

El desplazamiento de lo ilegible: Leónidas Lamborghini en la polémica neobarroca

Malena Pastoriza
CONICET / Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación-UNLP
CTCL – IdIHCS
Argentina
malena_pastoriza@yahoo.com.ar

Resumen:

Este artículo indaga en la recepción de la obra de Leónidas Lamborghini. Partimos del primer comentario crítico sobre su poesía, publicado en *poesía buenos aires* en 1956, para seguir desde allí la deriva de su figuración como una obra descolocada y en continuo desplazamiento. Encontramos en las reflexiones barthesianas en torno del estereotipo una perspectiva productiva para describir el modo en que en la obra lamborghiniiana se imbrican el rechazo sostenido de las etiquetas, la autofiguración como un poeta solitario y desatendido, y las dificultades críticas para dar cuenta del vínculo de su obra con otras poéticas contemporáneas. En este marco, en un segundo momento volvemos sobre la controversia que hacia fines de los ochenta protagonizaron integrantes de *Xul. Signo Viejo y Nuevo* y miembros de *Diario de poesía* a propósito del neobarroco, pero cuyo eje de discusión rondó en torno a la ilegibilidad y los modos de leer de ambas revistas, a fin de detenernos en cómo se inscribió el nombre de Lamborghini a lo largo del intercambio. Recurrimos nuevamente a las consideraciones de Roland Barthes en torno de lo legible/ilegible para desentrañar los gestos críticos que sellaron la imposibilidad del diálogo entre las dos revistas.

Palabras clave: Lamborghini ; ilegibilidad ; Barthes ; lectura poética ; resonancia

The movement of the unreadable: Leónidas Lamborghini in the neo-baroque polemic

Abstract:

This article studies the reception of Leónidas Lamborghini's work. We begin with the first critical comment on his poetry, published in *Poesía Buenos Aires* in 1956, to follow from there the course of his figuration as a work in a state of continuous displacement and dislocation. We find in Barthesian thoughts on the stereotype a productive perspective to describe the way in which the sustained rejection of labels, the self-figuration as a solitary and unattended poet, and the critical difficulties to account for the link of his work with other contemporary poetics are integrated in Lamborghini's work. Given this approach, in a second step we revisit the controversy that, towards the end of the eighties, took place between members of *Xul. Signo Viejo y Nuevo* and members of *Diario de poesía* concerning the neo-baroque, but whose axis of discussion focused on unreadability and the ways of reading of both magazines, in order to examine how was inscribed Lamborghini's name throughout the exchange. We again turn to Roland Barthes' considerations on the legible/illegible in order to identify the critical gestures that marked the impossibility of dialogue between both magazines.

Keywords: Lamborghini ; unreadability ; Barthes ; poetic reading ; resonance

Fecha de recepción: 11/ 10/ 2022

Fecha de aceptación: 5/ 12/ 2022



Una obra descolocada

Leónidas C. Lamborghini (Buenos Aires, 1927) escribe sus poemas en un lenguaje simple y directo, del que la apelación a los giros corrientes en el habla popular constituye quizás la más notoria característica. Pero esta preferencia, integrada sin artificio en una auténtica necesidad de expresión, trasciende los dominios del mero recurso retórico para constituirse en la palabra – permanentemente provista por la experiencia y la invención– con que se concreta una aventura poética inteligente y veraz. (*pba* 1956: 31)

Esta breve leyenda que acompaña la publicación de algunos fragmentos hasta ese momento inéditos de *Al público* en el número 21 de *poesía buenos aires* inscribía por primera vez un enunciado crítico sobre la obra de Leónidas Lamborghini en las páginas de una revista literaria. El carácter inaugural de este comentario sin firma radica, además, en que prefiguraba las orientaciones que iría cobrando el vínculo de la crítica con la obra; mientras el primer rasgo destacado por *poesía buenos aires*, su “lenguaje simple y directo”, “la apelación a los giros corrientes en el habla popular”, anticipaba la inclusión por parte de algunas lecturas críticas de la poesía de Lamborghini en la tendencia «coloquialista», «conversacional» o «comunicacional» de fines de los años cincuenta, por otra parte, la apreciación de su obra en términos de una “aventura poética inteligente y veraz” que integra los giros del habla popular “sin artificio en una auténtica necesidad de expresión” parecía prefigurar los términos en que se daría a fines de los años ochenta el debate en torno del neobarroco, en el que, como veremos más adelante, el nombre de Lamborghini sería tangencialmente involucrado.

En este sentido, la condensación de calificaciones críticas heterogéneas en el breve comentario de *pba* puede considerarse un síntoma inicial de la permeabilidad a la vez que de la resistencia que la obra lamborghiniiana ofrecería desde entonces a las etiquetas críticas. Es llamativo que en el discurso crítico sobre su poesía se reitera un mismo movimiento: la identificación de su obra con cierta tendencia o estética es seguida, inmediatamente, de su distanciamiento. Así, quienes han destacado sus consonancias con la poesía comunicacional, han considerado necesario también marcar su excepcionalidad y, sobre todo, su carácter precursor respecto de ese “movimiento de poetas sin manifiestos” (García Helder 1999: 215; Prieto 2011: 380 y sigs.). Por otro lado, aun cuando se ha sostenido la pertinencia de leer la huella del peronismo en sus textos, se ha considerado importante distinguir su estética de la literatura peronista oficial, subrayando lo reductor de dejar su lectura “en manos del «contexto»” (Colombo 1987: 7), o señalando lo paradójico de su caso como “poeta peronista no popular” (Prieto 2009: 186). Del mismo modo, si bien se han identificado en su trabajo con la gauchesca ciertos procedimientos que lo acercarían al neobarroco, lo que



erigiría a Lamborghini en representante de una “gauchesca neobarroca” (García Helder 1987: 24), dicha adscripción se ha truncado al reconocerse que Lamborghini “apenas si entra” en la estética neobarroca (García Helder 1988: 26); igualmente, al momento de admitir la afinidad de su poesía con la “moda de los jueguitos del lenguaje y su aplicación poética”, se ha subrayado también que Lamborghini se habría anticipado por más de veinte años a esa tendencia en la literatura argentina (Colombo 1987: 3). De este modo, ninguna etiqueta crítica es suficiente para ubicar a una obra cuyo principal atributo resulta ser, justamente, su ilegibilidad frente a las categorías críticas disponibles; parece ser la propia obra la que evita las adscripciones, manteniéndose en desplazamiento constante, siempre más acá o más allá de los intentos de fijarla.

Esta dificultad crítica a la hora de ubicar su obra en el contexto de la poesía de la época opera como contraparte de la autofiguración de Lamborghini como un poeta marginal, que escribía “a contrapelo de sus contemporáneos” (Porrúa 2001: 214).¹ Escribir “a contrapelo” significó, para Lamborghini, reivindicar una poesía “antilagrimita”, que abandonara el sentimentalismo y el tono elegíaco. No obstante, como lo han señalado Porrúa (2001) y Jorge (2012), esta firme postura “en contra” se sostiene a costa de atenuar el hecho de que sus primeros textos aparecieron en el marco de otras propuestas poéticas contemporáneas, cuyas búsquedas también estaban orientadas hacia la modernización de la escritura poética; concretamente, implica desmarcarse tácitamente del proyecto de *poesía buenos aires*, que facilitó y acompañó la publicación de sus primeros textos.²

¹En *Variaciones vanguardistas*, Ana Porrúa remarca que esta autofiguración responde a la lógica de las vanguardias: “La escritura de Lamborghini es una escritura a contrapelo de la de sus contemporáneos; [...] el gesto antagonista y la imagen de un lector ausente o un lector futuro son presupuestos de las vanguardias históricas que se asumen como propios” (2001: 214).

²Matizando la figuración del propio autor respecto de la irrupción de su poesía en un contexto dominado por la poesía elegíaca y neorromántica de los poetas del cuarenta y cincuenta, Porrúa repara en la convivencia, a mediados de los cincuenta, de invencionistas y surrealistas, junto con la emergencia de nuevas propuestas ligadas a la incorporación al ámbito de la poesía de lo “no poético” (corriente que se iría definiendo como una línea coloquialista, antipoética, en la que otros críticos ubicarán a Lamborghini). Por su parte, en “Dilemas en la poesía argentina de los años cincuenta” Gerardo Jorge ha cuestionado la simplificación detrás de la imagen de Lamborghini como el único poeta modernizador en el contexto de los años cincuenta, cuya obra habría venido a interrumpir radicalmente lo considerado poético por las estéticas imperante. Sin desoír las distancias (tanto ideológicas como estéticas), Jorge se detiene en señalar las consonancias entre la poesía de Lamborghini y la propuesta de *pba*, para sostener que su obra no resultó radicalmente ilegible para muchos de sus contemporáneos, sino que, por el contrario, “los primeros textos de Lamborghini se integraron en un circuito preexistente y lograron tener circulación gracias al concurso de agentes ya constituidos en el campo literario, quienes -evidentemente- no se hallaban tan lejos de su estética como para que sus textos les resultaran imposibles de leer, editar o promocionar” (2012: 284). De hecho, Jorge evidencia que Lamborghini cabía perfectamente en el proyecto de *pba* de atender a las manifestaciones “originales” de la época, a fin de trazar una cartografía del presente poético. La voluntad antológica de *pba* explicaría, entonces, en primera instancia, la atención que la revista le prestó a los primeros textos de Lamborghini. Por otro lado, Jorge sugiere que es factible construir una



De hecho, Lamborghini describe la desavenencia inicial respecto de su obra como producto de su condición de poeta solitario e ignorado: en una entrevista publicada en *El porteño* en 1983 afirmaba que “en la forma en que soy atendido, hay que ver que era un tipo suelto, un tipo sin ligazón, porque salvo con Gianuzzi y con Murray por el primer intento yo no entraba en ninguna «generación», en ningún grupo, en ninguna capilla” (49-50). Las respuestas de este tenor se reiteran en numerosas entrevistas, cada vez que el poeta es interrogado acerca del contexto de surgimiento de su poesía y de su colocación en el campo literario argentino. Nos interesa detenernos en el hecho de que es el propio Lamborghini quien explicita que esta insistencia en rechazar la adscripción de su poesía a cualquier idea de generación o “capilla” involucra, en términos más generales, un intento sostenido y obcecado por no dejarse “atrapar” por ninguna etiqueta crítica –lo que nos reenvía nuevamente a la consideración inicial: se trata de una obra en un constante desplazamiento, que evita su fijación crítica-. Entrevistado por María del Carmen Colombo en 1987, Lamborghini lo expresaba del siguiente modo:

Me doy cuenta que casi todo el tiempo he estado escribiendo «en contra» [...] Según algunos amigos esto fue una ruptura. Yo lo entiendo así: ruptura con esa poesía que produce mi rechazo y, a la vez, me rechaza. Pero una continuidad con la línea de los gauchescos, el grotesco, los saineteros, Arlt, el Olivari de *La musa de la mala pata*, los letristas del tango, Marechal... ¡Populismo! Y ya está la etiqueta. O si no, desde ciertos autores de la «izquierda»: ¡Elitismo! Otra etiqueta. (Pero, ¿no somos el país de las etiquetas? Entonces, ¿a qué asombrarse? ¿Podemos vivir sin ellas?). (4-5)

El desplazamiento operado en esta respuesta es doble. Al mismo tiempo que construye una serie “plebeya” para su obra, que lo aleja de la tradición lírica legitimada,³ el tono irónico de las exclamaciones y las preguntas retóricas interrumpe el carácter afirmativo de la genealogía construida para introducir el problema de su fatalidad: ubicarse en una tradición es asumir una etiqueta y someter a ella la obra por venir, y esta circunstancia inevitable produce una incomodidad difícil de disipar. Recurrimos a otra entrevista, realizada en 1992 por Gabriela Goldberg, quien, al igual que Colombo, elige comenzar consultando al poeta acerca de su ubicación en el mapa de la poesía argentina: “Ya sabemos –responde

serie, que reúna esos primeros poemas lamborghinianos con textos de Aguirre y Bayley, entre otros, a partir de la noción de *poesía de lo urbano* y de cierta voluntad de innovación.

³Sara Bosoer propone la categoría de “archivo plebeyo” para pensar las operaciones de expansión de los límites de lo poético que realizaron obras como las de Nicolás Olivari, Leónidas Lamborghini y algunos poetas de los noventa, entre ellos Sergio Raimondi, Marcelo Díaz y Mario Ortiz. Pensar lo plebeyo implica atender a las tensiones y ambivalencias que lo emergente y desprestigiado produce, muchas veces de forma velada o ilegible, al interior de lo poético. Afirma Bosoer: “Entre la tradición y el olvido, lo plebeyo en la poesía se ha configurado como un archivo incómodo, generalmente soslayado” (2017: 62).



Lamborghini- que etiquetar hace, por un lado, a cierta aproximación a la obra del autor, y, por otro, la limita. Todo lo que sea etiqueta, o clasificación, o ubicación... es fatal que así ocurra, pero la gente quiere verte ubicado” (1992: s/p). Y a continuación, explicita el modo en que su obra ha buscado responder a esta demanda:

Yo creo que he sido un desubicado permanente, no por prurito de ser desubicado, sino porque así se ha dado en mí la cosa, y fijate que el personaje, o mi alter ego, se llama “el solicitante descolocado”; que para un primer nivel de comprensión podría ser desocupado, pero yo le puse descolocado, lo que en su interior suena a descoyuntado, a colo, loco, desubicado... Por otro lado, la palabra “solicitante”. Éste es un solicitante perpetuo, y se sabe que el hombre solicita hasta llegar a la plegaria más intensa, al absoluto, a Dios. Entonces, esa solicitud de este personaje y ese descolocamiento los podríamos transpolar al campo de la literatura argentina. Estoy solicitando, en un momento dado, ubicarme y que me ubiquen, y por otro lado, veo que mi obra me descoloca frente a lo que se está haciendo en ese momento, en esa época. Me quise asimilar a la generación del 40, porque a nadie le gusta estar solo, pero lo que hacía o lo que ensayaba hacer no entraba. Me quise asimilar a la del 50; debo agradecer a Aguirre que me publicó y a su revista, donde aparecieron ciertos poemas cuya lectura me significó un apoyo muy grande. Por ejemplo, el poema “Zona” de Apollinaire; yo vi ahí la posibilidad de utilizarlo como un modelo para el deambular de mi personaje, al que yo llamaba matrero en la ciudad. Luego, con la del 60 –algunos me ubican con la del 60– siento que no tengo nada que ver, más allá de ciertos temas muy de la época. También hay desubicados del otro lado, es decir, los que me quieren ubicar también se desubican, es una cosa de nunca terminar. (1992: s/p)

En este sentido, Lamborghini lleva a cabo una operación paradójica: el rechazo ante la fijación de las etiquetas críticas se efectúa proponiendo una analogía que vuelve legible su ubicación en la literatura argentina en términos de una descolocación programática. Si bien el poeta rehúsa la demanda crítica de explicaciones que guíen las interpretaciones de su obra con la supuesta certeza de la “intención autoral”, también es cierto que aprovecha cualquier instancia para hablar de su obra y volver explícitas sus búsquedas.

Esta resistencia ambivalente ante las etiquetas críticas, es decir, a la fijación que impone el adjetivo en cuanto se adhiere, recuerda el combate barthesiano contra la doxa y el estereotipo, en tanto concreciones del poder alojado en la lengua. En la *Lección Inaugural* de la Cátedra de Semiología Literaria en el Collège de France de 1977, Barthes definía como objeto de la primera semiología la fatal relación entre lengua y poder. En la medida en que hablar es sujetar y que no hay un afuera del lenguaje, la lengua es irreductiblemente clasificatoria, es decir, opresiva: “Desde que es proferida, así fuere en la más profunda intimidad del sujeto, la lengua ingresa al servicio de un poder” (2003: 120). La semiología ha asumido, entonces, el desafío de dar cuenta del modo en que una sociedad produce

estereotipos –“En cada signo duerme este monstruo: un estereotipo; nunca puedo hablar más que recogiendo lo que *se arrastra* en la lengua” (120-121, cursiva en el original)-.

Volvemos sobre este texto central de Barthes pues en su argumentación hallamos una perspectiva productiva para pensar el modo en que en la obra lamborghiniana se imbrican el rechazo sostenido de las etiquetas, la autofiguración como un poeta solitario y desatendido, y las dificultades críticas para dar cuenta del vínculo de su obra con otras poéticas contemporáneas. Ante la comprobación fatídica de que no hay forma de sustraerse del servilismo y la arrogancia a los que nos arroja el poder plural del discurso, Barthes imaginaba una alternativa momentánea posible, “hacer trampas con la lengua, hacerle trampas a la lengua” (2003: 121); un método de juego que consistiera en prevenir, aunque sea fugazmente, que la palabra *cuaje* y se solidifique, es decir, que se convierta en estereotipo –“(stereos quiere decir sólido)” se nos recuerda en *Roland Barthes por Roland Barthes* (2018: 84)-. El terreno propicio para desplegar el juego al interior de la lengua es, justamente, el espacio abierto por el acto de escritura literaria. Se trata de asumir una ética del lenguaje literario guiada por el deseo utópico de suspender los efectos del poder en el discurso. Así, Barthes define como las dos estrategias primordiales el desplazamiento y la obcecación:

Puede decirse que ninguno de los escritores que emprendieron un combate sumamente solitario contra el poder de la lengua pudieron evitar ser recuperados por él, ya sea en la forma póstuma de una inscripción en la cultura oficial, o bien en la forma presente de una moda que impone su imagen y le prescribe conformarse a lo que de él se espera. No resta otra salida para este autor que la de desplazarse u obcecar, o ambas a la vez. *Obcecar* significa afirmar lo Irreducible de la literatura: lo que en ella resiste y sobrevive a los discursos tipificados que la rodean —las filosofías, las ciencias, las psicologías. (2003: 131)

Obcecar y desplazarse, sugiere Barthes, van de la mano, en la medida en que “[o]bcecar quiere decir en suma mantener hacia todo y contra todo la fuerza de una deriva y de una espera. Y precisamente porque se obceca es que la escritura es arrastrada a desplazarse” (131). “Las fuerzas de libertad que se hallan en la literatura”, sostiene, dependen “del trabajo de desplazamiento que [el escritor] ejerce sobre la lengua” (123). En este sentido, para Barthes, el desplazamiento es una “subversión sutil”, uno de los efectos de las políticas del *despoder* de la literatura.

En efecto, en una conversación con Américo Cristóbal y Guillermo Saavedra publicada en el número 3 de *Las Ranas* en 2006, Lamborghini reconocía la afinidad que su trabajo con la reescritura como procedimiento mantenía con la reflexión barthesiana acerca de la fatalidad del estereotipo:

LL: [...] Barthes se lo planteó y llegó a una conclusión: no se puede, contra el estereotipo no se puede. Vos rompés un estereotipo y creás otro.

AC: Una aporía. Por eso decía antes que las reescrituras parecen promover rupturas pero, paradójicamente, revelan un movimiento enteramente tradicional.

LL: Claro porque, en cuanto yo concibo un modo de reescritura de un cierto modelo, me estoy ateniendo a un nuevo modelo: intrusión de un texto, ruptura de la sintaxis... y por esa vía termino por crear otro estereotipo. (2006: 11)

Contra el estereotipo “no se puede”, al menos no definitivamente, por lo que no queda más que hacer trampa, copiar, parodiar, es decir, desplazar. Daniel Freidemberg abre su contribución al dossier sobre la obra de Lamborghini en el n° 38 de *Diario de poesía* con una imagen que busca dar cuenta del continuo desplazamiento y del impulso de descolocación de la poesía lamborghiniana: como Odiseo Confinado –personaje de su poemario homónimo de 1992–, Lamborghini sería “una especie de insociable navegante de la escritura sordo a toda sirena que no sean sus propias obsesiones” (1996: 13), un “elemento extraño injertado en un cuerpo que lo contiene sin poder y tal vez sin querer asimilarlo” (1996: 14). Entendida en términos de obcecación y desplazamiento, la insistencia lamborghiniana por sustraerse de las clasificaciones críticas recupera su carácter político en tanto performance de una resistencia y afirmación de la irreductibilidad de la literatura. Navegar a la deriva de sus propias obsesiones sería, tal vez, la expresión justa de la ética del lenguaje literario en la obra de Lamborghini.

1.1.1 Lamborghini, ¿un neobarroco?

En el marco de estas reflexiones, nos detendremos en indagar la ubicación descolocada de Lamborghini a lo largo de una polémica entre dos revistas literarias argentinas durante los ochenta, es decir, a treinta años de la aparición de sus primeros textos, lejos ya de la “injusta desatención” y marginalidad iniciales, cuando ya parecía haberse establecido un consenso crítico duradero respecto del valor de su obra.⁴ Nos propusimos rastrear y describir el modo en que su nombre y su obra fueron involucrados de manera aparentemente marginal o contingente en la controversia entre integrantes de *Xul. Signo Viejo y Nuevo* y miembros de *Diario de poesía* a propósito del neobarroco, pero cuyo eje de discusión rondó en torno a la

⁴Daniel Freidemberg, uno de los integrantes de *Diario de poesía* que intervinieron en la polémica que nos ocupa, es quien mejor ha descrito el paulatino proceso de institucionalización de la obra de Lamborghini a partir de los años setenta. En “Herencias y cortes...”, afirma: “[s]ólo a principios de los setenta se dieron condiciones como para que Lamborghini empezara a concitar la atención de otros poetas y de la crítica para, de ahí en adelante, ir convirtiéndose paulatinamente en una de las figuras centrales de la poesía argentina” (1999: 193). La aparición de *El solicitante descolocado* en 1971 marcaría el principio del reconocimiento de Lamborghini en el sistema literario argentino. Es recién con la atención que en los setenta recibieron las teorías críticas de la intertextualidad y de la muerte del autor, que se habrían dado las condiciones de lectura para esta obra (1999: 208).



ilegibilidad y los modos de leer de ambas revistas, desde concepciones de poesía y de lectura literaria declaradamente enfrentadas. En este sentido, nuestro interés inicial por esta disputa es doble: por un lado, llamó nuestra atención el hecho de que se inscribiera de manera subrepticia y descolocada a largo de los intercambios el nombre de Leónidas Lamborghini, una obra que hasta el momento no había sido sino tangencialmente vinculada con la poesía de Perlongher, Carrera, o Sarduy –los poetas considerados “más representativos” del neobarroco–. Por otro lado, resulta relevante el hecho de que estas menciones marginales a la obra lamborghiniiana se den en el marco de una discusión teórica en torno al carácter ilegible del lenguaje poético. Esta circunstancia nos permite arriesgar una explicación al hecho de que la institucionalización de la obra de Lamborghini no haya implicado su legibilización, sino, de manera paradójica, la cristalización de su ilegibilidad, es decir, su canonización como una obra descolocada.

En “Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas”, Martín Prieto ha destacado la novedad que significó el neobarroco en la poesía argentina de comienzos de los años ochenta, evidenciada principalmente en tres circunstancias que caracterizaron su irrupción: por un lado, el hecho de que su surgimiento haya implicado una ruptura con las expectativas históricas, que señalaban un posible regreso de la retórica sesentista, más cercana a las búsquedas de la revista *La danza del ratón*; en segundo lugar, Prieto subraya el carácter eminentemente nacional y latinoamericano de la biblioteca neobarroca, que lo alejaba de otros movimientos poéticos vanguardistas que miraban a Europa y Estados Unidos. El último aspecto que valida la novedad neobarroca es la reacción prácticamente inmediata que generó en otras corrientes poéticas contemporáneas. La publicación del ensayo de Daniel García Helder “El neobarroco en Argentina” en el número 4 de *Diario de poesía* representa, en este sentido, uno de los impulsos impugnatorios del neobarroco que ha tenido más repercusiones. Prieto sostiene, además, que

ese artículo, que alcanzó el valor de un manifiesto, es simultáneamente opositivo y propositivo, en tanto no sólo impugna total o parcialmente el movimiento neobarroco sino que instala, simultáneamente, los principios de lo que un tiempo después, en la misma revista [*Diario de poesía*], se llamó «objetivismo». (2007: 28)

De este modo, al asignarle a la intervención de Helder un rol programático dentro del objetivismo, Prieto parecería estar sugiriendo que la polémica inaugurada por este artículo habría terminado de diagramar el lugar de la joven revista *Diario de poesía* –que hasta el momento solo contaba con cuatro números– en el mapa de revistas de poesía de la época, ocupado principalmente por *Último Reino*, *La Danza del Ratón* y *Xul* –las tres publicaciones

de poesía de mayor circulación hacia fines de la dictadura, que han sido vinculadas por la crítica, de manera muy esquemática, con el movimiento neorromántico, el coloquialismo y las tendencias concretistas y experimentales, respectivamente-. Ubicar el artículo de Helder en un lugar inaugural permitiría, además, explicar un detalle significativo de la polémica: a pesar de que su diatriba contra el neobarroco no interpelaba de forma directa al proyecto de la revista *Xul*, es Jorge Perednik, director de esa revista, quien decide contestar las acusaciones esgrimidas por Helder. Ana Porrúa (2003) considera relevante este desplazamiento a la hora de sugerir que este intercambio no constituyó una verdadera polémica, sino que, en todo caso, se trató una polémica “a media voz”.

El nudo de la discusión entre *Diario de poesía* y *Xul* se desata a partir de la publicación del artículo de García Helder mencionado por Prieto, “El neobarroco en Argentina” en el número 4 de *Diario de poesía*, en 1987. Un año después, en el número 8 de la misma revista, inaugura la sección “Derecho a réplica” una nota de Jorge Santiago Perednik, director de *Xul*, discutiendo incisivamente las afirmaciones de García Helder; una diatriba que refuta, en términos generales, la existencia de una poética neobarroca en la poesía argentina.⁵ Inmediatamente a continuación de esta nota, *Diario de poesía* publica una carta del mismo Helder dirigida a Daniel Samoilovich en la que pone reparos a las críticas recibidas, acusando a Perednik de haber violentado su texto, citándolo mal. Luego de una breve nota incluida en el número siguiente, nuevamente en la sección “Derecho a réplica”, donde el consejo editorial del diario se excusa por algunas decisiones editoriales no consensuadas con Perednik sobre la publicación de su artículo, la polémica parece llegar a un punto final, ahogada en el tono personal y reactivo que fue cobrando el intercambio. Sin embargo, cinco años después la discusión se reanuda de manera indirecta, abandona el tema del neobarroco y se desplaza hacia el problema de la lectura: en 1993, en su columna “Todos bailan” del número 28 de *Diario de poesía*, Daniel Freidemberg retoma textualmente una afirmación de la nota de Perednik en torno a la ilegibilidad; dos años después, en el número 11 de *Xul* de 1995, la provocativa nota “Diario de poesía o la imposibilidad de leer” de Roberto Cignoni reproduce la columna de Freidemberg para cuestionar su perspectiva, inscribiendo por primera vez la discusión en las páginas de esta revista. A su vez, ese mismo número de *Xul* se cierra con “Algunas proposiciones sobre el «neobarroco», la crítica y el síntoma” firmado por Perednik, en el que el director de la revista repite e invierte el gesto performado en su texto de 1988,

⁵No fue Santiago Perednik, director de *Xul*, el único que contestó al artículo de Helder. Como recupera Jorge Fondebrider en “Treinta años de poesía argentina”, en la revista montevideana *Jaque* Uruguay Cortazzo publica una respuesta en la que cuestiona la postura de Helder en contra de “la desaparición o el subordinamiento del sentido a la pura materialidad lingüística” (citado por Fondebrider 2000: 24).



al afirmar que desde 1976, los poetas argentinos son “casi todos (neo) barrocos” (1995: 52) (cf. Porrúa 2003: 64).

1.1.2 *Xul*: volver legible la mentira

La cuestión de la legibilidad de los textos poéticos fue uno de los temas de discusión privilegiados de la revista *Xul. Signo Viejo y Nuevo* desde sus inicios, en 1980. Concebida como una Revista de Poesía, “un *rara avis*”, *Xul* se propuso reivindicar la especificidad de lo poético, dar lugar en sus páginas a sus búsquedas y problemas propios, sin ceder ante la indistinción dominante en el campo cultural (cf. “Editorial” núm. 1, 1980: 1-2). El número 4 de la revista, dedicado a “asediar una misma cuestión desde dos perspectivas distintas y también correlativas: la traducción y la ilegibilidad” (1982: 3), define los alcances políticos de la discusión –no debe perderse de vista que la revista comienza a publicarse durante la dictadura–. Traducción e ilegibilidad aparecen mutuamente implicados en la medida en que la discursividad oficial en los medios de comunicación realiza una traducción coercitiva e ilegible de la realidad; ante esto, el objetivo de la revista es “volver legible su mentira”:

Los medios masivos, bajo el dominio directo o indirecto del Estado y sirviendo a la perpetuación de la autocracia militar, produjeron, si vale la analogía, *su* traducción de la realidad, que sirvió para hacerla ilegible. Paralelamente, con el fin de asegurar que los mecanismos de esta ilegibilidad no quedaran al descubierto, se procedió a impedir que la traducción oficial pudiera ser confrontada con otras versiones. Se suprimieron todas las que fueran discordantes. Pero la ilegibilidad de un texto, o su supresión, no son eternas. (1982: 3, cursiva en el original)

No se trata de una reivindicación de la claridad y el rechazo de todo uso cifrado o hermético de la lengua; por el contrario, la revista denuncia la trampa detrás de la aparente legibilidad del discurso monológico del Estado terrorista sostenido por los medios de comunicación oficiales. Su apuesta por una ilegibilidad “terapéutica” es reforzada por la decisión editorial de publicar, al final del cuarto número, la traducción del ensayo “Acerca de la noción de legibilidad en literatura”, de Denis Ferraris, aparecido originalmente en septiembre de 1980 en *Poétique*. Este extenso ensayo recorre los alcances de la noción de ilegibilidad en el acto de lectura literaria: el texto ilegible, afirma Ferraris, “es en su totalidad un escándalo, una trampa, una emboscada contra el sopor en la profundidad del sentido único” (1982: 46). De este modo, tal como afirma Carlos Battilana, desde las páginas de *Xul* “[se convirtió] la «ilegibilidad» en una forma de reorganizar el sentido de una lengua estatal clausurada” (2008: 134); el proyecto de *Xul* procuró construir una lengua que fuera “el revés de la trama de lo que en las esferas oficiales se exhibía como la lengua legible” (Battilana 2008: 209).

Como definición de su posicionamiento en el reactualizado debate en torno de los vínculos entre literatura y política, *Xul* sostiene que “su compromiso con la realidad pasa por un compromiso con la lengua” (1982: 3). En este sentido, el final del editorial del número 4 realiza un gesto sugerente; abandonando abruptamente el tono que dominaba los seis párrafos anteriores, se anticipa el material incluido en la siguiente página –la traducción de las primeras estrofas del *Martín Fierro* al sánscrito, el griego y el latín– mediante una voz narradora que expresa: “-¿Quién había cerrado la tranquera a las palabras?- murmuró por lo bajo XUL, sin percibir que adentro estaba don Fierro y que con él...” (1982: 3). Lejos de las afirmaciones manifiestas del comienzo, el editorial concluye con un enigma, cuyas resonancias reenvían a las interpretaciones políticas del poema de Hernández, como momento fundacional del vínculo entre literatura y Nación. Contra los usos ideológicos de la literatura que guían un camino único de lectura, el “verdadero” compromiso con su politicidad –parece sostener *Xul*– radica en percibir sin coartar la potencia disruptiva que se aloja allí donde las contradicciones se topan con su irresolución. Nos interesa señalar esto porque las razones por las cuales Lamborghini reivindica la gauchesca como un modelo de poesía política se acercan a esta idea: el poeta destaca en la poesía gauchesca la indistinción entre lo trágico y lo cómico, lo serio y lo risible, dramatizada en el canto y el contrapunto. Y es justamente el trabajo de la obra lamborghiniana sobre la lengua, la tradición y el imaginario gauchesco signa su mención casi anecdótica, al pasar, en la “polémica a medio tono” (Porrúa 2003) entre *Xul* y *Diario de poesía*, como veremos a continuación.

1.1.3 El encantamiento de lo ilegible

La controvertida contribución de García Helder sobre el neobarroco en Argentina parte de una percepción anotada por Nicolás Rosa en 1983: “Existiría –según parece– un barroco moderno: no podemos usar otro nombre frente a la proliferación de *formas* barrocas que se instauran, en distintos niveles, en la literatura actual” (citado por G. Helder, 1987: 24, cursiva en el original). Dentro de esta tendencia que revitaliza una larga tradición de formas barrocas en las letras hispanoamericanas, pueden distinguirse “subespecies”, afirma García Helder; así, al final de una enumeración que contempla a Héctor Píccoli, a Emeterio Cerro, a Arturo Carrera y a Néstor Perlongher, se incluye la única referencia de la nota a Leónidas Lamborghini, como representante de una “gauchesca barroca” (24).⁶

⁶En una entrevista con Jorge Fondevrider, publicada en el número de *Diario de poesía* 13 en 1989, Lamborghini reacciona ante esta mención de García Helder: “Sé de la polémica a propósito del neobarroco. Yo pensaba haberme dedicado a la gauchesca y resulta que ahora soy neo-barroco. ¡Ni siquiera leí a Sarduy, a quien se me adscribe!” (5). Lamborghini denuncia, así, la desubicación al que



A propósito de esta mención, en “La carta” de Helder que acompaña al artículo de Perednik en el número 8 de *Diario de poesía*, García Helder aclara en un paréntesis, al pasar, que, para él, Lamborghini “apenas si entra [en la tendencia neobarroca]; en mi artículo sólo lo nombro una vez...” (1988a: 26). Cabe preguntarse qué habrá motivado, entonces, la referencia a Lamborghini en primer lugar. La pregunta adquiere algún interés si se recuerda que en su contribución al tomo 10 de la *Historia crítica de la literatura argentina*, García Helder incluye a Lamborghini dentro de los representantes del primer ciclo del coloquialismo (1999: 215) y destaca su obra como una de las “más significativas y compactas de la poesía argentina actual” (216-217). La oscilación entre las dos etiquetas críticas discordantes – “gauchesca barroca” y “poesía coloquialista” –, antes que una imposibilidad de leer alojada, como pretendieran desde *Xul*, en el lector –en este caso, Helder–, parecería estar dando cuenta del *encantamiento* producido por la obra lamborghiniiana, como si al escribir sobre poesía argentina no pudiera sino cederse ante el poder hipnótico que provoca su lectura.

La noción de encantamiento es propuesta por el propio García Helder en una reseña de *Verme y 11 reescrituras de Discépolo* publicada en el número 10 de *Diario de poesía*, titulada “Alegrías y lamentos”. La incisiva reseña, que no escatima en comentarios negativos sobre el poemario, comienza con una descripción formal cuantitativa del poema “Verme” – cantidad de páginas, de sílabas por página, de centímetros de la hoja ocupados por los versos-. Luego de transcribir los versos iniciales, Helder afirma:

De la delicadeza del arranque, con la imagen de una barca... rota, puedo decir que me encanta. No que me gusta mucho, sino que ejerce sobre mí un poder hipnótico, apartándome de mis hábitos de lectura y, un poco más allá, del orden lógico del pensamiento superficial. (1988b: 37)

Helder vincula el “suave encantamiento” que le produce la lectura con la delicadeza de este arranque, la imagen de un sujeto quedándose lentamente dormido. Así, recuperando la interpretación del poema sugerida en la contratapa del libro, que reza “un hombre percibe, antes del sueño, los vagos estímulos de un televisor encendido” (1988b: 37), postula que *Verme* pertenece a la tradición del fluir de la conciencia, en la estela de “esa visceral, espléndida y agotadora chorrera” (37) del monólogo de Molly Bloom en *Ulises* de Joyce. De este modo, Helder ubica al poema lamborghiniiano junto con el delirio de Wenceslao en *El limonero real* de Juan José Saer, liderando la serie de ejemplos vernáculos más célebres de la técnica joyceana: “El inverosímil vigor del inconsciente de aquella irlandesa que es despertada a la madrugada por la llegada de su marido, en *Ulysses*, ha tenido pocas veces

lo arrojan quienes pretenden ubicarlo, para retomar sus palabras en la entrevista con Gabriela Goldberg ya citada.



parientes tan felices en Latinoamérica como el de estos «reflejos en un ojo adormilado» (37). La idea de encantamiento describe así una experiencia de suspensión del pensamiento, cercana al ensueño, ese momento en que se desdibuja la frontera entre el sueño y la vigilia.

En efecto, en *La preparación de la novela* Roland Barthes involucra la noción de encantamiento para describir la experiencia de suspensión a la que nos arroja la lectura literaria –está pensando específicamente en el haiku–. Se trata de una interrupción de la pulsión interpretativa, una especie de “grado cero” del comentario: “Encantamiento = comentario en blanco, blanco del comentario, su grado cero (\neq «no hay comentarios», «letra»): es lo indecible, el «no poder decir nada», que se opone a «no tener nada que decir» (2005: 68). Afirmar que una obra literaria –un texto, una escritura– *encanta*, entonces, implica establecer con ella un modo de relación guiado por un deseo, es decir, una utopía: deseo de alcanzar la extensión del sentido por medio de la detención del lenguaje (Barthes 1990: 98 y sigs.).

Ahora bien, aun cuando la noción de *encantamiento* pareciera acercarse a la idea de descolocación que describimos en el caso lamborghiniano –en términos de la desorientación que produce el “no poder decir nada” sobre la obra–, es necesario precisar que las experiencias de lectura que se convocan en uno y otro caso son sensiblemente disímiles. Mientras que la suspensión del sentido ligada al encantamiento involucra una lectura apacible, el ensueño de la lengua, en cambio, lo que se suspende en la obra de Lamborghini, en tanto obra *descolocada*, es la posibilidad de fijación –de la propia obra, de la interpretación, del sentido–, por lo que la experiencia de lectura tiene más que ver con una indistinción perturbadora, que despierta una sensación de alerta ante lo imprevisible. Así es que, en la reseña de *Verme*, Helder aclara:

Pero ese *suave encantamiento* dura muy poco. A continuación [...] Lamborghini incorpora «testículos colgantes», «mínima erección», «mioceno», «plioceno», «pleistoceno» y todo lo demás. No digo que me escandalizo o que me parece de mal gusto; nada de eso. Sólo que estos nuevos elementos me producen un *shock*, y me desencanto (1988b: 37)

En todo caso, el hecho de que Helder elija la noción de encantamiento como descripción de la experiencia de lectura de *Verme*, para luego confesar su desencanto, da cuenta tanto de la búsqueda estética que moldea sus preferencias como lector –que podríamos describir con Barthes como la emoción ante el “acuerdo instantáneo, fugaz y deslumbrante del *decir* y lo *dicho*” (2005: 131, cursiva en el original)–, como también del fastidio que le produce la poesía que lo aleja de esa experiencia. Veremos cómo es justamente esta circunstancia la que determina su impugnación de la estética neobarroca.



1.1.4 Ilegibilidades en pugna

Luego de realizar una clasificación de “subespecies”, el polémico artículo de García Helder de 1987 propone una descripción de procedimientos generales del neobarroco, a los que ordena en tres apartados: “Superficie”, “Cosmética y parodia” y “Ensimismamiento”. Como señala Porrúa (2003: 62), la estrategia argumental de G. Helder radica en construir una figura “bifronte”: a la mirada del crítico se suma la experiencia del lector contemporáneo. En este sentido, la centralidad que adquiere la perspectiva del lector ya se evidencia en el desarrollo de los dos primeros apartados, “Superficie” y “Cosmética y parodia”. En el primero, García Helder señala el trabajo del neobarroco sobre la materialidad de la escritura –el debilitamiento del significado por medio de la autonomización del significante– como búsqueda de una resonancia o efecto estético:

Si el lector ha de alcanzar un sentido, no será en el desciframiento de una metáfora complicada o en la atención al desarrollo de una idea, sino en las reverberaciones y asociaciones de sonidos, en las magnificencias verbales, sugestivas, o en la eficacia de los *jeux de mots*. (1987: 24, cursiva en el original)

En el segundo apartado, se detiene en la “cosmética” neobarroca –el gusto por la ornamentación, las descripciones exuberantes, lo exótico y lo frívolo–, en relación con la reivindicación que los neobarrocos hacen de la parodia como desfiguración de una obra anterior.⁷ En este caso, García Helder no disimula la exasperación que le causa la “caprichosa” reivindicación que el neobarroco hace de la parodia, al sugerir que:

Para lo que a menudo sirve esta insistencia de parodiar, citar y aludir sin coto es para mantener en vilo al auditorio, sumirlo en un estado de sospecha permanente. Tenemos la impresión –fomentada por el texto– de que cuando se dice una cosa *en realidad* se está diciendo otra, o contestando una expresión perdida en una obra del pasado no explicitada; [...] El hecho de que el lector sea competente y esté atento a estas intercomunicaciones no garantiza su placer; incluso si sospecha que son gratuitas se exasperará. (1987: 25, cursiva en el original)

⁷El tercer apartado, sobre el que no nos detenemos aquí, “Ensimismamiento”, despliega con mayor insistencia una hipótesis que recorre todo el artículo: la vinculación del neobarroco con el modernismo, especialmente, con Rubén Darío. Porrúa repara en esta operación de lectura, que implica un desplazamiento del lugar que los propios neobarrocos asignaron a las vanguardias históricas; y señala: “No puede tratarse de un olvido sino de un desplazamiento meditado. Sarduy escribe siempre dando cuenta de las relaciones con las vanguardias y propone como ejemplos del neobarroco textos canónicos, como el *Ulises* de Joyce o la poesía de Mallarmé. Cuando García Helder retoma las características del neobarroco anunciadas por Sarduy y las coteja con el modernismo lo que está haciendo es tensionar esta poética hacia el pasado, colocar –de algún modo– a Sarduy, como un modernista latinoamericano” (2003: 62-63). Sobre los vínculos entre el modernismo y el neobarroco ver: Iriarte, Ignacio (2015). “Barroco, Modernismo, Neobarroco”, *Orbis Tertius* XX 21: 106-114.



En este sentido, García Helder encuentra en el énfasis en el acto de lectura un modo de inscribir en la argumentación sus preferencias críticas por una poesía que sea “sencillamente idioma cargado de significado hasta el máximo de sus posibilidades” (25), para decirlo con una sentencia de Pound a la que el mismo Helder recurre más adelante. El valor de la poesía se identifica, antes que en la complejidad de la forma o en su sonoridad, en la búsqueda de “la palabra justa” que procure para el lector “una percepción emotiva del mundo” (25). En la estela de Pound, los lectores –Helder como lector–, no encuentran un goce estético en “la eficacia de los *jeux de mots*”, en la abolición de la profundidad del sentido ni en la desorientación de referencias intertextuales del texto neobarroco. Y por lo tanto,

[e]stas obras –confiesa G. Helder– no nos afectan, no nos conmueven sino de vez en cuando, y siempre después de una larga deriva, por casualidad, con la gracia de un párrafo aislado, con un verso milagrosamente comprensible, con una imagen destinada a grabarse con nitidez en nuestra imaginación. (25)

El goce estético se detiene, se pospone o se frustra, según el caso, por todo lo que está de más, por la hojarasca que oculta esos instantes fugaces en los que la imagen poética cobra nitidez. Para García Helder, el neobarroco “es un costado de lo ilegible, es un *fastidio*” (Porrúa 2003: 62, cursiva en el original) no tanto porque se aferre a la opacidad del sentido, sino porque detrás de la aparente oscuridad de sus versos, no hay nada: “se trata de detectar lo que la mayoría de las veces constituye un fraude: amagar misterio en todo, armar simulacros de revelación donde no se dice nada” (García Helder 1987: 25). Desde esta perspectiva, lo ilegible de la poesía neobarroca se sitúa en ese vacío de sentido, en su gratuidad. La única poesía ilegible tolerable sería, en cambio, la que apuesta por el hermetismo o el ciframiento: el lector debe confiar en que recibirá cierta recompensa luego de llevar a cabo un tedioso trabajo hermenéutico para develar el misterio.

Como veremos, Santiago Perednik reaccionará ante el modo en que García Helder involucra, en este tramo de su argumentación, a las antologías de poesía que la revista *Xul* había publicado durante los ochenta. La primera mención se inscribe a propósito de la descripción del neobarroco como una escritura de superficie que anula la referencialidad; aquí, García Helder alude a que estas antologías incluyen ejemplos de poemas que construyen “texturas visuales ilegibles, dibujos con palabras” (1987: 24). La segunda mención, hacia el final del artículo, destaca las antologías de *Xul* como representativas del panorama del neobarroco en la década –de modo que la nota tiende a homologar, sin explicitarlo, la revista



dirigida por Perednik a la estética neobarroca⁸ para, en la misma oración, descalificar sus búsquedas en términos de “falsa literatura”:

Los autores que considero más representativos; las dos antologías de *Xul* –más de veinte nombres- completan un poco el panorama y muestran cómo muchos están subidos a un animal que no doman, quiero decir: no a todos les resulta inevitable expresarse de la manera en que lo hacen, y la insinceridad está a la vista. (García Helder 1987: 25)

La nota de Perednik, publicada en el número 8 de *Diario de poesía*, asume desde el comienzo un tono abiertamente irónico y provocador. Su refutación de la lectura propuesta por García Helder se enmarca en un rechazo generalizado del proyecto crítico sostenido por *Diario de poesía*, al que descalifica como “una subespecie del periodismo” (1988: 24). Así, el artículo de García Helder sobre el neobarroco, afirma Perednik, queda atrapado por la tentación de “dar la noticia”:

Con la noticia de la tendencia intentando ocultar la tendencia de su noticia el artículo queda finalmente enredado en el mismo gran defecto de ese periodismo que se autodenomina crítica literaria: la enorme resistencia a leer aquello sobre lo que se escribe. (1988: 24)

A partir de este señalamiento, Perednik se propone desarmar y reducir al absurdo las afirmaciones del ensayo de G. Helder que considera incongruentes o inconsistentes, aunque para ello incurra en tergiversaciones tales que en diversos momentos acusa a G. Helder de decir cosas que efectivamente no dice.⁹ En este sentido, es interesante que sea justamente el problema de la lectura y la acusación de ilegibilidad la que se ponga en el centro de la refutación de Perednik. Si, como vimos, Helder sostiene su argumentación apelando tanto al juicio crítico como a su experiencia como lector –la figura “bifronte” que propone Porrúa–, Perednik se aferra a una frase del final del artículo –“leemos libros, apiñarlos en una tendencia es un presentimiento” (García Helder 1987: 25)–, para acusar a Helder de dejarse guiar únicamente por un presentimiento, lo que es “una forma de reprimir al lector en su

⁸Porrúa sugiere: “en ningún momento se dice que los poetas de *Xul* sean neobarrocos, y este silencio permite leer una identidad” (2003: 63).

⁹Nos interesa recuperar una de las referencias falseadas, que involucra la única mención que G. Helder hace de Lamborghini. En el artículo de 1987, como ya mencionamos, se enumeran “subespecies” neobarrocas, dentro de las que se incluye “la gauchesca neobarroca” de Lamborghini. En el siguiente párrafo, haciendo referencia al neobarroco en general, y no específicamente a la obra de Lamborghini con que culminaba la enumeración de subtendencias, G. Helder sitúa al cubano Severo Sarduy como guía de la tendencia en nuestro país. Perednik recupera esta zona del artículo para ejemplificar la arbitrariedad de la genealogía trazada por G. Helder, afirmando que “nada justifica unas relaciones que a veces resultan cómicas, por ejemplo, cuando hace aparecer como «guía» de Leónidas Lamborghini a un cubano: Severo Sarduy, que reside desde hace tiempo en París” (1988: 25). De este modo, Perednik distorsiona el texto de Helder al punto de tergiversar completamente su argumento.



lectura” (1988: 25). Luego, la nota enumera una serie de “fallos teóricos” en los que habría incurrido Helder, como haber confundido en el análisis figuras retóricas, haber nombrado como tautología a los poemas que hablan de la poesía, haber enunciado juicios aparentemente contradictorios acerca de la poesía ideográfica, o haber utilizado la idea de ensimismamiento –lo que supondría que “los poemas tienen un yo o un sí mismo sobre el que pueden replegarse” (Perednik 1988: 25)–.

Otros dos puntos de esta enumeración heterogénea nos interesan particularmente. Por un lado, Perednik cuestiona a Helder por considerar la ilegibilidad como una propiedad de los textos, lo que le permitía sostener la afirmación acerca de las “texturas visuales ilegibles” de las antologías de *Xul*; al hacerlo, Perednik resitúa el problema de la ilegibilidad en el acto de lectura. Dice Perednik:

–Dentro de este tema [la poesía ideográfica] la creencia en que la ilegibilidad puede ser una propiedad de los textos es errónea, como al decir que «encontramos en las dos antologías de XUL: texturas visuales ilegibles». Errónea porque no hay escritos que no puedan ser leídos, que tengan la propiedad de la ilegibilidad; en cambio sí hay lectores que no pueden leer ciertos escritos: se trata en todo caso de un problema personal y algunos pueden intentar negarlo atribuyéndolo al texto, lo que de ningún modo lo resuelve (1988: 25)

Esta declaración será retomada por Freidemberg unos años más tarde, tal como veremos. Más allá de que atribuirle a Helder una concepción de ilegibilidad a partir de esa breve cita resulte a todas luces injustificado, nos interesa destacar cómo detrás de la aparente oposición entre ilegibilidad interna e ilegibilidad externa, el comentario del director de *Xul* apunta a refutar la esencialización de lo ilegible, lo que implica rechazar la posibilidad de localizar con precisión dentro de una obra literaria su ilegibilidad. Aun cuando la postura de G. Helder sea más compleja de lo que pretende aquí Perednik, no es menos cierto que en su artículo la poesía neobarroca y las antologías de *Xul* reciben directa o indirectamente el atributo de ilegibles. Como sugiere Porrúa,

[t]odo pareciera indicar, que en un costado de su ensayo –casi en una nota al pie– Helder decidió incluir a los integrantes de *Xul*, [...] como la zona en la que los procedimientos de escritura relevados adquieren definitivamente el valor de lo ilegible, del puro juego. (2003: 64)

Por otro lado, aunque en estrecha vinculación con este comentario, Perednik señala que a lo largo de su artículo G. Helder construye dialécticamente una serie de pares opuestos –transparencia/opacidad, significado presente/significado elidido, bulto/profundidad, superficie de la escritura/fondo semántico–, fundados en dos presupuestos metafísicos que le resultan cuestionables. Estas oposiciones se sostendrían, en primer lugar, en la existencia

en todo texto de “un significado establecido y presente, previo a las lecturas” (1988: 25); en segundo lugar, en la consideración de la legibilidad como el valor poético fundamental, en tanto el poema se piensa como “un medio que permite alcanzar un fin más allá de sí mismo: el significado” (25). La gravedad de sustentar la lectura poética en estos presupuestos, afirma Perednik, radica en que justifican “la implementación del régimen de Lectura Única, con el que se sienten tan a gusto algunos partidos (fascistas, leninistas), algunas iglesias (como la católica) y algunas sectas poéticas” (26). En este punto, hacia el final de la nota, la argumentación del director de *Xul* se cierra sobre sí misma: la diatriba inicial contra una crítica literaria cercana al periodismo cultural se orienta hacia la descalificación ideológica de un dogmatismo poético. Pero la acusación aparece desplazada, ya no es posible reconocer en la refutación de Perednik los argumentos de Helder, sino más bien los ecos del monolitismo dictatorial, de modo que la nota vuelve a performar el gesto crítico que su revista venía sosteniendo desde sus inicios –tal como vimos en los editoriales 1 y 4–.

En este sentido, es razonable que *Diario de poesía* haya decidido ahorrarle al lector la tarea de contrastar las afirmaciones de Perednik con los enunciados de García Helder publicados un año antes, al incluir, junto con el artículo del director de *Xul*, una carta de García Helder mismo dirigida a Samoilovich en la que responde a las acusaciones. Helder, quien confiesa no reconocerse en la nota de Perednik, declara: “si se lee el artículo de Perednik sin tener presente el mío, yo quedo como un imbécil” (1988: 26). No nos detendremos en reponer una a una las precisiones de esta carta, pero nos interesa señalar cómo García Helder identifica con claridad la operación reductora que Perednik realiza sobre sus afirmaciones. Dice Helder al final de su carta: “Como un tirador, Perednik prefiere que su blanco esté inmóvil. [...] La suya es una polémica ideal, tiene para combatir a un fantasma que responde a sus órdenes, etc.” (1988: 26).¹⁰

1.1.5 La imposibilidad de leer

La carta de García Helder anunciaba, además, que sería Daniel Freidemberg quien polemizaría con Perednik. Sin embargo, la respuesta anunciada no llegaría sino hasta 1993, disimulada en la forma de una alusión breve y desviando finalmente el debate sobre el neobarroco hacia una discusión acerca de la lectura literaria.

¹⁰A este respecto, Porrúa afirma que la nota de Perednik “es cerrada en sí misma, o intenta callar el texto de García Helder; por lo tanto, no forma parte de una polémica” (2003: 64). De hecho, como hemos anticipado, los términos en que el director de *Xul* elige refutar a G. Helder efectivamente dieron por concluido el intercambio entre las revistas, al dejar poco margen a la discusión de ideas. “Porque en realidad, no era él el que debía responder. Y lo sabía. O tal vez cayó en la trampa tendida por García Helder”, agrega Porrúa (2003: 65).



Freidemberg dedica su columna “Todos bailan” del número 28 a comentar algunas escenas de *La tarde de un escritor* de Peter Handke donde se tematiza cierta ilegibilidad, entendida como “una especie de mudez o incapacidad de significar”, una sensación pesadillesca ante mensajes enigmáticos: hace un lustro, el protagonista de la novela de Handke recibe casi a diario una docena de cartas de un extranjero desconocido, con breves frases sobre diversos tópicos como su vida familiar y su estado de ánimo, que por momentos se perciben como voces suplicantes de auxilio. Ante la ausencia de significación de estas cartas al interior de la novela, Freidemberg confiesa que “no puedo dejar de encontrarles un sentido oscuro” (1993: 36). Curiosamente, para orientar su interpretación recurre a una escena de *Odiseo Confinado* –publicado por Lamborghini el año anterior, en 1992–, cuando, hacia el final del poema, Cordero el Paródico recuerda las cartas que recibía de un desconocido, en cuyo interior solo encontraba garabatos. Pero Freidemberg no elige recuperar la circunstancia que motiva ese recuerdo –hacia el final de su aventura, a Cordero lo perturba no reconocer en su propia escritura más que trazos insignificantes–, sino que retoma unos versos en los que Cordero admite que logró finalmente leer en esas cartas enigmáticas un sentido, “un drama de soledad”, convencido de que, con esos trazos, alguien “estaba, / –así y todo-, intentando / decir algo” (Lamborghini 1992: 229). La confianza en que detrás de lo ilegible hay un atisbo de significación, sugiere Freidemberg, es lo que define la lectura poética: “¿Hay manera de leer poesía si no es a partir de la confianza en que esos grafos “intentan decir algo” [...]?” (1993: 36). Es decir, lo que vuelve posible la poesía –y el desciframiento de su ilegibilidad–, sería cierta legibilidad que le otorga de antemano el lector. Sin embargo, al arribar a esta afirmación, Freidemberg se pregunta:

¿hasta dónde? ¿Cómo no prever esa bochornosa instancia en la que el reconocimiento de una verdad se transforma en coartada? ¿No estará más cargada de sentido, de eso que llamamos “resonancia poética”, la imposibilidad de leer del personaje de Handke que la ignorancia, la ingenuidad o el descaro de quienes le hablan o escriben confiados en que él sabrá cómo leerlos, o indiferentes, en todo caso, a que él los pueda o quiera leer? (1993: 36)

Prevenido de los dudosos alcances de sostener que hay poesía en todo texto que “intente decir algo”, y reduciendo la potencia irónica (paródica) del poema lamborghiniano en favor de su argumentación, Freidemberg desplaza el problema de la ilegibilidad del texto hacia la experiencia de lectura –aceptando así, tácitamente, la advertencia que hiciera Perednik–; y define, entonces, la imposibilidad de leer como una reticencia o resistencia a la significación, es decir, la asunción por parte del lector de cierta ética de lo ilegible. Retornando al personaje de *La tarde de un escritor*, afirma: “no es que, en realidad, no pueda leer tal o tal cosa, sino que las lee a su manera, como el escritor que es, poéticamente” (1993: 36).

A continuación, Freidemberg retoma la “admonición publicada [hace unos años] en la sección «Derecho a réplica»” sobre la que nos detuvimos anteriormente –“no hay escritos que no puedan ser leídos, que tengan la propiedad de la ilegibilidad; en cambio sí hay lectores que no pueden leer ciertos escritos”– para responder a ella desbordándola, y así sentar posición, más allá de sus límites, en defensa de la poeticidad de lo ilegible: “El replicante se quedaba corto: no sólo la ilegibilidad no es una propiedad de los textos sino además *todo* puede ser leído, y cuando digo «todo» digo cualquier cosa [...] pero no toda lectura es poética” (1993: 36, cursiva en el original).¹¹

A pesar de los seis años transcurridos desde el inicio de la polémica, la invitación de Freidemberg a retomar la discusión no pasa desapercibida para los miembros de *Xul*. En efecto, Roberto Cignoni abre su artículo “*Diario de poesía* o la imposibilidad de leer”, en el número 11 de *Xul* de 1995, citando un extenso fragmento de la columna “Todos bailan” –que incluye las referencias al poema de Lamborghini–, para luego dedicarse a refutar la noción de ilegibilidad allí defendida. En consonancia con los argumentos esgrimidos por Perednik contra el artículo de Helder, aunque con otra retórica, Cignoni se propone desarticular la perspectiva de Freidemberg exponiendo el carácter esencializante y reductor de sus presupuestos. Así, en primer lugar llama la atención sobre el hecho de que Freidemberg toma partido por la imposibilidad de leer, pero manteniendo al lector al resguardo de una ilegibilidad previa, es decir, de la certeza de que el poema “quiere decir algo”:

Y es que la consabida ilegibilidad no se quiebra aquí por una duda irreprimible, aquella que en tanto no acusase resolución extrañaría la posibilidad de instaurar cualquier razón de ser del poema, abandonándonos con ello palmariamente en el cuerpo de sus articulaciones y resonancias (lectura plena, que no se efectuaría así bajo ningún aval o reaseguro de legibilidad); sino que (la tal ilegibilidad) pretende despejarse ahora mediante un carácter sentado de antemano, que responde a aquella duda primordial y coloca enseguida al poema como subsidiario de su certeza. (1995: 8)

Cignoni considera que orientar la lectura hacia la búsqueda de una intencionalidad que la precede es un modo de traicionarla –es decir, de renunciar a la incertidumbre del que *lee de nuevo por primera vez*– y de reducir el poema a un medio por el cual un sentido que lo preexiste convalida su presencia. Para Freidemberg, interpretado por Cignoni, la ilegibilidad

¹¹En un breve comentario sobre el artículo de Helder incluido en su columna “Todos bailan” del número 5 de *Diario de poesía*, Freidemberg ya anticipaba la orientación que cobraría su argumento a favor de la ilegibilidad entendida como resonancia: “Leyendo en *Diario de Poesía* a D. G. Helder, su nota sobre el «neobarroco» argentino: la «no significación» que advierte DGH, ¿no se podrá admitir como música? [...] Abandonar la pretensión de entender algo, dejar de buscar algo en los significados: limitarse –literalmente– a gozar o admirar la danza de las sonoridades. [...] Por qué no suponer que una «escritura de superficie» se lee de otro modo, se paladea de otro modo” (1987: 26).

es sinónimo de hermetismo, en la medida en que el carácter críptico del poema esconde un contenido fundamental que es preciso que “el lector sin duda teológico” descifre, como quien abre un cerrojo –nuevamente la denuncia de dogmatismo-. Si la valoración de la legibilidad –contra la cosmética neobarroca- en el artículo de Helder era refutada por Perednik señalando que el poema acababa así reducido a un medio para alcanzar un fin –el significado–, la defensa que hace Freidemberg de la ilegibilidad entendida como resonancia poética no logra franquear esa misma crítica.

Asimismo, Cignoni repara en la otra cara de este problema: concebir que existe un sentido previo guiado por la intencionalidad del autor implica sostener que la densidad del poema, su ilegibilidad, es el resultado de una “dificultad en el decir”, como si el poeta, en la búsqueda siempre frustrada de “la justa expresión”, debiera consolarse con llamar la atención sobre “el decir en sí del poema” (1995: 8). En este sentido, nos interesa destacar que Cignoni retoma las referencias al poema de Lamborghini, pero en su comentario los versos de Cordero quedan subsumidos a la interpretación de Freidemberg, es decir, a su adscripción a la idea de que la lectura se sostiene en la búsqueda de la intención autorial. De este modo, Cignoni encuentra en los versos citados de *Odiseo Confinado* la expresión de los presupuestos que se proponía denunciar: estos versos le permiten a Freidemberg sostener la “afirmación disimulada de un preconcepto” (1995: 9).¹²

Luego de detenerse en la columna de Freidemberg, el artículo comenta otros fragmentos de notas de *Diario de poesía* en los que identifica una similar “imposibilidad de leer”. En términos generales, Cignoni acusa a *Diario de poesía* de coartar el enigma y reducir la experiencia poética al campo de lo conocido, a la intención autorial y a la comunicación, y de aferrarse así a una confianza en el sentido.

1.1.6 Lo ilegible en desplazamiento

A lo largo de esta polémica, en la que intervienen integrantes de *Diario de poesía* y miembros de *Xul*, se cruzan las acusaciones de ceguera crítica, dogmatismo e impostación. Si García Helder impugna al neobarroco como una estética farsante, Perednik en cambio acusa a García Helder de sostener una perspectiva respecto de la legibilidad de la poesía que consiente la violencia del sentido único. Freidemberg, por su parte, redobla la apuesta por el

¹²No obstante, una lectura menos fragmentaria y mediada del poema lamborghiniano evidenciaría que lejos está la voz de Cordero de defender unívocamente el sentido rector de la “intención de decir algo” (Cignoni 1993: 8); por el contrario, el canto final de Cordero el Paródico habilita una compleja reflexión sobre el acto de escritura (y de lectura) como experiencia desubjetivante, que arroja al poeta ante el horror de desconocerse: “cruel castigo cuando creer / le hacen al poeta [los Dioses] / que un poema escribió que, tal vez, / o, sin tal vez, no escribió; / o que escribió, pero es a sus ojos, / a su intelecto, como si no lo hubiera / escrito; o que no pueda, / convencido, / leerlo seguro de que lo está leyendo / o que lo está, en verdad, / leyendo” (Lamborghini 1992: 220-221).

valor de lo poético en términos de resonancia de lo ilegible, postura que Cignoni, finalmente, refuta por considerar que coarta la incertidumbre del acto literario. Las intervenciones de uno y otro lado de la polémica no solo se mantienen en registros argumentales muy distintos, sino que además adoptan tonos incompatibles: la beligerancia de *Xul*, su apelación a la confrontación directa, no es respondida por *Diario de poesía* sino con indirectas y alusiones oblicuas. Este desencuentro entre las revistas, a su vez, queda plasmado en la ductilidad que se les demanda a los términos sobre los que gira la discusión: los modos en que cada una de las revistas definen y ubican en su argumentación las nociones de legibilidad e ilegibilidad no logran conformar una lengua franca que favorezca el diálogo.

En este sentido, si se recuperan los términos en que se dirime el problema de lo ilegible en la obra de Roland Barthes –el desplazamiento de la ilegibilidad como utopía al deseo de legibilidad–,¹³ es posible diagramar una red de palabras-valor que traduzca las posturas sostenidas por cada uno de los participantes de esta polémica a fin de revelar su desajuste (cf. Barthes 2018: 167). A pesar de que en términos generales parecería posible sostener que desde *Xul* se defiende el valor de la ilegibilidad, mientras que *Diario de poesía* se muestra partidaria de una poesía legible, sus posiciones no forman opuestos complementarios. Concretamente, el valor en la argumentación de Helder y Freidemberg está puesto en la legibilidad entendida como proporción, es decir, como ajuste entre sentido y significante –enuncia programáticamente Helder: “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 lo *necesariamente* extenso–, la fácil o difícil claridad” (1987: 25, cursiva en el original)–. El contra-valor se sitúa, así, en el exceso, la exuberancia y la gratuidad del sinsentido, que se consideran síntomas de una “falsa literatura”.

En cambio, Perednik y Cignoni encuentran en la incertidumbre asociada a lo ilegible un valor subversivo, en contra del monologismo de la Lectura Única impuesta por un pensamiento de matriz dialéctica. Así, en la apuesta de los integrantes de *Xul* por la vacilación y la perturbación a la que arroja la experiencia de ilegibilidad, como modo de sustraerse de la plenitud del sentido, resuena la construcción barthesiana de la ilegibilidad como herramienta desmitificadora (sostenida en la utopía de la abolición del sentido: horizonte último de la

¹³En el prólogo a la edición de *Eterna Cadencia de Roland Barthes por Roland Barthes*, Alan Pauls identifica a lo largo de la obra barthesiana una “migración múltiple y simultánea”, que involucra el pasaje de la utopía de la abolición del sentido (la semiología como herramienta desmitificadora, puesta en práctica en *Mitologías*), al deseo de la forma aceptable (como modo de sustraerse de la violencia de la interpretación, por lo que apuesta a partir de su ingreso al Collège de France, evidenciada la *arrogancia* del proyecto semiológico). A este respecto, es interesante recurrir a las actas del Coloquio de Cerisy de 1977, dedicado a Barthes, para seguir el modo en que se topicaliza esta migración del pensamiento barthesiano a lo largo de las discusiones. Ver: Compagnon, A. (dir.) (1978). *Prétexte: Roland Barthes. Colloque de Cerisy*. Paris, Union Générale d'Éditions.

semiología). Desde esta perspectiva, la posición asumida por *Diario de poesía* se considera dogmática en la medida en que reduce la experiencia literaria al terreno seguro de la lectura cultural. Por el contrario, del otro lado del arco, la defensa que hacen desde *Diario de poesía* del valor de lo legible, entendido no como repetición muerta de un habla estereotípica –como pretendieran Perednik y Cignoni–, sino como búsqueda de “la palabra justa” que logre, momentáneamente, reunir la palabra con la cosa para así producir un destello de verdad, resulta afín a las consideraciones barthesianas acerca del haiku como forma aceptable (legible) que suspende y atenúa la violencia del sentido –recordemos que en *RBxRB*, Barthes afirmaba: “deseo la forma aceptable (legible) como una manera de burlar la doble violencia: la del sentido pleno, impuesto, y la del sinsentido heroico” (2018: 155)–.¹⁴

A su vez, como un eco del carácter inestable de lo legible/ilegible en las intervenciones de esta polémica, la inscripción descolocada del nombre de Lamborghini a lo largo del intercambio evidencia que el “rescate” de su obra hacia los ochenta no derivó de un consenso respecto de los modos de leerla, sino, más bien, del reconocimiento del valor de su singularidad en tanto obra permeable a la vez que resistente a las etiquetas. En el artículo ya citado, Martín Prieto sostiene que Leónidas Lamborghini “deja marcas tanto en Perlongher como en Samoilovich” (2007: 31), por lo que ubica su obra como uno de los “notorios puntos de contacto y de reunión” (31) entre las bibliotecas de neobarrocos y de objetivistas; lo que implica pensar que hacia los ochenta la poesía lamborghiniiana logra sortear las distancias entre dos estéticas que, en una cadena de impugnaciones mutuas, no parecían encontrar puntos de diálogo posibles. Cabría preguntarse en qué medida esta figuración de la obra de Lamborghini como puente entre las dos bibliotecas no restringe, sin poder asimilarla, la tensión desarticuladora de su obcecación. De este modo, la aparente reunión en torno del problema de la legibilidad de los textos poéticos, antes que un encuentro, sella una imposibilidad de diálogo entre *Diario de poesía* y *Xul. Signo Viejo y Nuevo*, en la que la descolocación de la poesía lamborghiniiana deja una huella silenciosa pero indeleble.

Bibliografía citada

AAVV (1980). “Editorial”, *Xul. Signo Viejo y Nuevo* 1: 1-2

AAVV (1982). “Editorial”, *Xul. Signo Viejo y Nuevo* 4: 3.

¹⁴Trazado este mapa, sin embargo, la esquematización se complejiza aún más si se considera la publicación, en el número 3 de *Xul*, de un fragmento de *El imperio de los signos*, bajo el título “El haiku”. Quizás podría considerarse esta dispersión como un síntoma más de la recepción singular de la obra de Barthes en Argentina (ver: Podlubne, Judith (2017). “«La pérdida de la inocencia». Los primeros lectores de Barthes en la crítica literaria argentina: Masotta y Rosa”, *Revista Iberoamericana* 261: 899-921). Por otro lado, cabría considerar la posibilidad que abre este análisis de pensar las afinidades del objetivismo de *Diario de poesía* con lo legible barthesiano, aun cuando la obra de Barthes ha tenido una presencia prácticamente nula en las páginas de la revista.

- Barthes, Roland (1990) [1971]. *El imperio de los signos*, Madrid, Mondadori.
- (2003) [1978]. *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de Semiología Literaria del Collège de France*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores. Traducido por Nicolás Rosa y Oscar Terán.
- (2005) [2004]. *La preparación de la novela*, México, Siglo Veintiuno Editores. Traducido por Patricia Wilson.
- (2018) [1975]. *Roland Barthes por Roland Barthes*, Buenos Aires, Eterna Cadencia. Traducción y prólogo de Alan Pauls.
- Battilana, Carlos (2008). *Crítica y poética en las revistas de poesía argentinas (1979-1996)*. Tesis de doctorado. Disponible en: <https://ahira.com.ar/wp-content/uploads/2018/08/Battilana-Cr%C3%ADtica-y-po%C3%A9tica-en-las-revistas-de-poes%C3%ADa-argentinas.pdf>
- Bosoer, Sara (2017). "Apuntes sobre un archivo plebeyo de la poesía argentina". *El jardín de los poetas* III, 4: 58-74.
- Cignoni, Roberto (1995). "Diario de poesía o la imposibilidad de leer", *Xul Signo Viejo y Nuevo* 11: 7-14.
- Colombo, María del Carmen (1987). "Una lucha por el sentido", *La danza del ratón* 8: 7-8.
- Ferraris, Denis (1982)[1980]. "Acerca de la noción de legibilidad en literatura", *Xul Signo Viejo y Nuevo* 4: 40-46. Traducido por Susana Sirven.
- Fondebrider, Jorge (2000). "Treinta años de poesía argentina", *INTI* 52/53: 5-32.
- Freidemberg, Daniel (1987). "Todos bailan", *Diario de poesía* 5: 26.
- (1993). "Todos bailan", *Diario de poesía* 28: 36.
- (1996). "Leónidas Lamborghini". *Diario de poesía* 38: 13-14.
- (1999). "Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman", *Historia crítica de la literatura argentina* vol. 10: La irrupción de la crítica, Buenos Aires, Emecé, 183-212.
- García Helder, Daniel (1987). "El neobarroco en Argentina", *Diario de poesía* 4: 24-25.
- García Helder, Daniel (1988a). "La carta", *Diario de poesía* 8: 26.
- (1988b). "Alegrías y lamentos". Reseña *Verme y 11 reescrituras de Discépolo*, *Diario de poesía* 10: 37.
- (1999). "Poéticas de la voz. El registro de lo cotidiano", *Historia crítica de la literatura argentina* vol. 10: La irrupción de la crítica, Buenos Aires, Emecé, 213-234.
- Jorge, Gerardo (2012). "Dilemas en la poesía argentina de los años cincuenta. Las primeras publicaciones de Leónidas Lamborghini, la revista *Poesía buenos Aires*, lo antipoético y la modernización", *exlibris* 1: 283-298.
- Lamborghini, Leónidas (1956). "Poemas". *poesía buenos aires* 21: 27-31. Versión facsimilar



disponible en: https://www.bn.gov.ar/micrositios/admin_assets/issues/files/b4209ab22854a60118b62153fe2cad4d.pdf

--- (1983). "Leónidas Lamborghini: un solicitante de paso". Entrevistado por Gil Wolf, *El porteño* II, 23: 47-50.

--- (1987). "Reportaje: el solicitante descolocado". Entrevistado por María del Carmen Colombo. *La danza del ratón* 8: 4-7.

--- (1989). "Las pretensiones son enormes; los resultados, deformes". Entrevistado por Fondebrider, *Diario de poesía* 13: 3-5.

--- (1992). "A pegar el cascotazo". Entrevistado por Gabriela Goldberg. Disponible en: <http://apegarelcascotazo.blogspot.com/2013/07/entrevista-leonidas-lamborghini.html>

--- (2005) [1992]. *Odiseo Confinado*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

--- (2009). "La risa, en la poesía y en la política. Una conversación con Leónidas Lamborghini". Entrevista con Américo Cristóbal y Guillermo Saavedra, *Las Ranas* 3: 2-11.

Perednik, Jorge Santiago (1988). "La réplica", *Diario de poesía* 8: 24-26.

--- (1995). "Algunas proposiciones sobre el «neobarroco»", *Xul Signo Viejo y Nuevo* 11: 51-52.

Porrúa, Ana (2001). *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini*, Rosario, Beatriz Viterbo.

--- (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: 59-69.

Prieto, Martín (2007). "Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina", *Cahiers de LLIRICO* 3: 23-44. Disponible en: <https://journals.openedition.org/lirico/768>

--- (2009). "Poesía y peronismo: un episodio en la historia de la literatura argentina", *La Biblioteca* 9-10: 174-187.

--- (2011). *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus.

