerse productivamente de su tristeza elaborándola en una obra: su único proyecto es desplegar la plena potencia de la desesperación, un deseo demoledor que le cobra a todo intento de poetizar una cuota de destrucción.

En este punto, la idea del desvío lírico se acerca al pensamiento de Bataille, a quien Negroni lee al mismo tiempo como teórico y como poeta, contrastando la escritura de sus poemas con su modo de conceptualizar la poesía<sup>134</sup>. En “El arcangélico Bataille” Negroni recupera el concepto de “efusión” para pensar la poesía como experiencia posible de

---

<sup>134</sup> Sobre las teorías de la poesía en el pensamiento de Bataille, véase en la Bibliografía: Casado, L. (1998) “L’ impossible: Bataille y la poesía” y Clelia Suniga, N. (2015) “Fiesta y sacrificio Explorando el problema de la transgresión en Georges Bataille”.

soberanía, junto con la ebriedad, la orgía y la fiesta primitiva.<sup>135</sup> Desde esta lectura, la efusión poética es equiparable a la facultad de las imágenes de acceder al delirio y horadar la esfera de lo útil. Sin embargo, encuentra Negroni que la poesía del propio Bataille en *Lo arcangélico* tenía poco de delirio, y decantaba en cambio en una serie depurada de notas y temas de reflexión, al tiempo que abjuraba de las “ambiciones de lirismo”.

De este modo el desvío se convierte en desgarramiento, degradación y por último creación. Dice Negroni: “Llevado a sus últimas consecuencias, el desgarramiento puede alumbrar una nueva cultura a través de un acto de creación nacido, precisamente, de una suerte de *nigredo* metafísica” (2015: 116). La *nigredo*, primer momento de la transmutación en el proceso alquímico, simbolizado por un cuervo negro, alude a la putrefacción, instancia en la que se desintegra la antigua sustancia en sus componentes esenciales: una ruina oscura y primitiva sin la cual no puede alcanzarse la creación. En conclusión, la “aterradora libertad” (Negroni, 2015: 21) que nace y se derrocha en el espacio lírico no es otra cosa que la escritura como posibilidad de crear por fuera de la cultura, llámese a esto *desvío* (Bloom), *transgresión* (Stierle), *efusión* o *desgarramiento* (Bataille).

Los ensayos de *La pequeña voz del mundo* (2011), de Diana Bellessi, dejan resonar la tesis de lo lírico como el nombre que le damos a esa incertidumbre que el lenguaje siempre arroja y que obliga así a considerar que nunca hay comunicación en estado puro o carente de conflicto, ni lengua como código estable, ni literatura que se deje reducir a las

---

<sup>135</sup> En *La notion de dépense* (1933) Bataille señala que lo propio de la poesía sería la posibilidad de creación a través de la pérdida. Partiendo de esta definición, en “Bataille: la experiencia soberana” (2000) Silvio Mattoni se pregunta qué sería aquello que se pierde o se sacrifica en el poema, y ensaya una respuesta: “La poesía, imponiéndole un ritmo al uso de la lengua y revelando así el carácter material del lenguaje, la articulación sonora y sin sentido sobre la que se asienta violentamente el sentido, haría caer de ese modo el velo de la instrumentalidad de las palabras. En ese lugar acaso inaccesible pero del cual tenemos noticias de vez en cuando y que Bataille sigue llamando poesía, las palabras dejan de designar, se dilapidan, se derraman en servicio de un ritmo que no les pide sino el sacrificio del sentido” (2001, p.191).

determinaciones sociales y culturales del discurso. La voz del poema, epifánica e idiota, “a veces sentido y a veces herida del sentido”, desoye los grandes relatos para extraviarse prestando atención “a lo inútil, a lo que se desecha” y así “capturar las astillas de aquello que se revela” (Bellessi, 2011: 10).

En cuanto al vínculo entre escritura crítica y escritura de poesía, Jorge Monteleone señala que “los breves ensayos de Diana Bellessi reunidos en *La pequeña voz del mundo* iluminan el fundamento reflexivo de su propia poética”, y continúa:

Sólo con una diferencia de grado respecto del poema, a veces los poetas escriben ensayos extraordinarios, a medias entre el saber y el manifiesto, que no sólo iluminan, como un relámpago teórico, la noción de lo que la poesía es o debería ser, sino también su propia poética, su fundamento reflexivo (2012: s/p).

*La pequeña voz del mundo* (2011) se estructura en dos partes: la primera, titulada “I. (1998-2003)”, contiene ensayos abigarrados, íntimos, condensados, sin nombres propios; mientras que la segunda, “II. (2004-2010)”, presenta ensayos donde la poeta-crítica nombra y analiza a otros poetas argentinos contemporáneos. En esta segunda parte, la presencia de referentes identificables en la historia reciente de la poesía argentina, contrasta con los fragmentos de la primera parte, donde la ausencia de otros nombres aparece con el peso del manifiesto, del pensamiento que envuelve una poética personal. Un paso de baile, de escritura, entre una forma de concebir la poesía y un modo de poner en circulación una lectura. El efecto de este cambio es otra respiración, como si separara las palabras de esos primeros pasajes, donde el ensayo literario se cruza con la prosa poética, para dejar entrar la argumentación crítica, el despliegue explicativo de las hipótesis, dando a ver cómo funciona lo que piensa cuando lo enfrenta al poema del otro. “Son notas que se extienden a lo largo de 12 años –explica Bellessi–. La primera mitad respondió más a un deseo personal, y su escritura es bastante

íntima, mientras que la segunda surgió de la obligación de tomar el micrófono público” (2012, entrevista: s/p).

En “Viva voz” (2012), Paula Jiménez España se refiere a *La pequeña voz del mundo* como una invitación silenciosa que nos deja a solas con estos ensayos, que leemos “con esa misma ‘atención flotante’ que desarrollamos al leer un poema. Lo que sucede es que Bellessi se sumerge en el lenguaje poético para reflexionar sobre la poesía” (s/p). En los ensayos que componen la primera parte de *La pequeña voz del mundo*, no se nombra a otros poetas ni teóricos ni críticos. Como si la voz lírica, aun cuando intenta ensayar una lectura, cantara siempre su pérdida al borde del silencio, inmune a los intentos del ensayo por dar rumbo a sus pensamientos. Sin embargo, en el tono de manifiesto que delata esta escritura la poeta teoriza en torno a dos puntos centrales en las discusiones sobre la lírica: la subjetividad, la emoción, el afuera. Pensando la voz como resto, Bellessi va a decir que “Lo que resta, canta” (2011: 13). O bien que la lírica se extravía en lo que mira, y así encuentra “en lo profundo del yo, aquello que lo rebasa” ¿Cómo se relaciona esto con la función de la mirada para el dispositivo objetivista?<sup>136</sup> ¿Qué dice esta teoría de la lírica sobre el lugar de Bellessi en la poesía argentina? Ya no los 90 ni los 80, sino el tiempo de los poemas que se escriben y circulan junto a los ensayos de *La pequeña voz del mundo*. Desde el poeta como camarógrafo (Dobry, 1999), donde el poema le sucede al paisaje y no al sujeto, hasta la intimidad del sujeto lírico que “en lo mirado se extravía” (Bellessi, 2011: 13).

¿Qué decimos cuando decimos lírico o, más bien, cuáles son los ecos que la palabra porta como una estela? Lírica es una voz desnuda en la impudicia de volverse sobre sí y hallar, en lo profundo del yo, aquello que lo rebasa, aquello que también le hace lugar de habla cuando se hablan las pequeñas cosas, las

---

<sup>136</sup> Para un análisis detallado del lugar de la imagen en el objetivismo, véase: Moscardi, Matías (2017), “El ojo parpadeante del poema: derivas críticas de la imagen objetiva en la poesía argentina contemporánea”.

pequeñas voces en concierto. Una voz siempre impúdica frente a la escena literaria, a sus modas, a sus diminutos pero poderosos espacios mediáticos donde se construye la crítica y la fama de época. Impúdica por desatenta, por seguir su propio canon cuando siente que ya ha pagado el peaje del entrenamiento y el saber, y le resta un saber de desobedecerse, de no ir por los caminos de su propia plusvalía: es decir, lo que ha demostrado, o lo que la escena espera vuelva a repetirse. No se despliega, se repliega. Y en este replegarse ahora de pudor extremo, música y pensamiento bordean el vacío del silencio (Bellessi, 2011: 12).

La lírica “repite las mismas cosas en leve variación” y “celebra lo imposible en la duración” (15) ¿Cómo abordar la temporalidad de/en la lírica a partir de esta idea de duración, si aquello que el poema quiere sostener es un imposible? ¿En qué momento sucede lo que no puede existir? Porque la pasión de la lírica es arcaica, ese imposible no sería otra cosa que el origen que ya no se puede alcanzar; imposible no por no haber existido sino por no poder ya volver a ser de la misma manera. La lírica imita la pronunciación de algo que nunca escuchó, y luego lo repite como rumor, con la variación inevitable del malentendido.<sup>137</sup>

Más adelante, refiriéndose a la poesía que se escribe en Argentina después de los 90, hablará del “retorno de la lírica como fantasma” (2011: 121). Asimismo, se pregunta por este aspecto lírico en “la poesía escrita por los más jóvenes”, y encuentra, en la poesía de los noventa, una materia conmovedora que en su rechazo de la emoción muestra no la superación de la lírica sino su “aspecto pavoroso”: el deseo y el terror por lo lírico, una poesía que le recuerda a la lírica “la intemperie y el deber”, a la vez que expande, desde un yo absolutamente descentrado, su línea de frontera:

---

<sup>137</sup> Sobre la lírica de Bellessi como indagación de la voz colectiva, dice Monteleone: “[...] en la poesía de Diana Bellessi hay una voluntaria y exigente exploración del habla. Esa elección responde menos a una creencia estética que a un programa sociocultural: en el habla la poeta indaga los vínculos de lo individual con lo social, transforma la radical subjetividad de lo lírico en un escenario cambiante donde las voces colectivas lanzan ecos y resonancias” (2009, p. 6). Esta singular comunión entre lírica y hablar popular es uno de los rasgos centrales de la poética de Bellessi.

Cuando pienso en lo lírico, pienso en eso que está hecho con casi nada, que está hecho de una gran fragilidad y desnudez pero que, por alguna razón, tiene en esa intemperie la capacidad de establecer un puente directo con el otro”, [...] aquello que voltea los registros de la comunicación para convertirse en comunión<sup>138</sup> (2011: 123).

Tanto Bellessi como Dobry se preguntan por el lugar del poeta en el mundo que lo rodea. Pero donde Dobry llega a la conclusión de que en el mundo moderno la lírica está “muerta desde su nacimiento” (2007: 54) y lo único que le queda al poeta es captar y disponer los materiales que le dicta el lirismo ambiente de las ciudades, Bellessi afirma la rabiosa vitalidad del yo lírico, que la poesía de “los más jóvenes” (entre ellos el propio Dobry) desplaza hacia “personajes más allá de la frontera, no bandoleros románticos sino pícaros o chorros, mártires o asesinos seriales” (2011:16).

En el comienzo del ensayo “La lírica vuelve a casa”, Diana Bellessi, poeta nacida en 1946, se refiere a la *actual poesía argentina*, no como una hipótesis de periodización a problematizar a lo largo del ensayo, sino más bien como dato para situar generacionalmente un corpus de poetas. Esta categoría se define por haber sido “pensada a partir de autores que rondan entre los treinta y cuarenta años [...]” (2011: 117). En esta enunciación, se excluye a sí misma de la condición de contemporánea, cerrando la poesía argentina *actual* a lo que considera “los jóvenes”, en un momento en el que ella, como poeta, continúa produciendo,

---

<sup>138</sup> En “El oído atento”, entrevista que Jorge Monteleone le realizó a Diana Bellessi durante la segunda edición del Festival Filba (2011), el crítico se refiere a *lo comunional* en la escritura de Bellessi como un dar a ver al otro la belleza del mundo circundante. Este acto “sitúa la poesía en un espacio no jerárquico, sino comunitario, o comunional, como le gusta decir a Diana. Y me parece que aquí tenemos dos características centrales de la poesía de Bellessi que radican en lo que yo llamé en un momento la utopía del habla y la ética de la mirada. La utopía del habla porque se trata de situar la voz del sujeto lírico y poético en un espacio comunional, nunca en una situación solipsista, sino que se trata de una voz atravesada por las voces de los otros, la voz de la mujer, la voz de los oprimidos, la voz de los excluidos, las voces de la calle” (s/p).

recibiendo premios, publicando obras reunidas, dando conferencias, etc. Si hablara de una *nueva* poesía argentina, la mención a la edad podría figurar como indicio del momento de emergencia de estas poéticas, pero no es el concepto de novedad lo que se valora en esta afirmación, sino una idea de actualidad que recorta del presente la producción de unos pocos.<sup>139</sup> Además, esta categoría aparece como “pensada” no se sabe bien por quiénes, ocultos en un participio pasivo del que esa lectura se hace cargo sin cuestionamientos. Como si Bellessi, aún en el acto de intervenir críticamente sobre esos debates, se situara en una suerte de más allá, sustrayéndose en tanto poeta, desentendiéndose o amparándose en la exclusión que opera ese enunciado. Ella, que en la primera parte de ese mismo libro piensa el poema en términos de una comunión o efusión vital de la palabra dentro de “la tribu”, parece situarse en este gesto, al igual que cada vez que se refiere a los objetivistas como “los jóvenes de los noventa”, entre los sabios encargados ya no de dar batalla sino de guiar con mano suave la fuerza y el pensamiento de la tribu. Una distancia crítica que también pone aparte a su poesía, a salvo de las discusiones que impulsan o impugnan corrientes poéticas, ese revuelo que hacen los jóvenes cuando buscan abrirse paso.

El ensayo continúa con un panorama de la poesía de los ochenta tras el fin de la dictadura, “largo silencio” bajo el cual la poesía argentina se había agolpado y multiplicado, ansiosa por dejar salir la voz a la luz de los espacios abiertos, escenarios donde encontrar un público, donde volverse pública. Poetas de diversas corrientes (neorromanticismo, neobarroco, neoexperimentalismo, neocoloquialismo) “salieron de las catacumbas y volvieron a leer y escucharse entre sí” (Bellessi, 2011: 118), la discusión acerca de cómo

---

<sup>139</sup> En “La lírica vuelve a casa”, Bellessi destaca la producción de Beatriz Vignoli, Osvaldo Bossi, Sonia Scarabelli, Alejandro Crotto, Osvaldo Aguirre, Andi Nachon, Paula Giménez y Martín Rodríguez. Encuentra en ellos algo que “caracteriza a la mejor poesía argentina de los últimos tiempos”: la capacidad de “abrirse, no en una, sino en varias direcciones de representación, haciendo uso de múltiples recursos, aún de aquellas tendencias que se combaten” (2011, p. 133).

escribir poesía juntando restos para armar de a poco, de a muchos, una memoria del desastre, y la euforia del volver a mirarse a los ojos (lo que Jorge Monteleone denomina “restauración del régimen de la mirada”)<sup>140</sup>.

Sobre la posibilidad de una lírica que se constituya como mirada histórica y crítica de lo real, Monteleone destaca que en Bellessi “la lírica se vuelve política a condición de ser metafísica”. Esta lírica “nunca ignora que tiempo y lenguaje están atravesados de poder y de historia, que el poema es una crítica de lo real cuando en él se inaugura lo imaginario” (Monteleone, 2009: 44).

Desde la lírica como transgresión y deseo en María Negroni, quien afirma no leer nada escrito después de la invención de los antibióticos, y la opción de Bellessi por una lírica inactual pero profundamente anclada en el mundo físico, el habla popular y la intemperie de la marginalidad, los ensayos de estas dos poetisas-críticas nos hablan de cómo la pregunta por la lírica encarna un modo de percibir el estado de la lengua en el presente, anclado en el vínculo entre sus intervenciones críticas y las zonas que explora su propia escritura poética.

---

<sup>140</sup> “Los poetas de los 80 hicieron una poesía que no puede relatar, porque el relato implica memoria. La memoria estaba interdicta, no había posibilidad de una experiencia social, de un relato social vivido: todos los lazos sociales estaban cortados; el poeta no podía ver, porque lo que tenía que ver era horroroso. Hay muchas manifestaciones de esta mirada corroída y borrosa, y de este lenguaje que debe ser restaurado por una crítica del lenguaje, porque aquello que estaba en cuestión era el poder comunicacional del lenguaje mismo” (Monteleone, 2006, s/p).

### 3.2. La batalla contra el lirismo

En el siguiente apartado abordaremos el problema de la lírica en los poetas-críticos objetivistas, y los distintos debates que ha generado este posicionamiento en el campo de la poesía argentina reciente. En el desarrollo de los argumentos de estos debates, los interlocutores del objetivismo van desde la defensa acérrima de una lírica identificada con sus definiciones más convencionales –los “epifánicos” de *Hablar de Poesía*, a quienes Prieto llama “los jóvenes serios”–, a la postura media de Bellessi, que aún una idea de lírica como desamparo y fuerza arcaica, con la “intemperie y deber” que le imponen a la poesía los “jóvenes de los noventa”.

Observamos, en este sentido, que las definiciones de lírica que esgrimen estos poetas-críticos se vinculan estrechamente con el posicionamiento que cada uno adopta en el debate con los objetivistas. Una lectura recurrente en la crítica del período identifica este vínculo como un enfrentamiento: “la batalla contra el lirismo” (Mallol, García Helder y Prieto, Porrúa), la “prohibición objetivista de la lírica” (Vignoli), el “rechazo de la lírica” (Genovese). Del otro lado de la discusión, en la crítica objetivista se insiste con sentenciar la muerte de la lírica (Dobry, Prieto) y cualquier manifestación a su favor despliega una cadena de impugnaciones.

Cuando en *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa* (2011) Marina Yuszczuk revisa la construcción de lo que llama el “dispositivo objetivista” desde los textos programáticos (artículos, poéticas personales, ensayos) producidos por los propios poetas del movimiento, el concepto de *lírica* es presentado alternativamente como un subgénero dentro de la poesía, un tono que tiende al sentimentalismo o la reflexión íntima, y una posición del yo en el poema. En tanto no se brinda una distinción conceptual que justifique la variabilidad de su uso, la idea de lo “lírico” en estas intervenciones críticas

carece de un sentido unívoco que pueda rastrearse de igual modo en varios autores. No obstante, algo queda claro: el nombre de la lírica anuncia un malestar impreciso, un camino que debe evitarse aunque sólo se lo conozca a medias.

Este rechazo, señala Anahí Mallol, es un punto de confluencia en la crítica del período:

La línea unificadora de los 90 es para Helder y Prieto tanto como para Porrúa la batalla en contra del lirismo, en la medida en que se entiende por “lirismo” una poesía centrada en una infatuación o exacerbación de la mirada subjetiva. Sin embargo los motivos líricos se aceptan si aparecen combinados con el artificio pop cultural, en un kitsch que no es heroico, es decir que desde esta postura la poesía pop escrita al principio por algunas mujeres, luego gays y finalmente por poetas de cualquier sexo y/o orientación sexual se permite como la contracara banal y superflua de la poesía “seria” (Mallol, 2017: 27)

Los ensayos de la primera parte de *Orfeo en el kiosco de diarios*, de Edgardo Dobry, resultan de particular interés para contrastar las hipótesis de lectura de los textos de Bellessi y Genovese en torno a la prohibición objetivista de la lírica, ya que se trata de un poeta-crítico que integró la revista *Diario de Poesía* y fue parte del armado del objetivismo y su particular intervención sobre el lugar de la nueva poesía en la tradición literaria argentina.

Como señalábamos en el apartado “Los descendientes de Apollinaire: lecturas del objetivismo en Edgardo Dobry”, este poeta-crítico traza una línea que parte de las figuras de poeta propugnadas por el simbolismo (“aristócratas del espíritu” apartados del intercambio con los lectores), subraya el agotamiento de este programa, y anuncia la novedad de la poesía de Apollinaire como una apertura en los modos de escribir y concebir el lenguaje poético. El recorrido histórico que hacen los ensayos de *Orfeo en el kiosco de diarios* (Dobry, 2007) culmina en Apollinaire como la figura que volvió a inyectar vitalidad al lirismo, sacándolo de su encierro y haciéndolo sonar con los ruidos de la calle. La lectura de

Dobry convierte a este “Orfeo moderno” en el antecesor fuerte de los poetas de los noventa. En este punto advertimos que la intervención crítica de Dobry constituye menos una lección de historia poética que el armado de una genealogía para el objetivismo: de la muerte de la lírica a la escritura poética como “captación de un lirismo ambiente”, la superposición de voces y el estallido subjetivo del lirismo hacen de la tarea del poeta una operación de montaje, que en principio se sitúa en la escucha (urbana) y luego se desplaza a la visión (el poeta como camarógrafo). Apollinaire, señala Dobry, a la vez que “abre el círculo poético a los afiches y los diarios”, “desvincula la poesía del verso” (Dobry, 2007: 53) En este sentido, si lo que caracteriza a la lírica no es la estructuración formal recursiva del verso sino la transgresión del esquema comunicativo que sirve de sustrato a ese tipo de discurso, su intencionalidad comunicativa, la figura de Apollinaire, antes que dar testimonio con su obra de la muerte de la lírica, afirma su gesto fundamental en modos inéditos de su transgresión constitutiva:

La metamorfosis de la poesía fue a dar en el ardid publicitario, el jingle, el eslogan de cartel. El cociente de esta transformación fue la muerte de la poesía lírica tal como se la conocía hasta entonces (y tal como, en buena medida, se la siguió conociendo incluso después, de allí que gran parte de la poesía del siglo XX y de la que hoy se sigue escribiendo esté muerta desde su nacimiento (Dobry, 2007: 54).

En un ligero cambio de tono, perceptible en la acotación entre paréntesis, aparece una afirmación polémica, que no se desprende del recorrido que venía haciendo del desarrollo de la poesía en la esfera pública. En esta afirmación, algo se trastoca: el crítico, pero sobre todo el poeta, dice *hoy*, y lo utiliza para calificar “gran parte de la poesía” del presente como *muerta*. Es la caída del ‘yo’ unívoco lo que determina la muerte del lirismo clásico. Entonces quizá el trabajo del poeta es la “captación del *lirismo ambiental* [...] como si el paisaje urbano pusiera a dialogar todas sus voces a través del poeta” (2007: 57).

Sin embargo, hay una forma de lirismo que tiende un puente posible entre neobarroco y objetivismo: la escritura de Juan L. Ortiz. El modo de tratar con el silencio y las formas del paisaje en su poesía representa una idea de lírica que apela tanto a la condensación y precisión que atraía a los objetivistas, como a la deriva neobarroca sobria y modesta de Tamara Kamenszain.

En la figura de Juan L. Ortiz, como señala Martín Prieto, se encuentran la biblioteca neobarroca y la objetivista (Prieto, 2007), si bien entre estos últimos adquiere una centralidad semejante a la que Mallol (2003) le adjudica a la obra pizarnikeana como matriz de lectura de la poesía argentina. “Juan L. Ortiz: la lírica entre comillas” aparece publicado por primera vez en 1983, en *El texto silencioso*, e integra la primera parte del libro, “Introducción a las provincias de la lengua”, entre ensayos sobre Girondo, Enrique Lihn, Macedonio Fernández y Francisco Madariaga.

En la configuración de la biblioteca neobarroca nacional, Juan L. Ortiz es una referencia pero no una figura central. ¿Qué puede interesarle a una poeta-crítica neobarroca de una poesía que, en palabras de Kamenszain, nace de una “matriz silenciosa”? (2000: 181) Un tratamiento de la lengua poética cuya economía parece situarse en el otro extremo de la proliferación de pliegues que propone la maquinaria neobarroca con sus brillos, metáforas al cuadrado y superficies iridiscentes. En este punto, la posición de una escritura como la de Juanele respecto del tipo de poesía por la que abogan los ensayos de Sarduy, Perlongher y Echavarren –breves textos críticos que funcionan como manifiestos– habilita postular una diferencia constitutiva entre las poéticas consideradas neobarrocas, donde lo neobarroco antes que un rasgo identificadorio es un lazo entre lo disímil. De este modo, la intervención de Kamenszain en “Juan L. Ortiz: la lírica entre comillas” también genera un sustento crítico que justificaría por extensión su propia pertenencia a la nominación neobarroca. Y lo hace

por medio de la noción de lírica, vinculada a la pérdida, la intemperie, el “lugar desolado”, “la debilidad” –recordemos lo que decía Negroni sobre el vampiro como metáfora kitsch del poeta desamparado–; en suma, una lírica del silencio y la carencia, un neobarroco por sustracción.

En esta operación, Kamenszain desmonta la noción de lírica hasta su mínima expresión, la misma contra la que discuten Mallol y Negroni: “Si el modo lírico corresponde a un poema escrito ‘en primera persona y en tiempo presente’, se podría aplicar estas características supuestamente inmanentes a aquellos poemas que se vinculan con una matriz silenciosa” (2000: 181). El recurso teórico a la lírica vendría asimismo a reponer lo que incomoda en la lectura de esa poesía: “definiéndola como lírica, se intentó poner a salvo a la poesía de Juan L. Ortiz de sus propias implicancias: si es silenciosa, es necesario hablar por ella para acallar la dificultad de una lectura cuyo objeto se escabulle (2000: 181). En esta afirmación encontramos, más allá de la poesía de Juanele, una idea de crítica ligada a la necesidad de definir para poner a salvo –al lector, a la crítica misma– de lo que se resiste a ser interpretado en la experiencia de lectura. En este sentido, cifra un modo de relación entre crítica y poesía, en el cual la primera no tolera el silencio del poema y busca interceder por él ante los lectores, porque “si es silenciosa, es necesario hablar por ella”. No sobre ella, sino en su nombre.

En tanto poeta-crítica, la voz de Kamenszain se movería entonces entre estas dos posiciones, en las que hace alternativamente de la silenciosa y la que habla por ella, de ella. En la obra de Juan L, dice, “lo lírico y lo épico aparecen, pero allí donde no pueden ser escuchados” (2000: 181). Los puntos suspensivos como desembocadura en la cual la escritura se contagia del paisaje, “litoral brumoso y fragmentario” por donde corre el poema hasta tocar el silencio. Una poesía de trazo ínfimo: la tipografía que Juanele quería para sus

libros, tamaño 8, lo mínimo para hacer aparecer la imagen sin perder por completo la legibilidad.

En la lectura de Kamenszain, la vinculación entre lírica y silencio es del orden de lo espacial. Lo que se mantiene al margen y no puede ni exige ser escuchado puede hallarse en el aura del sauce o en la orilla del río: imágenes liminares, bordes evanescentes. En este sentido, encontramos en Kamenszain como en Negroni una escritura crítica que responde al problema de la indeterminación de la lírica imaginándole espacios, dándole plenos poderes a costa de que sólo pueda ejercerlos dentro de los límites del lugar asignado. Para ser leída como lírica puede decir lo que quiera, con tal de que se quede ahí. En Negroni, el castillo gótico (y sus sustitutos o equivalentes) donde toda perversión es posible, y toda tristeza. En Kamenszain, la zona liminar del paisaje: el borde del aura o el margen del río, un hilo conductor que juega con la biografía del poeta litoraleño para volver irónicamente sobre la idea de que la lírica es un modo de la poesía que viene “del interior”:

Poco codiciado por la lírica que quiere ser ‘escuchada’, marginal, borde interior de la página, es justamente en el margen (en *El aura del sauce*) donde siembra su experimento el poeta del *interior*, y es invadiendo sus límites como experimenta (2000: 184).

El paisaje del interior le da a la lírica ortiziana, en la lectura de Kamenszain, una “épica silenciosa” que la poeta-crítica neobarroca vincula con las ideas de Lezama Lima en torno a naturaleza y escritura, incluidas en *La expresión americana*. En esta exploración poética del paisaje interior –los paisajes mentales, en el caso de Pizarnik– Dobry identifica una deriva latinoamericana del simbolismo, con la diferencia de que el poeta simbolista se aísla en el espacio cerrado de su “postura aristocrática”: su disposición melancólica no le permitiría apreciar ni un río ni un sauce, ninguna naturaleza fuera de las ensoñaciones de su espíritu. Para que la naturaleza se vuelva paisaje, según Kamenszain, “es necesario que el idioma la

recorra silencioso, vale decir, que empiece a recorrerse a sí mismo *contra* ella” (2000: 184). Si el paisaje es lingüístico, la escritura del río es necesariamente un murmullo.

En “Morir es autobiográfico”, introducción a “La lírica terminal”, cuarta parte de *La edad de la poesía* (1996), Kamenszain ya esboza una serie de preocupaciones que irán tomando forma, tanto poética como crítica, en sus siguientes libros: por un lado, la autobiografía de “la primera persona gramatical” como vínculo entre poesía y diario; por el otro, una idea de verso que se define siempre en tensión con la narrativa como forma fantaseada (Barthes, 2006), como si escribir en verso fuera un modo de hacer tiempo hasta llegar a la prosa. Más adelante, en *La boca del testimonio*, le dedica un capítulo entero a los *Diarios* de Pizarnik, la poeta que decía “dar versos” para distraer a los lectores mientras postergaba indefinidamente la novela que deseaba escribir. En los poemas de *El libro de los divanes* (2014), Kamenszain insiste, en verso, en que la forma del diario es la “tentación” de seguir de largo hasta el final del renglón, de sacarse de encima al verso. Sin embargo ella ya hacía esto en la escritura, bajo la forma del ensayo. Pero el diario despierta un pudor que la crítica no, aun cuando los ensayos de Kamenszain, como dice María Moreno, tiene el tono de una “autobiografía de sus amores literarios” (2014: 18). En el comienzo de “La lírica terminal”, escribe: “La poesía como lo más parecido a una autobiografía de la muerte” (2000: 145).

En “Basta de escribir novelas o la intimidad éxtima” (2016), Kamenszain aborda las escrituras de Cecilia Pavón y Washington Cucurto como “poetas de la afectividad” que presentarían un “nuevo tipo de lirismo que resucita al sujeto que escribe por fuera de los límites de la literatura, [...] por fuera de aquella interioridad cerrada en sí misma, propia del romanticismo” (2016: 49).

En la poética que escribe para *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina* (2001) compilada por Arturo Carrera, Alejandro Rubio (2001) decreta que “la lírica está muerta”, al tiempo que la define por oposición a los méritos estéticos que le supone a los medios masivos de comunicación. Para Rubio, concluye Marina Yuszczuk, la lírica es una sinécdoque de la poesía “tradicional” (2011: 20). En el significante de *lírica*, los poetas objetivistas de los noventa depositan todo aquello que no quieren ser: lírica es lo viejo, lo cursi, lo recargado, lo sentimental.

También Dobry, en *Orfeo en el kiosco de diarios*, señala que la poesía lírica, tal como se la conocía, está muerta, y es la responsable de que buena parte de la poesía que se escribe hoy en día ya venga “muerta de nacimiento” (2007: 54). Sin embargo, como anotábamos antes, es Dobry quien advierte que la poesía contemporánea no está ni en las ruinas ni en los comienzos fulgurantes de un nuevo proyecto, sino apenas en un “compás de espera”. ¿Por qué, entonces, apresurarse a proclamar la muerte de la lírica? ¿No es otra forma de situarse a sí mismos más allá de ese fin que conjeturan?

Nos interesa detenernos en esta pregunta porque entendemos que el modo en que los poetas-críticos contemporáneos se pronuncian sobre el estado de la lírica nos habla de cómo perciben el estado de la lengua en el presente, en un espectro que va desde quienes le adjudican una rabiosa vitalidad (Bellessi, Negroni), quienes la confinan a determinadas escrituras en determinados momentos de la historia de la poesía argentina (Kamenszain, Prieto) y quienes decididamente la declaran muerta (Dobry). En la crítica de poesía escrita por poetas, estos diagnósticos pueden contrastarse con las autofiguras y genealogías que cada poeta-crítico arma para su propia escritura: para Bellessi y Negroni, el lugar de la poesía en el presente, la apuesta por el deseo y la intemperie, hace coincidir su concepción de la lírica con el imaginario que desarrolla su producción poética. Para Dobry y Prieto, la

lirica aparece personificada en los adversarios del objetivismo, y representa la apuesta por lo viejo, contra el valor de lo nuevo que aportarían los poetas del *Diario de Poesía*. De este modo entendemos que la pregunta por la vida o muerte de la lírica constituye la continuación crítica de una contienda poética.

Dice Rubio: “¿Quién tiene tiempo, habiendo televisión por cable y FM, de escuchar el laúd de un joven herido de amor?”. Frente a este argumento objetivista contra la lírica, habría que preguntarse, en todo caso, qué televidente tendría tiempo para cualquier tipo de poesía. O más aún, preguntarse si no está la televisión también plagada de jóvenes heridos de amor, repartidos y multiplicados en telenovelas, películas, el drama ultra-guionado y exacerbado de los realities, las noticias policiales narrando crímenes hasta hace poco llamados “pasionales”. El discurso de los medios masivos se parece mucho más a la lírica como la entiende Rubio que a un poema objetivista, con lo cual el diagnóstico de muerte por televisión sería un argumento al menos insuficiente. Por otro lado, el mismo Rubio señala que la lírica podría servir todavía para hacer surgir lo nuevo, como material para aquellas escrituras que, distanciándose de ella, tengan algo que ofrecer al público *massmediático*: “El cadáver de la lírica, en efecto, todavía puede abonar una tierra baldía”. La afirmación de la muerte de la lírica se suma a la imagen de la poesía argentina de los noventa como un descampado, un baldío donde, como dice el poema de Fabián Casas, “todo lo que se pudre forma una familia” (*Tuca*, 1990).

La muerte de la lírica se vuelve un tópico no sólo para la crítica de poesía argentina reciente, sino para la misma poesía<sup>141</sup>. En *La lírica está muerta*, de Ezequiel Zaidenweg

---

<sup>141</sup> Alicia Genovese lee estas intervenciones sobre la muerte de la lírica en contraste con otras poéticas que revitalizan la lírica, ancladas en las nuevas territorialidades que alcanza la escritura poética en los noventa: “Hay quienes se muestran preocupados por decretar la muerte de la lírica y ser antilíricos, retomando, en parte, la poética de Leónidas Lamborghini; otros transforman la

(Vox, 2011), la lírica se vuelve cuerpo del mito, cuerpo bíblico, cuerpo épico, *corpse*. A través de la prosopopeya –figura que consiste en atribuir a los seres inanimados o abstractos características y cualidades de los seres animados, o bien en hacer hablar a los muertos–, la lírica encarna en los relatos de grandes muertes. La disputa crítica se procesa en los poemas como una profusión de imágenes de entregadores, verdugos, viudos, pueblos que se transforman en turbas iracundas, una anciana prisionera a la que los chicos molestan arrojando piedrazos a los barrotes:

### **XIII. De la guerra civil**

La lírica está muerta. Finalmente.

Ha llegado el momento que esperábamos todos.

Ya podemos decirlo sin ambages:

es el fin de una era. El magno orden de los siglos

se vuelve a barajar (2011: 39)

Rastreando el armado de una tradición para el objetivismo, Yuszczuk señala que en el artículo de García Helder y Prieto (1998), la lírica constituye una línea menos vinculada a lo emergente, en la que se agrupan ciertas poéticas de los noventa que se distancian tanto de la línea que intentaría aproximarse a “lo real y lo actual”, y la que se centraría en “la puerilidad”, asociada a poéticas cercanas al pop y al neobarroco. La genealogía sugerida para el objetivismo, incluido en la línea real/actual, plantea una oposición a la lírica, situándose en una “red antipoética satírica urbana antilírica y coloquial” (García Helder y Prieto, 1998: 17).

---

superficie poética con un lirismo que de otro modo impregna en los textos las rugosidades de la época” (2003, p. 200-201).

Yuszczuk también se detiene a analizar “Poesía argentina de los noventa: breve bibliografía crítica”, artículo inédito de la poeta rosarina Beatriz Vignoli, destacando que si bien identifica una vertiente lírica que se separaría de la vertiente objetivista y de las estéticas pop, tampoco arriesga una definición de lo lírico, más allá de la referencia al “yo” como instancia diferenciada de la enunciación lírica. Algunos poetas, dice Vignoli, “pelan un yo lírico que se la juega como sujeto, que se posiciona políticamente”<sup>142</sup>. No obstante, lo mismo podría decirse de los poemas de Fabián Casas, Martín Rodríguez o Washington Cucurto, sin incluirlos en absoluto en una nominación lírica.

La vaguedad conceptual de estas afirmaciones sobre la lírica se evidencia asimismo en el artículo de Daniel Freidemberg citado por Yuszczuk, cuando define al lirismo como “cierto temblor que impregna las palabras y las magnetiza”, vinculado a “la capacidad de ser sensible” (2011: 28-29). El temblor, el magnetismo, la sensibilidad, ¿pueden situarse más acá de una impresión, un efecto de lectura atribuible a cualquier tipo de poesía, de literatura incluso?

Similares problemas tiene la referencia teórica de la que se vale Yuszczuk para abordar esta zona de la poesía argentina reciente. “El género lírico” (1995), de Kate Hamburger, define la lírica a partir de una generalización enfocada no en los textos sino en su recepción, reducida a denominadores comunes de aquello que se “vive” como lírico en las experiencias de lectura. Esta confluencia sin matices se expresa a través de una primera persona plural que habla, como si fuera posible, por el conjunto de los lectores:

Vivimos la enunciación lírica como enunciación de realidad de un auténtico sujeto enunciativo, que no puede ser referida sino a él mismo [...] No vivimos los enunciados de un poema lírico como apariencia, ficción o ilusión [...] Pues

---

<sup>142</sup> Beatriz Vignoli, “Poesía argentina de los noventa: breve bibliografía crítica” (inédito) (Sin fecha).

siempre nos hallamos ante él de forma inmediata, lo mismo que ante la expresión de algún otro real, de un tú que habla a mi yo (1995: 182).

Aun si estas afirmaciones son válidas respecto de la enunciación lírica, la caracterización del poema lírico a partir de su efecto realista en los lectores, que lo perciben como enunciación “de un auténtico sujeto”, tampoco permitiría distinguir la lírica de cualquier poema objetivista en primera persona.

En este sentido, creemos que es posible rastrear, en episodios recientes de la crítica de poesía argentina, un campo de uso del concepto de “lírica” donde las herramientas teóricas que intervienen no precisan ni ayudan a dirimir los debates en torno a ella, ya que las categorías de “lo lírico” o bien no se ajustan al desarrollo crítico propuesto (como Kate Hamburger en la tesis de Marina Yuszczuk) o bien, como en el caso de los poetas-críticos objetivistas, se definen en función de una posición previamente asumida: no es que el contrincante sea la lírica sino que, una vez identificado el contrincante, se lo tilda de lírico para descalificarlo.

La definición de Hamburger según la cual en los enunciados de un poema lírico nos hallamos “lo mismo que ante la expresión de algún otro real”, y “vivimos la enunciación lírica como enunciación de realidad”, confronta con la lectura que hace Martín Prieto de las revistas *Hablar de Poesía* y *Fénix* como exponentes de una corriente conservadora que evoca el lirismo para “impugnar el presente y entonces el género que lo interpela y que lo abarca más cabalmente: el realismo” (2007: 38). En “Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina”, Prieto confina el debate sobre la lírica a los poetas que se nuclean en torno a las revistas mencionadas: *Fénix*, dirigida por Pablo Anadón, y *Hablar de poesía*, dirigida por Ricardo Herrera.

La lírica, último bastión del clasicismo, sería, en palabras del italiano Sergio Solmi retomadas por Anadón, “una suprema ilusión de canto que milagrosamente se sostiene después de la destrucción de todas las ilusiones” (2014). Desde esta visión se señala como valor de las obras poéticas el “lirismo crítico”, siendo el componente crítico “la conciencia de que la época, por múltiples razones, ha puesto en entredicho toda sublimidad” . En estas definiciones Prieto lee un horror doble: al presente, y de allí al realismo. Horror frente al cual el único antídoto posible parece ser la lírica, divisa de lo sublime.

Sin embargo, Prieto sólo menciona, sin detenerse en las tensiones que esto pudiera suscitar, que tanto Herrera como Emiliano Bustos, colaborador de *Hablar de Poesía*, hayan leído en clave lírica a dos poetas marcadamente objetivistas: Edgardo Dobry y Carlos Battilana. En el número 2 de *Hablar de Poesía*, publicado en el año 2000, Herrera sitúa la poesía de Dobry del lado del “antídoto” lírico, al destacar que “la propuesta de Dobry logra conseguirle un salvoconducto a la palabra sublime en un medio y un momento cultural que le es poco propicia” . Podríamos conjeturar entonces que la lírica, antes que descartar por completo la biblioteca objetivista, recupera de ella ciertos elementos que le permiten leerla a contrapelo de sus propios postulados. En “Lírica y medida”, reseña de *El fin del verano*, publicada en el número 4 de *Hablar de Poesía*, año 2000, Bustos afirma que “Battilana es decididamente lírico en una plaza gobernada por la antilírica”.<sup>143</sup>

---

<sup>143</sup> En el mismo año en el que se publicaron las reseñas que leen a Dobry y Battilana en clave lírica, Emiliano Bustos escribe para *Hablar de Poesía* el artículo “Generación poética del ’90, una aproximación”. Allí se refiere a los “dos gestos” presentes en la poesía de los noventa: por un lado, el gesto de “los poetas realistas y antilíricos de los primeros 90” (2000: 101), que escriben desde “las leyes que inventó la televisión y el rock”, “la chatarra, la basura” y “los márgenes de todo tipo” (98); por otro lado, el gesto de escrituras casi exclusivamente femeninas, vinculadas a lo lúdico, lo humorístico y lo infantil (101), cuyas búsquedas –“misterio, sueño, estupidez, acción de lo insólito” (101)– desdican a los poetas del primero.

Pablo Anadón y Rodrigo Galarza, ambos citados por Prieto en su artículo, son quienes oponen de manera más explícita y programática los principios de la lírica a la “tendencia objetivista”. Lo que resulta paradójico es que terminan subsumiendo lo que suponen una experiencia interior y trascendental a una disputa por el predominio en la escena literaria. También Prieto reduce y enfrenta el lugar de la lírica en la poesía argentina a las afirmaciones de los “ideólogos del lirismo”, a quienes identifica como “la avanzada epifánica” (2007: 40). Contra estos poetas, el *Diario* sostiene como “emblema del valor de lo nuevo” (2007: 40), las poéticas de Rubio y Gambarotta, que darían lugar a una síntesis superadora de realismo y simbolismo, despojando a la lírica de su vicio ahistorizante e inyectándole al objetivismo “más terrenal” una traducción del ideario simbolista de Mallarmé:

Este es el régimen impuro –el objetivismo, sí, pero como una subjetividad yacente entre líneas; la lírica, sí, pero histórica, como manifestación social; el realismo, sí, pero por contigüidad, como lo que está al lado de la representación (41)

Dándole a la lírica un carácter histórico, como lo hace Raimondi en “Lírica y obra social, o contra Gadamer”<sup>144</sup>, al objetivismo un subjetivismo por sustracción (dice Rubio, citado por Prieto, “una actitud donde la subjetividad está presente por ausencia, yacente para ser leída en las entrelíneas del texto”) y al realismo un carácter desplazado, no mimético, el aparato

---

<sup>144</sup> “Lírica y Obra Social, o contra Gadamer” figura en el apartado “Literatura y cuestiones de menor importancia” de *Poesía civil*, publicado por primera vez en 2001 por la editorial bahiense Vox, y reeditado por 17Grisés en 2010. Leemos aquí que: “Exasperada, la lírica inventa una fisiología propia/ y reduce así, en nombre de un lenguaje figurado,/ tanto la precisión de un funcionamiento que combina/ varios sistemas al mismo tiempo como las múltiples/ ocasiones posibles de una debacle momentánea o/ durante años extendida: falta de oxígenos en la sangre,/ disminución de glóbulos rojos, pérdida de hierro,/ incorporación abusiva o descontrolada de toxinas./ “Alma” y “corazón”, por ejemplo, son ideas bondadosas/ a la hora de definir una poesía que, como el cielo,/ como un estribillo que los hombres repetirían a coro,/ iguales seres ante una letra que a todos reconoce,/ universal nos abarcaría más allá de los inconvenientes/ personales, del diagnóstico del médico, del precio/ de las pastillas, de las idas y vueltas al Hospital/ y, eventualmente, de muertes más que particulares”. Raimondi, S. (2010) *Poesía civil*, 17 Grises, Bahía Blanca.

crítico que arma Prieto para procesar la tradición se desmarca de las lecturas que vinculan el objetivismo al coloquialismo, y reclama para los objetivistas el lugar de la vanguardia. En una operación que se extiende del presente a la historia de la poesía argentina, Prieto afirma que “uno de los componentes esenciales de la vanguardia es, precisamente, su emergencia realista” (41), para concluir que “en la poesía argentina, el antirrealismo, por tradición, es también un antivanguardismo” (41). Este argumento se ejemplifica con una cita de Anadón en la cual desdeña la afición versolibrista de las vanguardias, a las que acusa, equiparando métrica a ritmo, de formar poetas con “oído atrofiado” donde antes había una rica “educación auditiva formada en la lírica clásica” (Anadón, 2006). La resolución “epifánica” de este argumento es el abandono de la idea de novedad, entendida como transgresión formal, como un horizonte deseable para el trabajo poético:

La tradición dominante, pues, es la de la transgresión sin fin, como quien dice una infinita colocación de bigotes a la Gioconda, una enésima proposición de la artísticidad del mingitorio. Si la transgresión, por cierto, es útil y necesaria cuando la norma se ha vuelto asfixiante, una vez que la norma hace tiempo que no es concebida como tal, la transgresión continua se resuelve en banalidad, en insignificancia. Creo que ha llegado la hora de olvidarnos de ser novedosos (Anadón, 2006).

La capacidad de un programa poético de despertar reacciones que se le opongan, cuando estas respuestas alcanzan a conformar su propio aparato teórico y mecanismos de circulación/consagración, es parte de lo que Prieto considera el valor de la *productividad* en el desarrollo de una determinada historia de la literatura. Pero para generar una productividad en ambas direcciones (reorganizando la literatura del pasado —en el sentido de “Kafka y sus precursores”, pero sobre todo en la estela eliotiana de “Tradición y talento individual”— e influyendo en la literatura del futuro) la poesía debe estar fuertemente

enraizada en el presente. Esta es la principal crítica que Prieto le hace a los líricos y epifánicos: están fuera del presente, que no es lo mismo que apostar por la inactualidad del poema. Dejar afuera al presente, dice Prieto, es también exiliarse de la lengua, dando lugar a un “sistema de selección áulico que sólo incluye o acepta a los resistentes, a esos ángeles puros de presente, de política y de referencialidad en los que vive aún la Poesía, inmaculada de todo” (2007: 41). Como consecuencia de este doble exilio (de la lengua, del presente), a los líricos sólo les queda hablar de asuntos atemporales, universales. A saber: el amor, la infancia perdida, la noche.

Al dar cuenta del carácter atemporal de los tópicos más frecuentes en una serie de poéticas nucleadas en torno a las revistas *Hablar de Poesía* y *Fénix*, Prieto ciñe la definición de lírica a las manifestaciones conservadoras de los autodenominados “líricos” (Anadón) o “epifánicos” (Galarza), quienes, a la vez que desdeñan los intentos de “ser novedosos”, no se privan de apuntar sus propias firmas en dirección de la novedad, como se ve en los títulos de las antologías preparadas por ellos: *Señales de la nueva poesía argentina* (Anadón, 2004), *Los poetas interiores (una muestra de la nueva poesía argentina)* (Galarza, 2005). De este modo instalan, como advierte Prieto, “un paradójico nuevo valor: el valor de lo viejo, cuyas notas (equilibrio, forma, jerarquía, conservación, continuidad, sublimidad, interioridad y, sobre todo, lirismo) son las mismas que levantaban los poetas del 40, autodefinidos por Luis Soler Cañas como los “jóvenes serios” (2007: 34).

Retomamos dos fragmentos, citados por Prieto, de los prólogos de las antologías mencionadas:

Mientras los objetivistas extraen de la existencia de la TV por cable y la FM una excelente razón para la extinción de la lírica, sus contemporáneos líricos ven en ello un buen motivo para hacer de la poesía una experiencia menos ficticia, más

honda y firme que la que transmiten los medios masivos de comunicación (Anadón, 2004).

Hemos seleccionado autores que tienen cierta tendencia a lo lírico, de cuyos verbos se desprende la expresión de los pasajes internos en relación con lo externo, son poetas que no pretenden hacer una descripción objetivante de la realidad [...] poetas a los que llamamos epifánicos [...] en contraposición a la tendencia objetivista que, en las últimas décadas, al menos en los principales medios de difusión de literatura, ha predominado en la Argentina. (Galarza, 2005)

Si los “ideólogos del lirismo” eligen a ciertos poetas por el grado de distancia u oposición que sus escrituras presentan respecto de la “tendencia objetivista”, el hecho de incluirlos en sus “apuntes para la historia de la nueva poesía argentina” le permite a Prieto reafirmar la productividad del movimiento que integró como poeta y como crítico, ya que “la novedad objetivista finalmente se valida, como la de los neobarrocos, a partir de su carácter reactivo, de su capacidad para promover, casi de inmediato a su irrupción, una cadena de impugnaciones” (2007: 32). De este modo, la fuerza que pudiera tener el adversario lírico es aprovechada para torcerle el brazo y declararse vencedor.

La pregunta sería, entonces, si hay una lírica contemporánea que no surja como reacción al objetivismo ni se le oponga en su desarrollo.<sup>145</sup> Una respuesta a esto la va a dar Diana Bellessi en los ensayos de *La pequeña voz del mundo* (2011), al definir los noventa como una época de libertad e intemperie, para afirmar luego que esta incertidumbre, lejos de espantar a la lírica, la reanima:

---

<sup>145</sup> En ‘Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina’, Martín Prieto revisa los modos de periodización de la producción poética Argentina de la década del ‘90 en relación con del antagonismo neo-barrocos/objetivistas. Esta periodización también es trabajada por Fernando Bogado en “Más allá del objetivismo: relecturas de la historización de la poesía de los ‘90” (2017).

Si en las voces antiguas hallo saber y sosiego, es en la poesía escrita por los jóvenes de los noventa donde encuentro acicate, no me dejan en paz, me recuerdan la intemperie y el deber. Nada mejor para la voz lírica: “la libertad es fiebre, es oración, fastidio y buena suerte” (2011: 19)

Citando el “Blues de la libertad”, de Patricio Rey y los Redonditos de Ricota, Bellessi invierte de algún modo los términos de la sentencia de Rubio, para quien la lírica está muerta pero puede abonar un terreno baldío: el baldío existe, eso es cierto, es la intemperie del desempleo, la incertidumbre política, el caos televisado; y en el baldío hay cadáveres, eso también es cierto, pero ahí donde Rubio ve a la lírica como abono para el baldío donde crecerá lo nuevo, Bellessi afirma que el baldío mismo es el abono del poema, y es esto lo que revitaliza el trabajo de la voz lírica, no lo que la mata.

En los ensayos de la primera parte de *La pequeña voz del mundo*, Bellessi describe la lírica como un pensamiento de “arcaísmo sutil” (9) cuya condición consiste en ser retaguardia, una voz “atenta a lo inútil, a lo que se desecha”, “atención y artesanía” (10). De este modo retoma varios de los tópicos que Prieto identifica en los “epifánicos”, sin rechazar por ello ni a los objetivistas ni a los neobarrocos. En este sentido, es más coherente en su manera de concebir la lírica que los autoproclamados “líricos” de *Fénix* y *Hablar de Poesía*: si ambos afirman lo arcaico y hondo de la voz lírica, y su desinterés por la actualidad de la escena literaria como manual para poetizar el presente, los “epifánicos” no pierden ocasión de despotricar contra el objetivismo por monopolizar la escena poética argentina de las últimas décadas, mientras que Bellessi atiende a lo lírico como experiencia humana que puede darse cita en un poema objetivista tanto como en un canto de cancha o las palabras que acompañan un rito ancestral.

La lírica, afirma Bellessi, es “una voz siempre impúdica frente a la escena literaria, a sus modos, a sus diminutos pero poderosos espacios mediáticos donde se construye la crítica y la fama de la época”; y agrega, lo que es clave para entender esta diferencia: “Impúdica por desatenta” (2011: 12). Unos se adjudican la misión de desenmascarar a los objetivistas como farsantes versolibristas, antilíricos y adoradores de los massmedia, enarbolando lo viejo como bandera donde se lee, al revés, la lírica. En cambio Bellessi, atenta a lo que dice la pequeña voz de la poesía, lamenta toda restricción que, al intentar traducir esa música que nace del murmullo colectivo, “la engola a veces la encierra y no deja a la grácil melodía fluir por donde quiera” (2011: 9). Esta afirmación, casi abriendo el libro, parece advertirnos desde el comienzo que su idea de lírica nada tiene que ver con la valoración de las formas convencionales de métrica y rima, mucho menos cuando éstas se le imponen a la voz poética como un deber. Por el contrario, este fragmento de Bellessi se parece menos a la “avanzada epifánica” que detecta Prieto en Herrera y Anadón, detractores de la “neovanguardia” que representó en los 50 *Poesía Buenos Aires*, que a las palabras de quienes, desde esa revista, en 1953, ya se referían a la generación del 40 como “reaccionaria” por su uso de las formas retóricas clásicas, rebajándolo a “una actitud superficial y un retorno artificioso a época donde estas formas eran expresión natural y legítima” (Raúl Gustavo Aguirre y Nicolás Espiro 1953, citado en Prieto 2007)

Según Anadón, los poetas de los ‘70 se atrofiaron el oído al educarse en el versolibrismo y las traducciones de poesía, y les han pasado este defecto, “fobia antimétrica”, a quienes los tomaron por maestros. El diagnóstico final es que “lo informal ha hecho bastante daño, tanto a la poesía como a la crítica de poesía” (Anadón, 2006: s/p). Bellessi, por otro lado, no hace referencia más que a la poesía de los “jóvenes de los noventa”, y manifiesta su preocupación por toda escritura poética que desoiga la música del

*habla común* –un concepto clave en sus ensayos–, marea de la que emerge la voz del poema, de modo que el único oído atrofiado es para ella el que se oye sólo a sí mismo, puesto que “se ha cortado, entonces, la marea, y la lengua es lengua muerta, no importa cuán famosa sea la patética figura” (2011: 10). Y agrega más adelante: “Si el estilo es el espíritu individual, éste es simplemente quien lleva a cabo el recorte, quien rastrilla en el océano del océano del gran rumor donde el vulgo canta” (2011: 11). Si una vez que se ha cortado el fluir de la pequeña voz, encerrándola en una forma prefijada que desoye el rumor colectivo del que proviene, la poesía deviene lengua muerta, Bellessi estaría de acuerdo con el diagnóstico, compartido por los objetivistas (Dobry, Rubio, Prieto), de que la lírica, tal como la entienden los formales “epifánicos”, está muerta. Pero esta muerte no tendría que ver con los medios de comunicación, ni con la escasez de lectores, ni con el lugar incómodo de la lírica entre otros discursos más certeros y veloces: sería una muerte hacia adentro del poema, la infidelidad a esa pequeña voz.

Asimismo, los ensayos de Bellessi sobre la situación de la lírica no se exilian del presente ni lo desdeñan, del mismo modo que no se ignora en ellos la política ni su carácter histórico, como pretende Rubio. Por el contrario, estos ensayos-manifiestos dice y repiten ahora, dicen “chorros”, “desempleo”, “asalto a mano armada”, “superstars”, “conurbano”. Su preocupación por religar los aspectos líricos de la “cultura popular y rural de clase humilde” (2011: 45) en la que afirma haberse criado, y las poéticas de las “grandes urbes”, como el tango o el “lunfa urbano”, sitúa la lírica en el tejido social que la origina: el habla en la que pervive. Bellessi se pregunta dónde podrían fusionarse el tanto, el lunfardo, la baguala. La respuesta: “cierta cumbia-rocanrol que vuelve a ser frontera suburbana, y en cierta poética de los noventa o de los dos mil cuando todo se ha perdido, hasta la posibilidad de conseguir un trabajo mal pagado” (2011: 45).

En “La lírica vuelve a casa”, Bellessi retoma una entrevista a Beatriz Vignoli, a quien considera una de las poetas más interesantes entre las que comienzan a escribir en los ochenta, donde ésta vincula la “prohibición objetivista de la lírica” con la necesidad de acotar el campo de lo decible que proponía el neobarroco, para hacer lugar al surgimiento de nuevas poéticas: “[...] el neobarroco permitía decir todo; si todo está permitido, nada es posible” (Vignoli). La prohibición objetivista, tal como la describe la poeta, es una estrategia defensiva que abriría la posibilidad de seguir escribiendo, más cerca de lo que Bloom llama *creative misprision* que de la “censura” a la que se refiere Genovese al hablar, ella también, de la supresión del yo lírico en el objetivismo, tanto en las poéticas particulares que cada uno de sus integrantes fue desarrollando, como en el programa crítico de reordenamiento de la tradición que supuso el *Diario de Poesía*. En el relato de Vignoli, la lírica aparece primero como una restricción, construida grupalmente en un “diálogo de contemporáneos”, como modo de generar posibles de escritura (lo que Bloom llamaría, a propósito de la “mala lectura” que hacen unos poetas de otros, el deseo de despejar un espacio imaginativo para sí mismos). Pero esa restricción que debía servir para acotar el absoluto neobarroco acabó por convertirse, para Vignoli y Genovese, en un silencio que cubre y deja sin aire al sujeto:

La lírica se sustenta en la ilusión de que el poeta pueda decir su verdad en el poema, que el objetivismo puso en cuestión: se toma de las teorías de Roland Barthes sobre la muerte del autor y dice que no existe un sujeto, no existe el yo lírico, el yo lírico es una construcción ficticia. Pero, ¿por qué tiene que callar el sujeto? ¿Es realmente artificial el sujeto? (Vignoli, 2011: s/p)

De nuevo vemos, como en la definición de Kate Hamburger citada por Marina Yuszczuk en *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa* (2011), y en las reseñas teóricas de Anahí Mallol, el tópico de la ficcionalidad/realidad del yo enunciativo como

aspecto central en la definición de la lírica, una suerte de última frontera en el intento por precisar el concepto, cuando ya se ha descartado el repertorio de temas románticos –la infancia, la lluvia, la muerte, la noche– y la sujeción a modos de versificación regular. La crítica que hace Yuszczuk a las distinciones propuestas por Hamburger –el uso “cuestionable” de la oposición realidad/ficción, tomando a la primera como condición para la enunciación poética, “desde el momento en que todo sujeto enunciativo es una construcción y por lo tanto en alguna medida ficcional” (2011: 272)– se asemeja en este punto a las reflexiones de Vignoli en torno a la lírica como poesía donde el sujeto anhela decir su verdad pero se hace consciente en el poema de que “la verdad no preexiste íntegramente al discurso” (Bellessi, 2011: 124). Y agrega, a modo de *ars poética* en diálogo con Vignoli: “A medida que escribo el poema, un poco descubriendo y otro poco inventando, construyo eso que después termina apareciendo, de alguna manera misteriosa, como una verdad del sujeto” (2011: 124)

## CONCLUSIONES

La crítica de los poetas configura un espacio de cruce donde más que las definiciones fijas interesan los entretelones, pasajes, préstamos y deslizamientos entre la producción poética y la crítica, los movimientos de la escritura entre poesía y pensamiento. En las obras que integran nuestro corpus, la figura del poeta-crítico nos lleva a repensar la distinción entre especialistas y ensayistas que establece Giordano al hablar del ensayo como forma de la crítica (Giordano, 2005). Frente al modo de leer de los especialistas, regido por el imperativo disciplinario, el ensayo se presenta como una forma de escritura y una experiencia de lectura que escenifican la *literaturización del saber* (Giordano, 2005). En los textos críticos de los poetas, la distinción entre especialista y ensayista no se resuelve, en tanto el poeta-crítico es poseedor de un saber, el del trato íntimo con la escritura poética, que lo vuelve a la vez el más y el menos indicado para producir un conocimiento sobre la poesía de otro.

El modo en que los poetas-críticos leen a sus contemporáneos y a los poetas del pasado implica la construcción más o menos velada de una genealogía: lecturas de la tradición como retratos familiares en los que los poetas encuentran sus propios parecidos. Influencia, filiación y genealogía son nociones que nos permitieron recomponer las imágenes de escritor que construyen los autores de nuestro corpus, autofiguras que dejan entrever las bibliotecas que los han formado como escritores.

La figura del poeta-crítico alude a un espectro amplio y dinámico de relaciones, posiciones y figuraciones. En este sentido nos preguntamos qué tanto de lo que ven en los otros poetas, del pasado o contemporáneos, se relaciona con sus propias inquietudes,

trayectorias, anhelos y rivalidades. Es decir, cuánto de lo que en estos ensayos se construye como saber proviene de la experiencia de su práctica poética. Para esto tomamos como punto de partida ciertos momentos de la historia de la literatura en los que la teoría produjo conceptualizaciones en torno al vínculo entre poesía y crítica. Con Schlegel y Wilde repasamos una serie de formulaciones que definen la crítica en relación a la creación. Schlegel, junto con el romanticismo alemán, representa una corriente de pensamiento según la cual la poesía, como hecho estético y forma de creación, abarca a la crítica y a la filosofía. La poesía, según Schlegel, solo puede ser criticada por la poesía. Wilde, en cambio, sostiene que la crítica es en sí misma un arte, e invierte los términos del debate al señalar que la facultad crítica es condición para la creación artística.

Ya en Wilde encontramos argumentos, que retomamos luego en el análisis de Negroni, Kamenszain y Diana Bellessi, en torno a la crítica como autobiografía de lectura. El crítico, dice Wilde, “es quien puede traducir de otra manera, o a un nuevo material, sus impresiones de las cosas hermosas” (1994: 5). Esta idea de la tarea crítica como traducción o nueva composición a partir de impresiones personales lleva a Wilde a decir que “la forma más elevada de crítica, así como la más baja, es un modo de la autobiografía” (5).

Creación, traducción y autobiografía aparecen como nociones que nos ayudan a pensar los vínculos entre poesía y crítica en tanto problema teórico. La pregunta en torno a las posibilidades de estos vínculos, desde la oposición a la sumersión, nos lleva a la figura los reúne: el poeta-crítico. T.S. Eliot y Ezra Pound abordaron esta figura tanto en la producción de otros poetas, como en sus propios escritos sobre el carácter de la poesía. Los textos programáticos de Pound y Eliot, de especial importancia para los objetivistas de los noventa en Argentina, teorizan sobre la crítica de poesía y el rol de los poetas en la actividad

crítica de su época. En una descripción de los distintos tipos de críticos, Eliot destaca al crítico “cuya obra puede caracterizarse como un derivado de su actividad creativa. En particular, el crítico que es también poeta” (2011: 496). Esta conceptualización de la figura del crítico constituye el centro de interés para nuestro trabajo. Si el crítico profesional es aquel “cuya crítica literaria supone el puntal último, quizá incluso el único, de su fama” (2011: 492), el crítico poeta “ha de ser conocido en primer lugar como poeta, pero su crítica debe destacar por sí misma y no meramente por la luz que pudiera arrojar sobre sus versos” (2011: 496).

Mientras Eliot desarrolla el concepto de crítico poético (aquel que estudia los mismos problemas que debe resolver como creador), Pound postula un tipo de crítico que se pruebe en el mismo lenguaje que critica. Eliot sostiene que en sus escritos críticos “todo poeta intenta, si no como fin ostensible, defender el tipo de poesía que escribe, o formular el tipo que pretende escribir” (2011: 23), y por esto “es probable que, cuando teoriza sobre la creación poética, esté generalizando un tipo de experiencia” (2011: 33).

Eliot y Pound nos interesan especialmente por la influencia que tuvieron en los poetas-críticos objetivistas de los noventa, y el modo en que éstos configuraron un sistema de lecturas que operó como el armazón consciente de una tradición para su propia escritura. Para los objetivistas como Prieto y Dobry, la herencia de Pound se transmite en una idea acerca de cómo debe ser la literatura: lenguaje cargado de sentido.

En el segundo capítulo abordamos los ensayos de los poetas-críticos de nuestro corpus haciendo foco en el vínculo entre el modo en que escriben y articulan sus lecturas con su propia trayectoria y producción poética. Advertir este vínculo nos llevó a profundizar

en las filiaciones que se establecen en la lectura que hacen unos poetas de otros. La construcción de filiaciones sirvió de hilo conductor entre los distintos apartados del segundo capítulo, donde fueron apareciendo generaciones, parentescos lejanos, parecidos de familia y huérfanos solitarios. En este sentido retomamos el concepto de influencia desarrollado por Harold Bloom, en el marco de una teoría de la poesía que considera las relaciones intra-poéticas como el motor de la historia literaria. Si el armado de una genealogía señala el lugar que cada poeta-crítico busca darle a su obra dentro de la literatura en la cual se inserta, las influencias demandan estrategias que cada poeta-crítico debe poner en marcha para nutrirse de la tradición sin quedar a la sombra de sus antecesores. En esta dinámica, las lecturas que hacen unos poetas de otros inventan familias, linajes, alianzas y batallas. Esta concepción agonística de las relaciones intra-poéticas nos lleva a analizar cómo se desarrolla, en cada uno de los poetas-críticos de nuestro corpus, la construcción de una autofiguración y una genealogía para su escritura.

En el caso de Negroni, encontramos dos vertientes de la fabulación genealógica: por un lado, las lecturas del gótico y el fantástico latinoamericano, a partir de las cuales la poeta-crítica construye su propio linaje de huérfanos, melancólicos y malditos; por el otro, la búsqueda y celebración de una genealogía femenina en la poesía, a través de la traducción y comentario de poetas norteamericanas, con las que Negroni llega a afirmar: “mis disquisiciones son autorretratos”. La idea de la crítica como autorretrato y la preocupación por crear una genealogía para su escritura son elementos centrales de la crítica escrita por poetas. Al mismo tiempo, el linaje de los huérfanos y los vampiros encierra para Negroni una “teoría arbitraria de la escritura”, y una forma de concebir la figura del escritor: “estos seres se parecen a los poetas” (Negroni, 2015: 15). Ambas vertientes le permiten configurar

un espacio singular para su poética, sorteando los debates que marcaron la poesía argentina de las últimas décadas. La pregunta por esa singularidad nos llevó a precisar el concepto de obsesión en la crítica de María Negroni, que alude tanto al deseo de escritura como a la búsqueda de una forma a través de la lectura. Si lo que caracteriza su producción es la “fidelidad a las obsesiones”, ésta funciona a la vez como impulso creativo y principio estructurante. Un protocolo de lectura que ensaya series, inventando espacios donde ubicarlas: una galería fantástica, un museo negro, un pequeño mundo ilustrado, un castillo gótico. Una escritura crítica que pone en escena una teoría de la poesía: la fidelidad a una obsesión que no busca reponer certezas ni dirimir discusiones sino mirar el mundo con asombro, espanto, fascinación.

Al referirse a las poetas norteamericanas que traduce y comenta, Negroni afirma que rescata sus textos “por lo que tienen de celebración: en ellos elijo una genealogía (2007: 12). Encontramos aquí un punto de contacto entre la producción de Negroni y la de otra poeta-crítica central en nuestro corpus: Diana Bellessi. En Bellessi, la función de la crítica se orienta al armado explícito y sostenido de una genealogía para las poetas argentinas, también desde la traducción de poetas norteamericanas. Si con Negroni afirmábamos que “fidelidad a las propias obsesiones” constituye el protocolo que guía tanto la poesía como la crítica, en Bellessi encontramos la voluntad de “crear linaje y familia” (2011: 105). La autofiguración de la autora como poeta lesbiana marca un momento central en su producción crítica, ligado a ensayos que tematizan las cuestiones de género en el vínculo con la comunidad de lectoras y el trabajo de traducción. Bellessi se refiere a la construcción de la autora no sólo como una estrategia de quien escribe para hacerse un lugar entre las voces de su época, o una intervención crítica que instituye y reproduce estas imágenes, sino también como un vínculo

complejo y dinámico con la propia escritura, y con las lectoras como fuerza creativa: “La tremenda producción de las lectoras, que contribuyen a la progresiva construcción de la autora y también de sus textos, retorna especularmente. Las unas y las otras. Todas desarman el modelo (...) Hay sucesión, herencia y futuro” (Bellessi, 2017: 77). El aporte que hace Bellessi como poeta-crítica a la idea de “construcción de autora” es el dinamismo en la relación con las lectoras concebidas como comunidad de intercambio.

La elección de la genealogía en tanto motivo celebratorio en los ensayos de María Negroni y Diana Bellessi configura una idea de la crítica escrita por poetas como espacio de creación de autorretratos. Esta conceptualización nos recuerda las palabras de Wilde que citábamos al comienzo de la tesis: “la forma más elevada de crítica, así como la más baja, es un modo de la autobiografía” (1994: 5). Las nociones de autorretrato y autobiografía también aparecen ligadas a la producción de otra poeta-crítica de nuestro corpus, Tamara Kamenszain. Al referirse a su libros de ensayos *Historias de amor* (2000), María Moreno sostiene que se trata de una “autobiografía de amores literarios” (2014: 18).

La construcción de la genealogía en Kamenszain se estructura en torno al neobarroco como un “nosotros” que enmarca su obra poética y sus preocupaciones críticas. Este relato de origen hilvana los episodios de su “novela familiar”, marcada por la adscripción generacional a los poetas de los ochenta. La teoría de la influencia de Bloom fue central para analizar de qué modo se construye Kamenszain como poeta-crítica, y cómo lee la poesía argentina reciente en relación con su propia trayectoria. Si Bellessi y Negroni arman genealogías femeninas entre poetas de distintas lenguas, para crear con ellas “linaje y familia”, Kamenszain hace foco en las relaciones de parentesco en la historia literaria argentina, y desde allí declara: “Si padre literario es aquel cuya huella se vuelve ineludible –

como Borges para los narradores-, los poetas argentinos nacimos huérfanos” (2000: 117). La fabulación del linaje en Kamenszain toma la forma de una suerte de épica generacional. Desde esa orfandad que les adjudica, los neobarrocos deben crear a su padre, como científicos locos armando un “gólem de laboratorio” (2000: 117). En la historia poética que esbozan los ensayos de Kamenszain, ella y sus compañeros de generación son los encargados de construir “un padre ficticio” con sus antepasados más fuertes (Girondo, Madariaga, Lugones, Lamborghini). Junto a esta línea eminentemente masculina, los ensayos de Kamenszain de “Bordado y costura del texto” trazan un linaje de voces femeninas ligadas al murmullo doméstico.

En la producción crítica de Dobry, la poesía argentina reciente se estructura en dos derivas genealógicas: la línea de los descendientes de Mallarmé, que acaba en los poetas neobarrocos y la muerte de la lírica, y los descendientes de Apollinaire, antecedente de la apertura poética que operarían los objetivistas en la poesía de los noventa. Los ensayos de Dobry instalan la pregunta por el lugar del poeta en el mundo que lo rodea. Como Bellessi, su crítica también hace foco en la actitud de los poetas frente a la comunidad de lectores. Lo que la genealogía de Dobry plantea como hipótesis histórica y teórica es que los neobarrocos de los ochenta serían los descendientes latinoamericanos del simbolismo europeo, un simbolismo en el que el poeta “abandona la palestra pública, se refugia en su gabinete y se aboca al intercambio de pares, prescindiendo y hasta rechazando al lector no iniciado” (2007: 6). Como resultado de este gesto, los poetas han quedado aislados. Este diagnóstico nos permite precisar la lectura que hace Dobry del poeta-crítico como figura en la historia literaria: si los mismos poetas son los críticos de sus pares, esto es un signo de que se han quedado solos. Estamos, sostiene Dobry, ante “un claro caso de melancolía gremial,

en el que ya no queda otro semejante ni otra clientela que la de los poetas” (2007: 25). A partir de este punto, traza dos líneas genealógicas que desembocan en la poesía argentina reciente: los neobarrocos como descendientes de Mallarmé y los objetivistas como descendientes de Apollinaire. En esta divisoria, Mallarmé representa la clausura que operan los poetas contra el público lector, mientras que Apollinaire intenta “volver a abrir lo que Mallarmé había clausurado” (2007: 7). El linaje de Apollinaire, valorado por la renovación que opera en los modos de escritura, culmina en los objetivistas, principal referencia para ubicar la producción del propio Dobry como poeta-crítico.

La construcción de una genealogía para el objetivismo, clave en la ensayística de Dobry, fue también nuestra puerta de entrada a la producción crítica de Martín Prieto, poeta ligado a la revista *Diario de Poesía* desde sus comienzos. En esta tesis nos enfocamos en su rol como historiador de poesía, y los vínculos entre las líneas que traza su *Breve historia de la poesía argentina* y la filiación objetivista de su poesía. Tanto en sus intervenciones en el *Diario de Poesía* como en su *Breve historia*, el modo de leer de Prieto se reconoce en la herencia de los poetas-críticos norteamericanos Pound y Eliot. De este último recupera sobre todo las formulaciones de “Tradición y talento individual” (Eliot, 1944), como una perspectiva que autoriza su propia tarea como historiador. Porque Eliot, en palabras de Prieto, entendió que “era deseable que cada tanto un nuevo crítico estableciera un nuevo orden de textos y autores” (2006: 10).

Prieto retoma al Eliot de “Tradición y talento individual” pero hace a un lado sus escritos sobre los poetas como críticos practicantes, una perspectiva que pone en discusión las razones y afinidades detrás de las elecciones de este tipo particular de crítico. Recordemos que es Eliot quien sostiene que “todo poeta intenta, sino como fin ostensible,

defender el tipo de poesía que escribe”, y que “ve la poesía del pasado en relación a la suya”. Esta perspectiva se vuelve contra Prieto cuando las reseñas a la *Breve historia* recuperan la trayectoria poética del crítico para cuestionar los alcances de su proyecto historiográfico. Destacamos entre éstas la reseña de Anahí Mallol, también poeta de los noventa, quien señala la historia de Prieto “parece querer aportar a la contienda el marco académico, teórico e histórico que justifica la supremacía del objetivismo por sobre su contrincante” (Mallol, 2006). Un proyecto que se asume como la tarea neutral y distanciada de un historiador, pero es leído por algunos de sus contemporáneos como el hábil movimiento de un poeta-crítico.

En el último capítulo, nucleamos estos debates en la pregunta por la lírica. Consideramos que esta línea de lectura puede servirnos para conectar las indagaciones de los distintos autores de nuestro corpus, en tanto el modo en que los poetas-críticos contemporáneos se pronuncian sobre el estado de la lírica nos habla de cómo perciben el estado de la lengua en el presente, en relación con las zonas que explora su propia escritura poética. Para María Negroni y Diana Bellessi, la lírica como teoría de la poesía pone en escena la escritura del outsider, de lo que no tiene lugar en la sociedad. Una teoría que encuentra en los criminales, vampiros e hijas díscolas de la literatura, figuras de poetas.

De estas posiciones derivamos otra línea de lectura: la lírica y los modos de entender lo poético que se disputan en el debate entre neobarrocos y objetivistas, vinculado a dos modos de hacer crítica con la poesía. Un modo asociado a la teoría literaria francesa de circulación universitaria, y otro vinculado a los poetas-críticos norteamericanos y su concepción de la poesía como un hacer artesanal antes que una teoría. Décadas después, la persistencia de estos debates nos muestra cómo los poetas-críticos han sido protagonistas,

abogados y jueces en las discusiones literarias centrales de la poesía argentina reciente, y nos hacen preguntarnos dónde se encuentra ahora y hacia dónde va esta poesía.

Al ahondar en la crítica de poesía escrita por poetas, esta tesis compone un corpus que presenta y delimita una figura aún no explorada de manera sistemática en la historia de la crítica y la poesía argentinas: el poeta-crítico. Para precisar esta figura, trabajamos con conceptualizaciones provenientes de ensayos poco visitados por la crítica local. En el caso de T. S. Eliot, si bien destacamos la importancia de escritos como “Tradición y talento individual”, notamos la escasa circulación de sus textos en torno al crítico poeta o crítico practicante. Algo similar sucede con Pound, en tanto se recupera su *ABC de la lectura*, suerte de manual pedagógico de poesía, pero se pasan por alto los ensayos donde discute la relación entre la práctica de la escritura poética y el saber de la crítica.

Por otro lado, la tesis analiza las imágenes, autofiguraciones y genealogías que los poetas-críticos dejan entrever o explicitan en sus entrevistas. Estas intervenciones, hasta el momento dispersas en numerosos diarios online, revistas, blogs y textos de presentaciones, aparecen aquí reunidas como insumos para el análisis. Por todo esto, consideramos que la investigación presentada puede resultar productiva para iniciar una conversación en torno a un tipo de escritura crítica que hasta ahora sólo se ha señalado de manera aislada y esporádica, ya sea en estudios sobre la obra de un poeta en particular, o como tendencia observable en una corriente poética determinada.

## BIBLIOGRAFÍA

### BIBLIOGRAFÍA TEÓRICA

Adorno, T. (2003). El ensayo como forma. En: *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal.

----- (2004 [1970]). *Teoría estética*. Trad. Jorge Navarro Pérez, Madrid: Akal.

Agamben, G. (2005). *Profanaciones*. Barcelona: Anagrama.

----- ([1978] 2007). “El país de los juguetes. Reflexiones sobre la historia y el juego”. En: *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Silvio Mattoni (trad.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 93-128.

Allemann, B. (2011). *Hölderlin y Heidegger*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Altamirano, C. y Sarlo, B. (1983). Del autor. En *Literatura/sociedad*. Buenos Aires, Edicial.

----- (1993). *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Álvarez, R. (2011). Pensar y poetizar. En Allemann, B. *Hölderlin y Heidegger*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Badiou, A. (1999). El estatuto filosófico del poema después de Heidegger, *Penser après Heidegger*, L'Harmant, Paris, 1992. Traducción de Carlos Torres en *Imago Agenda*, 29, mayo 1999.

----- (2002). *Condiciones*. México: Siglo XXI.

Barthes, Roland (1972 [1966]). *Crítica y verdad*. Traducción: José Bianco. Buenos Aires: Siglo XXI.

----- (1985). *El grado cero de la escritura. Seguido de Nuevos Ensayos críticos*. Traducción: Nicolás Rosa. México DF: Siglo XXI.

----- (2006). *La preparación de la novela. Notas de cursos y seminarios en el Collège De France, 1978-1979 y 1979- 1980*. México DF: Siglo XXI.

----- (2009). “Escribir la lectura” y “Sobre la lectura”. En *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.

Baudelaire, Ch. (1999). *Crítica literaria*. Traducción: Lydia Vázquez. Madrid: Visor.

Benjamin, W. (1988). *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*. Traducción: J.F. Yvars y Vicente Jarque. Barcelona: Península.

Bashford, B. (1977). Oscar Wilde, His Criticism and His Critics, *English Literature in Transition 1880-1920*, 20(4),181-187. Disponible en: <https://muse.jhu.edu/article/374491/pdf>

Baudelaire, C. (1989). Le peintre de la vie moderne, En: *Oeuvres complètes*. París: Robert Laffont, 797-98.

Binns, N. (2011). Untitled [Reseña], *Revista Chilena de Literatura*, 80, 263-266. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/41350268?seq=1>

Bloom, H. (1997 [1973]). *The Anxiety of Influence*. 2 ed. New York and Oxford: Oxford UP.

----- (1975). *A Map of Misreading*. New York: Oxford UP.

----- (2011). *Anatomía de la influencia. La literatura como modo de vida*. España: Taurus.

Boll, T. (2012). *Octavio Paz and T. S. Eliot: Modern Poetry and the Translation of Influence*. Nueva York: Modern Humanities Research Association and Routledge.

Bourdieu, P. (1983[1971]). Campo intelectual, campo del poder y habitus de clase. En *Campo del poder y campo intelectual*. Traducción de Jorge Dotti. Buenos Aires: Folios.

----- (1967 [1966]). Campo intelectual y proyecto creador. En: AAVV. *Problemas del estructuralismo*. México: Siglo XXI.

----- (1995 [1992]). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Traducción de Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama.

Broda, M. (2006). *El amor al nombre. Ensayo sobre el lirismo y la lírica amorosa*. Buenos Aires: Losada.

Cabanchik, S. (2000). *Introducciones a la filosofía*. Buenos Aires: Gedisa /Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Calabrese, E. (2006). Crítica y poesía. Elementos para una tradición. *Orbis Tertius: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, nº 11.

Casas, A. (2000). La función autopoética y el problema de la productividad histórica. En Romera, J. y Gutiérrez Carbajo F. (eds.). *Poesía historiográfica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Actas del IX Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria, teatral y nuevas tecnologías de la UNED, Madrid: Visor, 209- 218.

Chartier, R. (1999). Trabajar con Foucault: esbozo de una genealogía de la 'función- autor'. *Signos Históricos* 1(1), 11-27.

Dalmaroni, M. (2008). ¿Qué se sabe en la Literatura? Crítica, Saberes y Experiencia. Trabajo leído en el Panel/Debate: *Ciencias Sociales e Investigación, Colectivo Andamios*, Centro de Estudiantes de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, y librería *Palabras andantes*, 18 de mayo de 2008.

D'Angelo, P. (1997). Categorías estéticas. *La estética del romanticismo*. Madrid: La balsa de la medusa.

De Castro, J. E. (2007). De Eliot a Borges: tradición y periferia, *Iberoamericana*, VII, 7-18. Disponible en: [https://www.iai.spkberlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/2007/Nr\\_26/26\\_Castro.pdf](https://www.iai.spkberlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Iberoamericana/2007/Nr_26/26_Castro.pdf) Fecha de consulta: junio 2020

Eliot, T. S. (1933). *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. Londres: Faber and Faber..

----- (1944). La tradición y el talento individual. En: *Los poetas metafísicos y otros ensayos sobre teatro y religión*, Tomo I. Buenos Aires: Emecé.

----- (1952). *Poesía y drama*. Buenos Aires: Emecé.

----- (1957). *On Poetry and Poets*. Nueva York: Farrar, Strauss and Giroux.

----- (1967). *Criticar al crítico y otros escritos*. Madrid: Alianza.

----- (2011). *La aventura sin fin*. Barcelona: Lumen.

Foucault, M. (2010). *¿Qué es un autor?* Traducción: Silvio Mattoni. Córdoba: Ediciones Literales.

Friedrich, H. (1956). *La estructura de la poesía moderna*. Barcelona: Seix Barral

Gadamer, H. G. (1996 [1964]). *Estética y hermenéutica. Estética y hermenéutica*. Traducción: Antonio Gómez Ramos. Madrid: Tecnos.

Garramuño, F. *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Genette, G. (1969). *Figures II*, París: Le Seuil.

Giordano, A. (2017). ¿A dónde va la literatura?: la contemporaneidad de una institución anacrónica, *El Taco en la Brea* 5, Universidad Nacional del Litoral. Facultad de Humanidades y Ciencias. Centro de Investigaciones Técnico-Literarias, 133-146. Doi: <http://dx.doi.org/10.14409/tb.v1i5.6620>

----- (2011). *Vida y obra. Otra vuelta al giro autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo.

----- (ed.) (2010). *Los límites de la literatura*. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina, UNR.

----- (2005). *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*. Rosario: Beatriz Viterbo.

González, H. (1993). Teorías con nombres propios. El pensamiento de la crítica y el lenguaje de los medios, *El ojo mocho* 3, p. 38.

Gramuglio, M. T. (1992). La construcción de la imagen. En: Tizón H., Rabanal R. y Gramuglio, *La escritura argentina*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, Ediciones de la Cortada.

----- (1993). Literatura y nacionalismo: Leopoldo Lugones y la construcción de imágenes de escritor, *Hispanamérica*, año 22, 64/65, 5-22.

Hamburger, K. (1995). *La lógica de la literatura*. Madrid: Visor.

Heidegger, M. (1996). ¿Y para qué poetas?. En: Heidegger, M. *Caminos de bosque*, Madrid: Alianza.

Henríquez, M. A. (2016). Los hijos del limo: Una aproximación al discurso teórico-literario de Octavio Paz en torno a la tradición y las vanguardias, *Aisthesis*, 59, 111-124. Doi: <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812016000100007> Fecha de consulta: junio de 2020

Jakobson, R. (1974). Lingüística y poética. En: Sebeok, Th. A. (ed.). *Estilo del lenguaje*. Madrid.

Jardine, A. (1987) Men in Feminism: Odor di Uomo or Compagnons de Route? En: Jardine, A. y Smith, P. (eds.), *Men in Feminism*, New York y London: Methuen.

Jaume, A (2001). El rey del bosque. En: Eliot, T.S. *La aventura sin fin*. Barcelona: Lumen.

Jauss, H. R. (1976). Tradición literaria y conciencia actual de la modernidad. En: *La literatura como provocación*. Barcelona: Península, 11-81.

Kenner, H. (1985). *The poetry of Ezra Pound*, University of Nebraska Press, Lincoln and London.

----- (1971). *The Pound Era*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.

Kristeva, J. (1974). *La révolution du langage poétique*. París: Seuil.

----- (1981). *Semiótica 2*. Madrid: Fundamentos

----- (1981). El sujeto en cuestión: el lenguaje poético. En: Levi-Strauss, C., *Seminario: La identidad*. Barcelona: Petrel.

Lacoue-Labarthe, P (2006). *La poesía como experiencia*. Madrid: Arena Libros.

----- (2007). *Heidegger: la política del poema*. Madrid: Trotta.

Lacoue-Labarthe, P. y Nancy. (2012). *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Traducción Cecilia González y Laura Carugati. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Lange, V. (1963). The Poet as Critic, *Comparative Literature Studies. Special Advance Number*, Penn State University Press, 17-23.

Lejeune, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endimión.

Lezama Lima, J. (1993). *La expresión americana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Lucifora, M.C. (2015). Las autopoéticas como máscaras, *RECIAL*, 6(7), *Dossier: Autoficción*. Disponible en: [file:///C:/Users/Mar%C3%ADa/Downloads/11899-Texto%20del%20art%C3%ADculo-31412-1-10-20150805%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Mar%C3%ADa/Downloads/11899-Texto%20del%20art%C3%ADculo-31412-1-10-20150805%20(1).pdf) Consultado en mayo de 2020

Ludmer, J. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Martínez Bonati, F. (2001). La ficción narrativa: su lógica y ontología. 2ª ed. Santiago: LOM Ediciones. Disponible en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-84651.html>

Martínez Pérsico, M. (2007). EL dilema de los críticos practicantes: un discurso que no puede exceder sus propios márgenes. L. Lugones a través de J. L. Borges, *Cartaphilus* 2. *Revista de Investigación y Crítica Estética*, Universidad de Salamanca, 107-118.

Meschonnic, H. (2007). *La poética como crítica del sentido*. Buenos Aires: Mármol/Izquierdo.

Molloy, S. (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*, México: Fondo de Cultura Económica

Muschiatti, D. (2006). Traducción de poesía: forma, repetición y fantasma en el estudio comparado de traducciones de Emily Dickinson (Silvina Ocampo, Amelia Rosselli), En: *Orbis Tertius Revista de teoría y crítica literaria*, 11(12). Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.208/pr.208.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.208/pr.208.pdf)

----- (2013). Poesía: la lengua materna como casa portátil. En: *Traducir poesía: la tarea de repetir en otra lengua*. Buenos Aires: Bajo la luna.

Monteleone, J. (2004). Mirada e imaginario poético”. En: *La poética de la mirada*. Madrid: Visor.

Paz, O. (1998). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.

Panesi, J. (1998). Las operaciones de la crítica: el largo aliento. En: Giordano, Alberto y María Celia Vázquez (Comp.), *Las operaciones de la crítica*. Rosario: Beatriz Viterbo, 8-21.

Pastormerlo, S. (1997). Borges, un fantasma que atraviesa la crítica, entrevista a Beatriz Sarlo, en *Variaciones Borges. Revista del Centro de Estudios y Documentación “Jorge Luis Borges”*, 3, Aarhus Universitet, Dinamarca, 35-45.

Paz, O. (1988). *T. S. Eliot*. Disponible en [www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/t-s-eliot/](http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/t-s-eliot/) Consultado en junio 2020

Pezzoni, E. (1986). *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Porrúa, A. (2011). Caligrafía tonal. Buenos Aires: Entropía.

Pozuelo-Yvancos. José M. (1994). The Pragmatics of Lyric Poetry. En López S., Talens J. y Villanueva D., *Critical Practices in Post-Franco Spain*. Minnesota, 90-105.

Premat, J. (2009). *Héroes sin atributos: figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Raggio, M. (2008), T. S. Eliot en Argentina: las contribuciones de Borges en El Hogar (1936-1937). *Nueva Revista de Lenguas Extranjeras*, 10, 235-248. Disponible en: <https://bdigital.uncu.edu.ar/2645> Fecha de consulta: julio 2020

Rancière, J. (2009). *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Rest, J. (1979). Poética. En *Conceptos fundamentales de la literatura moderna*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Reisz de Rivarola, S. (1989). La posición de la lírica en la teoría de los géneros literarios. En: *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires: Hachette.

Ruiz, M. J. (2019). Imagen, postura, proyecto. Apuestas a un nuevo abordaje de la figura del autor. En: *Dossier: Paisajes: naturaleza y cultura en la literatura latinoamericana (siglos XIX y XX)*, *Recial*, 10(15), Córdoba.

Sarduy, S. (1999 [1988]). El heredero. En: *Obra completa*. Madrid: Sudamericana.

Schettini, A. (2009). *El tesoro de la lengua. Una historia latinoamericana del yo*. Entropía: Buenos Aires.

Scully, J. (1973) (ed.). *Modern poets on modern poetry*. London: Fontana/Collins.

Serrano, P. (2013). *La construcción del poeta moderno: T. S. Eliot y Octavio Paz*, México: DGP-Conaculta.

Sollers, P. (1978). *La escritura y la experiencia de los límites*. Valencia: Pretextos.

Starobinski, J. (1974 [1970]). *La relación crítica*. Madrid: Taurus Ediciones.

Stierle, K. (1977). Identité du discours et transgression lyrique, *Poétique*, n° 33.

Todorov, T. (1991). *Crítica de la crítica*. Barcelona: Paidós.

Sussman, H. (1973). Criticism as Art's Form in Oscar Wilde's Critical Writings, *Studies in Philology*, LXX, 108-122.

Trujillo, P. (2002). Los poetas como críticos: Eliot y Cernuda, *Literatura: teoría, historia, crítica* 4, 135-169.

Valéry, P. (1975). *Introducción a la Poética*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor.

Wilde, O. (1946). *El crítico como artista*. Madrid: Espasa-Calpe.

----- (1958). *Obras completas*. Madrid: Aguilar.

Williams, R. (2000 [1976]). *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva Visión.

----- (1997 [1977]). *Marxismo y literatura*. Traducción de Pablo Di Masso. Barcelona: Ediciones Península.

## BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

Anadón, P. (2004). Prólogo. En: *Señales de la nueva poesía argentina*. Gijón: Libros del Pexe.

----- (2014). *La poesía en el país de los monólogos paralelos*. Córdoba: Editorial Brujas.

Bataille, G. (1982). *Lo arcangélico y otros poemas*. Madrid: Visor.

Battilana, C. (2008). Crítica y poética en las revistas de poesía argentinas (1979-1996), Repositorio Institucional FILO Digital, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. URL: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/3206>

----- (2005). Diario de poesía: el gesto de la masividad. En: Celina Manzoni (Comp.), *Violencia y silencio. Literatura latinoamericana contemporánea*. Buenos Aires: Corregidor.

----- (2009). Formas de lo ilegible. En torno a la revista Xul. En: Celina Manzoni (Comp.), *Errancia y escritura en la literatura latinoamericana contemporánea*. Alcalá La Real: Alcalá Grupo Editorial.

----- (2012). La crítica afectiva [Reseña], *BazarAmericano*, mayo-junio 2012. Disponible en: <https://www.bazaramericano.com/resenas.php?cod=145&pdf=si>

Bellesi, D. (1985). *Danzante de doble máscara*. Buenos Aires: Último Reino.

----- (1988a). *Colibrí, ¡lanza relámpagos!* (antología). Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.

----- (1988b). *Eroica*, Buenos Aires: Ediciones Ultimo Reino/ Libros de Tierra Firme.

----- (1988c). La diferencia viva, *Diario de poesía N° 9*, Buenos Aires, Invierno de 1988.

----- (1996). *Lo propio y lo ajeno*. Buenos Aires: Editorial Feminaria

----- (2011). *La pequeña voz del mundo*. Buenos Aires: Alfaguara.

Bogado, F. (2017). Más allá del objetivismo: relecturas de la historización de la poesía de los '90, *Revista de Literaturas Modernas*, 47(2). Disponible en: [https://bdigital.uncuyo.edu.ar/objetos\\_digitales/12387/02rlm.pdf](https://bdigital.uncuyo.edu.ar/objetos_digitales/12387/02rlm.pdf)

Bustos, E. (2000). Generación poética del '90, una aproximación, *Hablar de poesía*, 3, año II.

Carrera, A. (2001). *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*. Buenos Aires: FCE.

----- (2007). Todo sobre el neobarroco, *Cahiers de LI.RI.CO* [En línea], 3. URL: <http://journals.openedition.org/lirico/793>

Cucurto, W. (2005). *Como un paraguayo ebrio y celoso de su hermana*. Bahía Blanca: Vox.

Diario de poesía, "Dossier Pound", N° 3, Verano de 1986.

----- (1996). Dossier Lamborghini, *Diario de poesía N° 38*, Invierno de 1996.

Delgado, S. (2007). Presentación, *Cahiers de LI.RI.CO* [En línea], 3. URL: <http://journals.openedition.org/lirico/767>

De Nápoli, C. (27 de febrero de 2020). “Una historia de la literatura argentina”. *Blog Salida al mar*. Recuperado de: <https://salidaalmar.wordpress.com/2010/02/27/una-historia-de-la-literatura-argentina/>

Dobry, E. (1999). Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 588, junio de 1999.

-----.(2009). Poesía argentina actual: del neo-barroco al objetivismo (y más allá). En: Jorge Fondebrider (Comp.), *Tres décadas de poesía argentina 1976-2006*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

-----.(2009). Barroco y modernidad: de Maravall a Lezama Lima, *Orbis Tertius*, XIV(15), FaHCE-UNLP.

-----.(2007). *Orfeo en el quiosco de diarios; Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

-----.(2010). *Una profecía del pasado. Lugones y la invención del “linaje de Hércules”*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Fondebrider, J. (2006). Treinta años de poesía argentina. En: Fondebrider J. (Comp.), *Tres décadas de poesía argentina 1976-2006*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

-----.(2008). Prólogo a *Una antología de la poesía argentina (1970-2008)*, Santiago de Chile: Editorial LOM.

Freidemberg, D. (1984). Para una situación de la poesía argentina, *La Danza del Ratón*, N° 6, diciembre 1984.

Galarza, R. (2005). Prólogo. En: *Los poetas interiores (una muestra de la nueva poesía argentina)*. Madrid: Amargord.

Garbatsky, I. (2012). La novela de la crítica, *BazarAmericano*[en línea]. Disponible en: <http://www.bazaramericano.com/pdf.php?cod=24&tabla=reportajes&contenido=reportaje>  
Fecha de consulta: febrero de 2020

García Helder, D. (1987). El neobarroco en Argentina, *Diario de poesía N° 4*, Otoño de 1987.

-----.(1994). Giannuzzi. En: *Dossier Giannuzzi, Diario de poesía N° 30*, Invierno de 1994.

-----.(1996). Nada que ver con la belleza. Entrevista a Leónidas Lamborghini. En: *Dossier Lamborghini, Diario de poesía N° 38*, Invierno de 1996.

-----.(1996). Juan L. Ortiz: un léxico, un sistema, una clave. En: Juan L. Ortiz, *Obra completa*, Centro de Publicaciones, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe.

-----.(2007). Aspectos materialistas en la poesía argentina, *Cahiers de LI.RI.CO* [En línea], 3. Publicado el 01 julio 2012. Doi: <https://doi.org/10.4000/lirico.780>

Genovese, A. (2003). Marcas de graffiti en los suburbios: poesía argentina de la posdictadura, *Revista Iberoamericana*, LXIX(202), 199-214. Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/296293658.pdf>

-----.(2006). La escritura poética en los años ochenta y en los noventa: de la sobrecarga a la liquidez. En: Jorge Fondevbrider (Comp.), *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

-----.(2011). *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

-----.(2015). *La doble voz. Poetas argentinas contemporáneas*. Villa María: Eduvim.

Girondo, O. (1956). *En la masmédula*. Buenos Aires: Losada.

González Aktories, S. (2012). Buenos Aires Tour: nuevas maneras de leer la ciudad, Universidad Nacional Autónoma de México. Disponible en: [http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/4248/13\\_ALM\\_17\\_2012\\_Aktories\\_187-202.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://ru.ffyl.unam.mx/bitstream/handle/10391/4248/13_ALM_17_2012_Aktories_187-202.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

Gramuglio, M. T. (1989). Presentación de Poemas 1960-1980. En *La atención. Obra reunida. Poemas verbales-poemas plásticos*. Santa Fe: Centro de publicaciones Universidad Nacional del Litoral-Bajo la luna nueva, 269-274.

Herrera, R. (1991). Romanticismo, neorromanticismo. En: *La hora epigonal*. Buenos Aires: GEL.

Kamenszain, T. (1987). La nueva poesía argentina: de Lamborghini a Perlongher. En: AAVV, *Literatura y crítica. Primer encuentro*, UNL. Santa Fe: Cuadernos de Extensión Universitaria.

-----.(2000). *Historias de amor y otros ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Paidós.

-----.(2006). Testimoniar sin metáfora, narrar sin prosa, escribir sin libro. La joven poesía argentina de los noventa. En: Jorge Fondevbrider (Comp.), *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

-----.(2007). *La boca del testimonio*. Buenos Aires: Norma.

----- (2010). “Epílogo”. En: *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. Buenos Aires: Mansalva.

----- (2016a). *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Kanzepolsky, A. (2012). La que oyó su nacimiento: El eco de mi madre, de Tamara Kamenszain. *Hispanamérica*, 122, 37-44.

Kesselman, V., Mazzoni A. y Selci D. (eds.) (2012). *La tendencia materialista. Antología crítica de la poesía de los 90*. Buenos Aires: Paradiso.

León, D. (2007). *La historia de Bruria. Memoria, autofiguración y tradición judía en Tamara Kamenszain y Ana María Shua*. Buenos Aires: Simurg.

Link, D. (2014). La infancia como falta. *Cuadernos LÍRICO*, 11. Doi: <https://doi.org/10.4000/lirico.1798>

Mallol, A. (2001). Muchachos futboleros, chicas pop y chicas que se hacen las malitas: la poesía joven de los ‘90 en la Argentina. En: *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo*. Buenos Aires: Eudeba.

----- (2003). *El poema y su doble*. Buenos Aires: Simurg.

Mallol, A. D. (2006). Martín Prieto, Breve historia de la literatura argentina. *Orbis Tertius*, 11(12). Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.427/pr.427.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.427/pr.427.pdf)  
Fecha de consulta: octubre 2020

----- (2004). Hacia una subjetividad pop: poesía, ficción y sujeto en algunas poetas argentinas. En: Cuadernos del Sur. Letras, N° 34, Bahía Blanca, EdiUns, año 2004.

----- (2013). Mirta Rosenberg, Diana Bellessi: Poetas y traductoras [en línea]. III Jornadas del Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género, FaHCE-UNLP, La Plata, Argentina. *Desde Cecilia Grierson hasta los debates actuales*. En Memoria Académica. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.3444/ev.3444.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3444/ev.3444.pdf)

----- (2013). Traducciones y poéticas en *Diario de Poesía*. *Orbis Tertius*, 18 (19), 101-112.

----- (2017). *Poesía argentina entre dos siglos: 1990-2015. Del realismo a un nuevo lirismo*. La Plata: EDULP. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/61068>  
Fecha de consulta: marzo de 2019

Mattoni, S. (2000). Bataille: la experiencia soberana, *Nombres. Revista de Filosofía*, año X, 15, UNC, Córdoba.

Mazzoni, A. y Selci, D. (2006). "Poesía actual y cualquierización". En: Jorge Fondebrider (Comp.), *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

Maradei, G. (2020). *Contiendas en torno al canon: las historias de la literatura argentina posdictadura*. Buenos Aires: Corregidor.

Melchiorre, V. (2007). Diana Bellessi: la voz de lo amado, *Cahiers de LI.RI.CO*, 3, 227-239.

Minelli, M. A. y Pozzi, R. D. (2013). Infancia, imaginario e imaginación poética en textos de María Negroni, *Actas del III Congreso Internacional Cuestiones Críticas*, UNR, Rosario.

Monteleone, J. (1995). Una mirada corroída. Sobre la poesía argentina de los años 80. En: Spiller R, (comp.) *Culturas del Río de la Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio, Lateinamerika-Studien 29*, Universidad Erlangen-Nürnberg.

----- (1993). Esplendor en la hierba. Sobre: Diana Bellessi, El jardín, Buenos Aires, 1992, *Página/12, Suplemento Cultural*, Buenos Aires, 18 de julio de 1993.

----- (1996). La utopía del habla (Estudio preliminar). En: Diana Bellesi, *Colibrí, ¡lanza relámpagos!*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme. Disponible en: [https://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto\\_sub\\_simple2/0,1257,PRID%253D3621%2526SCID%253D3793%2526ISID%253D260,00.html](https://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/texto_sub_simple2/0,1257,PRID%253D3621%2526SCID%253D3793%2526ISID%253D260,00.html)

----- (2001). Poesía, sujeto lírico y objetividad: una trama. En Vázquez, M. C. y Pastormerlo S. (Comps.). *Literatura Argentina. Perspectivas de Fin de Siglo*. Buenos Aires: Eudeba.

----- (2005). Mirada e imaginario poético. En: Sánchez, I. y Spiller R. (Eds.). *La poética de la mirada*. Madrid: Visor Libros.

----- (2009). Trazos en lo oscuro. Lírica, negatividad y memoria. En: Dalmaroni, M. y Geraldine R. (Eds.), *Contratiempos de la memoria en la literatura argentina*. La Plata: EDULP.

----- (2009). La poesía como tierra sin mal: habla, mirada, gracia y donación. En: Diana Bellessi, *Tener lo que se tiene. Obra reunida*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 5-45.

----- (04 de mayo de 2012). "Una vindicación de la lírica", *La Nación Cultura*, Recuperado de: <https://www.lanacion.com.ar/cultura/una-vindicacion-de-la-lirica-nid1469776>

Moscardi, M. (2017). El ojo parpadeante del poema: derivas críticas de la imagen objetiva en la poesía argentina contemporánea. *Badebec*, VI(12), Rosario: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, 63-81.

Muschiatti, D. (1998). "Tecnorama: la poesía de los 90", *Radar Libros*, 18 de octubre de 1998.

Negrón, M. (1994). *Ciudad Gótica. Ensayos sobre arte y poesía en Nueva York*. Buenos Aires: Editorial Bajo la Luna Nueva. [Segunda edición 2007]

----- (1999). *Museo Negro. Ensayos críticos sobre la imaginación gótica*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.

----- (2003a). *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik*. Rosario: Beatriz Viterbo. [Reedición en Editorial Entropía, Buenos Aires, 2017]

----- (2003b). *La maldad de escribir. Ensayos críticos y antología de poetas mujeres latinoamericanas*. Barcelona: Editorial Igitur.

----- (2003c). *La pasión del exilio. Ensayos críticos y antología de poetas mujeres norteamericanas*. Buenos Aires: Bajo la luna.

----- (2008). *Galería Fantástica*. México: Siglo XXI.

----- (2011). *Pequeño mundo ilustrado*. Buenos Aires: Caja Negra.

----- (2013a). *Elegía Joseph Cornell*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

----- (2013b) *Cartas extraordinarias*. Ilustraciones de Fidel Sclavo. Buenos Aires: Alfaguara.

----- (2015). *La noche tiene mil ojos*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.

Ortiz, M. (2004). Entre la 'videncia' y el 'lumpenaje': sujeto(s) / objeto(s) en la poesía argentina del siglo XX (breve aproximación histórica). En: Cuadernos del Sur. *Letras*, 34, Bahía Blanca, EdiUns.

Pacella, C. (2008). *Muerte e infancia en la poesía de Arturo Carrera*. Córdoba, Argentina: Ediciones Recovecos.

Panesi, J. (2000). *Críticas*. Buenos Aires: Norma.

Perednik, S. (1995). Algunas proposiciones sobre el 'neobarroco', la crítica y el síntoma, *Xul. Signo viejo y nuevo*, 11, Buenos Aires.

Perlongher, N. (1991) (Comp. y prólogo). *Caribe trasplatino*. San Pablo: Iluminuras.

----- (1997). *Prosa plebeya*. Selección y prólogo de Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria. Buenos Aires: Colihue, 149-153.

----- (2010 [1996]). Neobarroco y neobarroso, Prólogo a *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*. Buenos Aires: Mansalva.

Panesi, J. (2001). Los protocolos de la crítica: los juegos narrativos de Tamara Kamenszain, *Boletín/9 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Rosario, UNR, 104- 115.

Pizarnik, A. (2002). *Prosa completa* (Ana Becciu ed.). Barcelona: Lumen.

Perilli, C. (2004). La costura de la araña. Historias de mujeres y escrituras, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, N° 28, Universidad Complutense de Madrid.

Porrúa, A. (2002). Notas sobre poesía argentina reciente y sus antologías, *Punto de vista*, 72, Buenos Aires, abril de 2002.

----- (2003). Lo nuevo en la Argentina: poesía de los '90, *Foro Hispánico. Revista Hispánica de Flandes y Holanda*. Número especial dedicado a la Literatura argentina de los años '90. Ilse Logie y Fabry Genevieve (Coords.), 24, Amsterdam-New York, 85-96.

----- (2003). Esos viejos aires nuevos: poesía argentina de los '90. En: Adriana Bocchino (Coord.), *Puntos de partida, puntos de llegada*, Actas III Jornadas de Investigación del Departamento de Letras, Facultad de Humanidades, UNMdP. Mar del Plata: Estanislao Balder, 209-215.

----- (2003). Una polémica a media voz: objetivistas y neo-barrocos en el Diario de Poesía, *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 11, Facultad de Humanidades y Artes, UNR.

----- (2003) Una nueva lectura de los clásicos: poesía argentina del '90, en *Revista del CELEHIS*, 13, Mar del Plata, Buenos Aires, UNMdP.

----- (2004). Subjetividad y mirada en la poesía argentina reciente. En: Cuadernos del Sur, *Letras*, 34, Bahía Blanca, EdiUns.

----- (2005). La novedad en las revistas de poesía: relatos de una tensión especular, *Orbis Tertius*, año X(11), Universidad Nacional de La Plata.

Pound, E. (1968). *El ABC de la lectura*. Buenos Aires: De la Flor.

----- (1970 [1954]). *El arte de la poesía*. México: Joaquín Mortiz.

----- (2013). *Ensayos literarios*. Selección y prólogo de T.S. Eliot. Santiago de Chile: Tajamar Editores.

Premat, J. (2012). *Cosas de Edgardo Dobry*, *Cuadernos LIRICO* [En línea], 7, Publicado el 01 julio 2012, consultado el 03 marzo de 2020. URL: <http://journals.openedition.org/lirico/710>; DOI: <https://doi.org/10.4000/lirico.710>

Prieto, M. y García Helder, D. (1998). Boceto n° 2 para un... de la poesía argentina actual, *Punto de vista*, 60, Buenos Aires, abril de 1998.

Prieto, Martín. (1994). Giannuzzi, Cantón, Girri, y los otros. En: Dossier Giannuzzi, *Diario de poesía*, 30, invierno de 1994.

Prieto, Martín (1996). *En el aura del sauce*, de Juan L. Ortiz, en el centro de una historia de la poesía argentina, *Revista de Letras*, publicación de la Escuela de Letras de la Universidad Nacional de Rosario, núm. 4, Rosario.

----- (2006). *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus.

----- (2007). Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina. En: Delgado, S., y Premat, J.,(eds.), *Movimiento y nominación. Notas sobre la poesía argentina contemporánea*, *Cahiers de LI.RI.CO*, 3, Université de Paris 8–Université de Bretagne-Sud, Paris.

Raggio, M. (2013). La traducción como diálogo poético: Diana Bellesi y seis poetas norteamericanas, *Revista Internacional de Humanidades*; Common Ground Publishing 2, 6-2013, 25-34.

Rodríguez Monegal, E. (1964). Borges como crítico literario. *La palabra y el hombre*, 31, II época, México, p. 413.

Romero, N. (2017). *El otro lado de las cosas. La poesía como restauración de una voz en la obra de Diana Bellesi*, Buenos Aires: Blatt y Ríos.

Rubio, A. (2001). Ars poética, En: Arturo Carrera (selección y prólogo), *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Salomone, A. (2014). Poesía, subjetividad y memoria en la escritura de Alicia Genovese. *Letras*, 69-70. Disponible en: <https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/3913>

Sarduy, S. (1987). *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: FCE.

----- (1984 [1972]). “El barroco y el neobarroco”, en César Fernández Moreno (comp.), *América Latina en su literatura*. México: Siglo XXI.

Vignoli, B. “Poesía argentina de los noventa: breve bibliografía crítica” (inédito)

Yuszczuk, M. (2011). *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa* [en línea]. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y

Ciencias de la Educación. Disponible en:  
<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.742/te.742.pdf>

Yuszczuk, M. (2015). Belleza y Felicidad en la vorágine del 2001: algunas percepciones contemporáneas sobre las condiciones de un arte político. *Orbis Tertius*, XX(21). Recuperado de:  
<https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/download/OTv20n21a03/6798?inline=1?inline=1>

William, C. W. (1966). *The collected earlier poems*. New York: New Editions.

### ENTREVISTAS CONSULTADAS

Aguirre, O. “Crítica de la razón poética”, entrevista a Pablo Anadón. *Blog El trabajo de las horas*. Recuperado de: <http://eltrabajodelashoras.blogspot.com/2011/06/critica-de-la-razon-poetica-una.html>

Battilana, C. (24 de julio de 2015). “Carlos Battilana: el poeta de Hurlingham”. *Portal de noticias Ciudad Si*. Recuperado de: <http://www.ciudadsi.com/entrevistas/carlos-battilana-el-poeta-de-hurlingham/#.XssjufoX3IU>

Bellessi, D. (26 de enero de 2011). “La lírica existe porque hay un otro a quien mostrarle la belleza del mundo”. *Blog Eterna Cadencia*, Recuperado de:  
<https://www.eternacadencia.com.ar/blog/filba/item/el-oido-atento1.html> Fecha de consulta: marzo 2020

Bellessi, D. (10 de junio de 2016). “Diana Bellessi: La poesía siempre fue un mendigo que al final se viste de gran héroe”. *La Nación*, Recuperado de:  
<https://www.lanacion.com.ar/opinion/diana-bellessi-la-poesia-siempre-fue-un-mendigo-que-al-final-se-viste-de-gran-heroe-nid1887199> Fecha de consulta: diciembre de 2019

Delgado, S. (11 de octubre de 2012). “La ocasión del poema”, entrevista a Edgardo Dobry. *Cuadernos LIRICO* [en línea], 7, 2012. DOI : <https://doi.org/10.4000/lirico.709>

Jiménez España, P. (6 de enero de 2012). “Viva voz”, *Página 12*, *Las12*, Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-6981-2012-01-06.html> Fecha de consulta: noviembre 2019

Kamenszain, T. (24 de julio de 2016b) “Si un producto artístico no inspira escritura o crítica, no va a quedar”, *La Nación*. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/opinion/tamara-kamenszain-si-un-producto-artistico-no-inspira-escritura-o-critica-no-va-a-quedar-nid1920586> Fecha de consulta: marzo 2019

----- (20 de abril de 2016c). “Trato de no hacer crítica impresionista”, *Blog Eterna Cadencia*. Disponible en: <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/dos-trenes-a-punto-de-chocar.html>. Consultado en febrero 2020

----- (6 de noviembre de 2015). “Pudor Salvaje y Naif”, *Blog Eterna Cadencia* (blog). Disponible en: <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/libreria/martes-de-eternacadencia/item/pudor-salvaje-y-naif.html>. Consultado en enero 2019.

----- (30 de octubre de 2005). “El motivo es el poema”, *Página12, Radar Libros*. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1803-2005-10-30.html> Consultado 30/10/2020

----- (9 de abril de 2006). Entrevista a Jorge Monteleone, “La identidad de nuestra poesía está en la forma de mirar”. Disponible en: <http://edant.clarin.com/suplementos/zona/2006/04/09/z-04016.htm>

Negróni, M. (7 de enero de 2011). “María Negróni: ‘Las literaturas gótica y fantástica, como la poesía, son conjeturales, tentativas, no intentan imponer certezas’”. *Blog El Jinete insomne*. Recuperada de: <http://eljinetainsomne2.blogspot.com/2011/01/maria-negróni-las-literaturas-gotica-y.html>

----- (8 de enero de 2010). “En la literatura fantástica, lo femenino es casi lo único que importa”. Revista *Ñ online*. Recuperado de: [https://www.clarin.com/ultimo-momento/negróni-literatura-fantastica-femenino-unico-importa\\_0\\_rJefZ5vA6Fg.html](https://www.clarin.com/ultimo-momento/negróni-literatura-fantastica-femenino-unico-importa_0_rJefZ5vA6Fg.html)

----- (16 de abril de 2015). “Conversación con María Negróni, la niña (parte i)”. *El anartista*. Recuperado de: <https://www.elanartista.com.ar/2015/04/16/la-nina-maria-conversacion-con-maria-negróni/>

----- (31 de marzo de 2016). “María Negróni: ‘No leo casi nada escrito después de la invención de los antibióticos’”. *La Izquierda Diario*. Recuperado de: <http://www.laizquierdadiario.com/Maria-Negróni-No-leo-casi-nada-escrito-despues-de-la-invencion-de-los-antibioticos>

----- (7 de agosto de 2018). “María Negróni: ‘Todo arte es femenino’”. *Sophia*. Recuperado de: <https://www.sophiaonline.com.ar/entrevistas/maria-negróni-todo-arte-es-femenino>

----- (10 de enero de 2020). “María Negróni: ‘Siempre hay algo que se pierde para que la obra exista’”. *Blog Eterna Cadencia*. Recuperado de: <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/maria-negróni-siempre-hay-algo-que-se-pierde-para-que-la-obra-exista.html>

Perlongher, N. (3 de agosto de 1986). “Neobarroso y el realismo alucinante”, entrevista de Pablo M. Dreizik, *Tiempo Argentino*, Buenos Aires.

----- (26 de diciembre de 1991). “Privilegio las situaciones de deseo”, *Clarín Cultura y Nación*, pp. 2-3.

Prieto, M. (21 de febrero de 2017). “La crítica de poesía es poesía por otros medios”. Blog Eterna Cadencia. Recuperado de: <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/la-critica-de-poesia-es-poesia-por-otros-medios.html>

----- (2 de abril de 2006). “La literatura argentina está menguada de poetas”, *Página 12, Suplemento Cultura & Espectáculos*. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-2183-2006-04-02.html>  
Fecha de consulta: junio 2020

Silvestri, L. (6 de junio de 2008). “Furia y resentimiento”, entrevista a Diana Bellessi, *Página 12, Suplemento Soy*. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-114-2008-06-06.html>. Fecha de consulta: agosto 2020