

## UNA POLÉMICA A *MEDIA VOZ*: OBJETIVISTAS Y NEO-BARROCOS EN EL *DIARIO DE POESÍA*

Ana Porrúa  
Universidad Nacional de Mar del Plata

*“todavía nos preocupa imaginar una poesía sin heroísmos del lenguaje, pero arriesgada en su tarea de lograr algún tipo de belleza mediante la precisión, lo breve –o bien lo necesariamente extenso–, la fácil o difícil claridad, rasgos que de manera explícita o implícita censura el neobarroco”*

**Primer movimiento.** Este epígrafe, tomado de “El neobarroco en la Argentina” de Daniel García Helder<sup>1</sup> recupera términos que ya estaban en la nota “Editorial” del número 1 del *Diario de poesía*. Allí, además de anticipar que la revista “Respetará, (...), el derecho a réplica y alentará el debate de opiniones divergentes”, Samoilovich dice: “nos propusimos crear (...) un ámbito donde todas las voces que nos parecían de valor pudieran hacerse oír, independientemente de su ‘claridad’ u ‘oscuridad’”. Alrededor de la ‘claridad’ y la ‘oscuridad’ gira la indagación que García Helder hace del neobarroco; en principio cuando elige la posición del crítico que historiza una línea poética y arriesga una hipótesis de base: “si profundizamos un poco, nos

---

<sup>1</sup> Daniel García Helder, “El neobarroco en la Argentina”, en *Diario de poesía*, N° 4, otoño de 1987; pp. 24-25.

convencemos de que el barroco eterno, o al menos el barroco intermitente de las letras españolas, comenzó a escribir un nuevo capítulo en nuestro país, consecutivo de otro que, hacia 1937, con la publicación de *Muerte de Narciso* de Lezama Lima, se había empezado a escribir en Cuba, consecutivo a su vez del segundo y gran capítulo del barroco en español; me refiero al modernismo.” (24) En este linaje extendido aparece el centro de la argumentación de García Helder,<sup>2</sup> la puesta en común de los neobarrocos argentinos, Perlongher, Carrera o Emeterio Cerro, con Rubén Darío. Si bien Lezama Lima identificó a Lugones como aquél “que salta del barroco de la edad áurea, para demostrarnos que en nuestros días aquel barroco se hace también imprescindible”,<sup>3</sup> no llegó nunca a identificar procedimientos como lo hace García Helder cuidadosamente. Aquí, lo novedoso es la comparación de ciertas aliteraciones, enumeraciones o citas culturales de Darío, con otras de Perlongher, Carrera, o Emeterio Cerro (aunque –dirá Helder– no sea necesario “descender tanto”).

Las afirmaciones de García Helder son contundentes. En principio y hablando del privilegio del significante sobre el significado y los juegos fónicos dirá: “éstos sobredimensionan el prestigio del significante como no lo había hecho nadie, entre nosotros, después del Lugones de *Crepúsculos del jardín*, en 1905” (24), y luego ampliará focalizando ciertos rasgos que ya fueron detectados –en parte– en los textos poéticos: “El gusto por lo frívolo, exótico, recargado, la ornamentación, las descripciones exuberantes o *de la* exuberancia, el cromatismo, las transcripciones pictóricas, las citas y las alusiones culteranas, etcétera, son rasgos neobarrocos que esbozan la reapertura de algo que parecía definitivamente extinguido: el modernismo, la tradición rubendariana de *Azul y Prosas profanas*” (24).

---

<sup>2</sup> Los lineamientos teóricos del discurso polémico están tomados de Marc Angenot, “II. Typologie”, en *La parole pamphlétaire*, París, Payot, 1982; pp. 27-45.

<sup>3</sup> José Lezama Lima, “La curiosidad barroca”, en *La expresión americana*, España, Alianza, 1969; p. 93.

Pero ¿cómo llega García Helder a estas afirmaciones o cómo se sostienen en el artículo? En principio habrá que decir que la estrategia es la cita de autoridad. No será él sino Severo Sarduy o Nicolás Rosa, los que mencionen tanto la existencia de “formas barrocas”<sup>4</sup> en la poesía argentina como los rasgos principales de esta poética. El ejercicio, entonces, parece ser el del recorrido por aquellas características que el citado Sarduy selecciona tempranamente para el neobarroco, aquellas operaciones que tienden a la artificialidad, entre las que García Helder menciona “la proliferación, la aliteración, la pesquisa de anagramas, hipogramas y demás *calembours*” (24), la parodia o el tratamiento visual del texto.

Sin embargo, no todo es autoridad (en el sentido clásico) en el uso de la cita. Esta sirve como punto de partida, ciertamente; pero para el momento en que aparece la afirmación de Rosa, aún no se ha olvidado la apertura del artículo, que funciona como contrapeso: “Hace ya varios años que en Argentina *se viene hablando* del neobarroco, cubano-gongorismo o, en palabra de Perlongher, neobarroso” (24). El uso del impersonal y el significado del gerundio ponen la discusión en otro lugar. No se trata de cosas dichas por escrito sino casi de murmullos. Interesa aquí el juego entre la concreción de la cita (que fija un concepto o ciertos rasgos) y la falta de fijación que indica la frase de apertura del artículo, porque permite que se diseñen ya desde los primeros párrafos dos figuras, la del crítico —ya mencionada— que escribirá sobre el neobarroco en la Argentina y la del lector contemporáneo (e incluso la del poeta) que lee desde su práctica otra escritura. Esto se ve con toda claridad en el último apartado, “Personalmente”, que comienza con una cita de Ezra Pound: “La gran literatura es sencillamente idioma cargado de significado hasta el máximo de sus posibilidades” (25). El despliegue de la idea de Pound

---

<sup>4</sup> La cita de Nicolás Rosa está tomada del prólogo a *Si no a enbestar el oro oído*, de Píccoli (Rosario: La Cachimba, 1983). El texto citado de Severo Sarduy para esta puesta de los rasgos del neobarroco es “El barroco y el neobarroco”, en César Fernández Moreno (comp. y pról), *América latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 1972.

incluirá, por parte de García Helder, tanto la impugnación del neobarroco como la propuesta de una escritura distinta, “sin heroísmos del lenguaje” como se leía en el epígrafe. Sólo desde esta figura bifronte puede pensarse la estrategia argumental del artículo de García Helder, porque ciertamente se historiza un movimiento y se relevan sus características fundamentales e indiscutibles como tales (ya que tienen el peso de la autoridad). Una cara de la figura –la del crítico– recorta del linaje un antecedente como el modernismo y, otra, –la del lector– permite leer este antecedente en términos negativos e instalar la pregunta más irritante del artículo: “¿Por qué tal cosmética, fastidiosa en el modernismo, no nos molestará en el neobarroco?”. García Helder se incluye en el uso del nosotros, pero en el artículo da cuenta –sobradamente– de que para él el neobarroco (salvo excepciones como algunos libros de Carrera, el poema “El Cadáver” de Perlongher o algunas imágenes de Píccoli) es un costado de lo ilegible, es un *fastidio*: “no apreciamos, obviamente, estas obras del neobarroco, expresivas, ricas en especies y artificios, en fin: deliberadamente barrocas”. En cuanto a los lectores, ese interlocutor que recubre la pregunta anterior, también se ensaya una respuesta: “De igual modo, los neobarrocos adoptan el relajamiento formal del surrealismo, su libertad de asociaciones, a un material barroco, confundiendo aquí y allá lo que se hace con lo que se dice que se hace. El primer paso de este acercamiento lo dio, por supuesto, Sarduy, que en París entabló relaciones con el grupo de la revista “Tel Quel”; en nuestro país, mucho ayudó la tolerancia del intelectual medio para con la crítica francesa y su ductilidad, en general, para aprehender los rudimentos de cualquier ciencia y enterarse de lo último” (25). Esta es la primera y única vez que en el artículo se menciona la relación del neobarroco con las vanguardias francesas, relación que García Helder sustituye por otro par, neobarroco/modernismo. 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. García Helder, además, pone bajo un mismo manto a los neobarrocos puros y a las escrituras de sesgo más experimental. Aquí es donde ingresa la mención de las antologías preparadas por la revista *Xul* que Santiago Perednik dirigía desde octubre de 1980. Porque en las antologías, de hecho, se cruzan los autores de *Xul* –Cignoni, Nahuel Santana o el mismo Perednik– con Perlongher, Carrera y Cerro. Sin embargo, el artículo sólo hace una mención de *Xul* y focaliza la escritura de los llamados neobarrocos.

**Segundo movimiento.** La respuesta al artículo de García Helder llega exactamente un año después, en otoño de 1988 y está incluida en la sección “Derecho a réplica” del *Diario de poesía*. El que la firma es Jorge Santiago Perednik, y su intervención se ampara en un solo párrafo del ensayo de García Helder. Éste, luego de describir las operaciones gráficas de *Escrito con un nictógrafo* de Arturo Carrera y de dos libros de Píccoli (*Permutaciones* y *Si no a enbestar el oro oído*), dice: “Parecidos y diversos procedimientos encontramos en las dos antologías de *Xul*: texturas visuales ilegibles, dibujos con palabras, uso de distintos caracteres en un mismo poema y otras experiencias análogas a las de Apollinaire, Cummings, los hermanos de Campo, Décio Pignatari, Falström, el mismo Sarduy y demás poetas” (24). Este es un segmento aleatorio en la argumentación de García Helder, en el que se pierde la delimitación del objeto; en ningún momento se dice que los poetas de *Xul* sean neobarrocos, y este silencio permite leer una identidad. Sin embargo, el carácter secundario de esta afirmación (que corre un eje a definir) no impide pensar que Helder está delatando (en su figura de poeta en ejercicio) una asociación entre el experimentalismo de *Xul* y los poetas neobarrocos. De hecho, tanto en la revista *Xul*, que reconoce como uno de sus antecedentes más importantes al Gironde de *En la*

*masmédula*, como en las dos antologías preparadas por ellos (1980 y 1985), aparecen textos de Píccoli, Perlongher, Emeterio Cerro, Osvaldo Lamborghini o Arturo Carrera, junto a otros de Roberto Cignoni, Roberto Ferro, Laura Klein o el mismo Perednik. Todo pareciera indicar, que en un costado de su ensayo –casi en una nota al pie– García Helder decidió incluir a los integrantes de *Xul*, como uno de los márgenes laterales de una escritura mayor y, tal vez, como la zona en la que los procedimientos de escritura relevados adquieren definitivamente el valor de lo ilegible, del puro juego.

La contestación de Perednik, a pesar de estar dividida en secciones que retoman citas de “El neobarroco en la Argentina”, cita mal y gira siempre alrededor de los mismo: le necesidad de refutar el título de García Helder, de minar la idea de un grupo o una poética que pueda ser recubierta por el término “neobarroco”. Dejando de lado las citas equívocas, importa ver cómo Perednik cambia de estatuto algunas de las afirmaciones de García Helder, aquellas en las que se matiza una idea, como cuando afirma: “Cuando digo ‘tendencia’ contradigo la experiencia que cada uno tiene en su casa como lector. Concretamente leemos libros, apiñarlos en una tendencia es un presentimiento”. Sin embargo, lo que no percibe –o no quiere percibir– Perednik es que García Helder argumenta según el doble registro de crítico y poeta o lector de poesía. Entonces, en la ambigüedad de este movimiento lee pura contradicción. Sin embargo, para leer la contradicción parte de una falacia, ya que afirma que el registro de subespecies dentro del neobarroco (García Helder las califica como filológica, del nonsense, mallarmeana, sensualista y gauchesca) elimina la posibilidad de una tendencia.

La respuesta de Perednik es cerrada en sí misma, o intenta callar el texto de García Helder; por lo tanto, no forma parte de una polémica. El gesto de 1988 vuelve a repetirse en 1992, en el número 11 de la revista *Xul* en el que Perednik hace el movimiento contrario, al decir

que toda la poesía escrita desde 1976 a la fecha es neobarroca.<sup>5</sup> Otra vez los juegos de palabras avanzan sobre el escenario; otra vez se impugna un nombre —que ya en 1992 tiene un reconocimiento crítico importante—.<sup>6</sup> El “vértigo argumental”<sup>7</sup> se produce cuando un interlocutor no desea avanzar en un debate y esto es lo que sucede con Perednik. Porque en realidad, no era él el que debía responder. Y lo sabía. O tal vez cayó en la trampa tendida por García Helder.

---

<sup>5</sup> Jorge Santiago Perednik, “Algunas proposiciones sobre el ‘neobarroco’, la crítica y el síntoma”, en *Xul. Signo viejo y nuevo*, N° 11: “Tercera proposición: Los poetas que empezaron a publicar unos años después de 1976, son casi todos (neo) barrocos. Por ejemplo, quienes en los años ’70 continuaron las propuestas sesentistas, después de 1976 empezaron a proclamar su (neo) barroquismo. A los neorrománticos típicos las características que, por ejemplo, Severo Sarduy atribuye al neobarroco, les cuadran mejor que a muchos supuestos barrocos. Los poetas visuales y fonéticos son (neo) barrocos a su manera, los poetas metafísicos los son a la suya, y los poetas que escribieron a la ciudad o mirando el tango o el rock por aquella época supieron hacerlo (neo) barrocamente.

<sup>6</sup> Además del prólogo ya citado de Nicolás Rosa al libro de Piccoli, en 1987 se publica su libro *Los fulgores del simulacro* (Santa Fe: Universidad del Litoral), en el que está incluido el artículo titulado “Seis tratados y una ausencia sobre los ‘Alambres’ y rituales de Néstor Perlongher”. También había sido publicado el “Prólogo” de Santiago Kovadloff a la antología *Lugar común* y el ensayo de Aulicino, “Balance y perspectivas” (*Xul*, N° 1, 1980) en donde la idea de neo-barroco ya estaba presente. Pero además, en el año 1991 aparece *Caribe transplatino*, una antología armada por el mismo Perlongher (San Pablo, Iluminuras, 1991), cuyo prólogo saldrá editado bajo el título “Caribe transplatino” en *La caja*, N° 1, septiembre-oct. 1992. También había aparecido la antología de Roberto Echavarren, *Transplatinos*, México, El Tucán de Virginia, 1990. El tema del neobarroco fue abordado en varios reportajes por Perlongher. Ver el realizado por Luis Chitarroni, “Un uso bélico del barroco áureo”, en *La Papirola*, N° 3, abril 1988; y también la entrevista hecha por Pablo Dreizik en el suplemento de cultura de *Tiempo argentino* del 3 de agosto de 1986.

<sup>7</sup> La idea de vértigo argumental está tomada de Carlos Pereda, *Vértigos argumentales. Una ética de la disputa*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1994: “se sucumbe a un vértigo argumental cuando quien argumenta constantemente prolonga. Confirma e inmuniza al punto de vista ya adoptado en la discusión, sin preocuparse de las posibles opciones a ese punto de vista y hasta prohibiéndolas, y todo ello de manera, en general, no intencional.”; p. 9.

**Movimiento continuo.** El *Diario de poesía* no funcionó nunca como la revista de un grupo de poetas con una identidad única. El gesto fue siempre más amplio y si bien supuso el armado de un linaje propio (González Tuñón, Giannuzzi, César Fernández Moreno, e incluso Girri) éste no funcionó monolíticamente. Desde los dossier –entre los que habría que destacar el de Ponge y el de Pound–<sup>8</sup> las reseñas y las columnas de autor,<sup>9</sup> delineó algunos rasgos de lo que luego se conocería como neobjetivismo, definido por Samoilovich casi programáticamente: “no se refiere a la presunción de traducir los objetos a palabras –tarea químicamente inverosímil– sino al intento de crear con palabras artefactos que tengan la evidencia y la disponibilidad de los objetos.”<sup>10</sup> En este debate, resultado del *Encuentro de poesía* que

---

<sup>8</sup> En la presentación del dossier Francis Ponge, a cargo de Jorge Fondebrider se lee: “Ponge ensayó un método de composición enormemente ambicioso mediante el cual, como él mismo dijera, tomó partido por las cosas. Curiosamente, trató de lograr una poesía estrictamente objetiva.” (en *Diario de poesía*, N° 16, primavera 1990; p.13); en el dossier Ezra Pound habría que destacar, como punto saliente en lo que hace a la definición de una práctica poética la nota de Mario Faustino que dice: “hacer ver antes de intentar hacer pensar. Antes de las ideas vienen las cosas. Vemos, sentimos, antes de racionalizar.” (“Guía para leer los ‘Cantares’”, en *Diario de poesía*, N° 3, verano de 1986; p. 17.

<sup>9</sup> Es interesante, en este sentido, citar al menos dos de las columnas de autor que trabajan, desde la escritura desplazada, el movimiento perceptivo y constructivo del neobjetivismo. Me refiero, por ejemplo, a la columna “Hablarán” de Martín Prieto, del N° 27 de la revista (invierno 1993), en donde incluso se cita la idea de Samoilovich sobre el lugar de la naturaleza (el paisaje) en la poesía contemporánea; también a “El rencoroso” (a cargo de García Helder) del número 5, invierno de 1987. Allí se juega la mirada objetivista en relación a la poesía japonesa, en el análisis y la evaluación de dos traducciones de un mismo haiku de Endo. Y, desde una práctica diversa, podría citarse la columna “Pintada” de Juan Pablo Renzi que indaga la cuestión de la percepción de los objetos en función de la pintura.

<sup>10</sup> Daniel Samoilovich, “Barroco y neo-barroco”, en dossier **El estado de las cosas**, *Diario de poesía*, N° 14, verano 1990; p. 18. Hay también una definición de objetivismo firmada por Freidemberg en el número 26 del *Diario de poesía*, otoño 1993. Ver “Para contribuir a la confusión general”; p. 11. En el mismo año, Freidemberg publicó un artículo, “Poesía argentina de los años setenta y ochenta. La palabra a prueba” (*Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, N° 517-19, julio-septiembre 1993), en el que



se realizó en Buenos Aires durante 1989, Darío Rojo designará como objetivistas a Samoilovich y a Freidemberg. Pero el nombre resuena en muchos otros sitios: Freidemberg sitúa a Edgardo Russo, Bielsa y Prieto en la estirpe de Juan José Saer que “hizo dirigir la vista hacia las cosas”, “no para documentar nada sino para reinstalar la principal pregunta que, hace casi un siglo, nos dejó el simbolismo: qué tienen las cosas que decimos, qué nos dicen”.<sup>11</sup> Por su parte, Martín Prieto, en la nota incluida en el dossier Giannuzzi traza una línea de larga duración para el objetivismo que incluye a Darío Cantón, a Girri y destaca, en este conjunto lábil, el libro *Quince poemas* de Bielsa y García Helder como “la primera publicación que más o menos levanta una poética objetivista”.<sup>12</sup>

Desde esta “poética” se instala el debate o la discusión con los neobarrocos. Pero ellos nunca contestan. En realidad, los tramos principales de esta polémica se desarrollan en un *medio tono* en el mismo *Diario de poesía*, como posicionamientos y lecturas de sus integrantes. Samoilovich elige siempre definir al neobarroco desde el lugar de la estética (y esta es su operación para alejarse de los enfrentamientos entre ghetos). El neobarroco es, entonces, una de las líneas que habría asumido “que hay una crisis de la metáfora de la profundidad como opuesto a superficie” y su respuesta –una de las posibles frente a esta crisis– se asienta en el horror vacui y hace de la eficacia y el efecto una cuestión de principios. La posición de García

---

vuelve a definir al objetivismo como una corriente que tuvo una práctica puntual y arriesga una definición interesante, que arma la relación contrastiva con el neobarroco: “Acaso el ‘objetivismo’ esté empezando a ocupar el lugar de un nuevo clacisismo, aburrido de viejos y nuevos desbordes”. Sobre la relación entre objetivistas y neobarrocos, ver el interesante artículo de Edgardo Dobry, “Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo”, en Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, N° 588, junio de 1999; pp. 45-57.

<sup>11</sup> Daniel Freidemberg, “Dos lecturas sobre Edgardo Russo”, en *Diario de poesía*, N° 10, primavera 1988; p. 36.

<sup>12</sup> Martín Prieto, “Giannuzzi, Cantón, Girri y los otros”, en Dossier Joaquín Giannuzzi, *Diario de poesía*, N° 30, invierno 1994; p. 19.

Helder –ya abordada– es similar. También se centra en tradiciones estéticas (aunque no en la pintura o la arquitectura, como Samoilovich) pero destaca allí un segmento del pasado que nadie parece querer desarrollar ni defender como antecedente de los neobarrocos. Alrededor de la pregunta de García Helder, aquella que hablaba del *fastidio*, se pueden leer otros textos del *Diario de poesía*. Me interesa aquí destacar una reseña de Martín Prieto al libro *El shock de los Lender* de Santiago Perednik.<sup>13</sup> Allí Prieto vuelve a usar el recurso de la enumeración abigarrada para hablar de un texto (tal como lo había hecho García Helder para describir las antologías de *Xul*); enumeración que parece hablar de un desorden más que de un orden poético: “Decía dispar, del libro. Versos largos, página apaisada, palabras truncas, otras tachadas, esporádicos octosílabos rimados, humorísticos, diálogos, neologismos y *breves y precisos* momentos poéticos”. Sin embargo, lo que importa, en relación al neobarroco, está al final de la reseña, porque Prieto insiste en un linaje que “El neobarroco en la Argentina” había anunciado: “Una retórica (una poética) que grupalmente se mueve entre las sutilezas del *mejor* Carrera y la *pesadilla* de Emeterio Cerro”. La posición de Prieto en este debate interno puede pensarse en una línea que incluye –distinguiendo los tonos, por supuesto– a García Helder y a Samoilovich. Los tres abren una zona crítica propicia para el debate; los tres propician cierta objetividad en las indagaciones de los textos (y un grado importante de contextualización) y plantean sus disidencias.

Aulicino, en cambio, no retoma el neobarroco como objeto a no ser en algunos casos, como la reseña sobre *Hule* de Perlongher, titulada irónicamente “Una goma”, que recupera ciertos enunciados de Samoilovich en el *Encuentro de poesía*. La versión del libro de Perlongher, sin embargo, permite ser leída nuevamente como respuesta a aquella pregunta de García Helder, porque lo que queda claro es el fastidio que le produce al reseñador la lectura: “Así, la telaraña de los

---

<sup>13</sup> Martín Prieto, “Un título locuaz”, reseña sobre *El shock de los Lender* de Jorge Santiago Perednik, en *Diario de poesía*, N° 7, verano 1987-1988; p. 25. En las citas de la reseña el subrayado de los términos está ausente.

poemas trabaja, en efecto, una superficie, promueve reacciones en cadena, crea, al igual que el cáncer, protuberancias muertas, desencadena una vida en negativo. Es como si trabajara con superficies gomosas y no supiera ni quisiera ningún otro resultado que el trabajo mismo. Todo el libro es así. Para quien lo considere desde el punto de vista de la busca del sentido, carece por completo de valor.”<sup>14</sup> Aulicino, unos números después, publicará una larga nota, “Lo que ocurre ‘de veras’”,<sup>15</sup> en la que contesta a ciertos rumores despertados por su reseña de *Hule* y a una contra-reseña (así la llama él) de Américo Cristóforo en la revista *Babel*. Allí, Aulicino sale de la crítica interna y revela el principal factor externo de esta polémica, aquél que no surge de las lecturas de los neobarrocos sino de la relación de éstos con la Cátedra, con la universidad y –puede leerse entre líneas– el desempeño de los universitarios en el periodismo cultural. Y sostiene: “El neobarroso es casi exclusivamente una forma de construir poder”. Aulicino se pone en el lugar de los excluidos de la institución defendiendo “una poesía ‘de mínima’” y dando cuenta de la fuerte presencia que los llamados neobarrocos tienen y tuvieron en el *Diario de poesía*.

Finalmente, otra de las posiciones en este debate interno, a *media voz*, es la de Daniel Freidemberg. El será siempre el que matiza las posiciones. Es el que retoma todas las definiciones presentes en la revista para incluir una nueva versión, una apertura que no estaría dada en los términos del resto, como cuando dice en su columna “Todos bailan”: “La ‘no significación’ que advierte DGH, ¿no se podrá admitir como música?” y más adelante, “Por qué no suponer que ‘una escritura de superficie’ se lee de otro modo, se paladea de otro modo. Producen ‘más una textura –describe Helder– que un texto’: me es grato, a veces, pasar la mano por algunas superficies, sin exigirles otra cosa.”<sup>16</sup> Freidemberg

---

<sup>14</sup> Jorge Ricardo Aulicino, “Una goma”, reseña de *Hule* de Néstor Perlongher (1989), en *Diario de poesía*, N° 15, otoño de 1990; p. 36.

<sup>15</sup> Jorge Ricardo Aulicino, “Los que ocurre ‘de veras’”, en *Diario de poesía*, N° 20, primavera de 1991; p. 30.

<sup>16</sup> Daniel Freidemberg, “Todos bailan” en *Diario de poesía*, N° 5, invierno de 1987; p. 26.

esboza así otra respuesta a la pregunta de García Helder, y ésta tiene el estatuto de una réplica. Hasta tal punto llegará a tomar forma este posicionamiento que Freidemberg define a Samoilovich como un “objetivismo barroco”<sup>17</sup> y luego, en el debate sobre barroco y neo-barroco ya citado, Arturo Carrera elige una definición del propio Freidemberg para caracterizar la línea de escritura en la que él se encuadra: “una estética del cambalache y el revoltijo, horror a la fijación del sentido, desdén hacia cualquier ‘compromiso’, ironía, hedonismo, culto gozoso del exceso y lo superfluo. Y, por sobre todo y en todo, un obstinado amor al lenguaje.”<sup>18</sup> Es muy notable la introducción de esta cita en el debate, porque para aquél que siguiese las repercusiones de los libros del neobarroco no podía dejar de sonar, detrás de este fragmento, la polémica entre Carlos Feiling y César Aira que surgió en la revista *Babel* justamente a partir de una nota del primero sobre *Retrato de un albañil adolescente...* de Carrera y Cerro, en la que criticaba duramente el carácter dadaísta fuera de época de este libro y se preguntaba “qué puede haber movido a Arturo Carrera, el poeta de *Arturo y yo*, uno de los mejores libros de los últimos años, a entrar en asociación ilícita con Emeterio Cerro”<sup>19</sup> Freidemberg no sólo salió a contestar la reseña de Feiling en un diario nacional sino que además, la introducción de esta definición en el debate, funciona como un modo de silenciar a Feiling. Freidemberg será, de este modo, la figura del *Diario de poesía* que amortigua o suaviza algunas posiciones. Es el que se preocupa por

---

<sup>17</sup> Ver “Todos bailan”, la columna de Daniel Freidemberg del número 21 (verano 91-92); p. 23.

<sup>18</sup> Daniel Freidemberg citado por Arturo Carrera, en “Barroco y neo-barroco”, dossier **El estado de las cosas**, op. cit.; p.17. Lo que cita Carrera es un fragmento de una reseña de Freidemberg del libro cuya autoría comparte con Emeterio Cerro, *Retrato de un albañil adolescente & Telones zurcidos para títeres con himen*. El comentario salió publicado en “Cultura y Nación” del diario *Clarín*, el día 24 de agosto de 1989.

<sup>19</sup> Carlos E. Feiling, reseña de *Retrato de un albañil adolescente & Telones zurcidos para títeres con himen* (1988) de Emeterio Cerro y Arturo Carrera, en revista *Babel* N° 8, marzo de 1989; p. 36. La nota que le sigue se titula “Una defensa de Emeterio Cerro” y está firmada por César Aira (*Babel*, N° 18, agosto de 1990). Cierra esta polémica una respuesta de Carlos Feiling, “El cencerro y las vacas. Reflexiones sobre un bienpensante”.

buscar los hilos conectores de una práctica que aparece, así, como unitaria o común.

De este modo, desde puntos de tensión y distensión, continúa en el interior del *Diario de poesía*, la polémica que abriera García Helder en los primeros números. Esta funciona como parte central del diseño de las figuras de lector en la revista y también como modo de cotejo de la propia escritura.