

Experiencia, memoria y régimen de presentificación en la poética de Martín Gambarotta y en el proyecto editorial de *poesía.com* (1996-2006)

Emiliano Tavernini

Universidad Nacional de La Plata-CONICET, Argentina

emilianotavernini@gmail.com

ORCID: 0000-0001-7252-1102.

Recibido 15/12/2021 Aceptado 04/04/2022

Resumen

En este trabajo nos proponemos analizar la producción poética de Martín Gambarotta y la intervención que realiza al interior del campo de la poesía al momento de su ingreso —luego de haber ganado el Primer Premio Iberoamericano *Diario de Poesía* en 1995— desde la página web *poesía.com* —codirigida con Daniel García Helder y Alejandro Rubio—. Desde una perspectiva metodológica que pone en diálogo los Estudios culturales y las producciones críticas sobre poesía argentina contemporánea estudiamos qué lectura hacía Gambarotta entonces del subcampo, cómo se posicionaba respecto de las formaciones y las redes de poetas que confluían en *Diario de Poesía* (1986-2012) y *18 whiskys* (1990-1993), así como qué selecciones de las producciones del presente y del pasado eran realizadas desde la página web. Además, proponemos conceptualizar qué significaba el choque que expresaba su poética y el catálogo editorial entre modernidad y memoria en un contexto de experimentación acelerada del tiempo propiciado por la acumulación financiera del capital.

Palabras clave: *poesía argentina, editoriales, memoria, neoliberalismo*

Experience, memory and presentification regime in the poetics of Martín Gambarotta and in the editorial project of *poesía.com* (1996-2006)

Abstract

In this work we propose to analyze the poetic production of Martín Gambarotta and the intervention he makes within the field of poetry at the time of his entry —after having won the Primer Premio Iberoamericano *Diario de Poesía* in 1995— from the website *poesía.com* —co-directed with Daniel García Helder and Alejandro Rubio—. From a methodological



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

perspective that puts Cultural Studies and critical productions on contemporary Argentine poetry in dialogue we studied how he read and how he positioned himself with respect to the groups and networks of poets that converged in *Diario de Poesía* (1986-2012) and *18 whiskys* (1990-1993). In addition, we studied what selections of the productions of the present and the past he made from the web page, as well as what the clash that his poetics and the editorial catalogue expressed between modernity and memory meant in a context of accelerated experimentation of time propitiated by the financial accumulation of capital.

Keywords: *argentine poetry, publishing houses, memory, neoliberalism*

Introducción

En la historia de la poesía argentina, la última corriente generacional que en el campo literario se identifica con el nombre de una década es la denominada “poesía de los noventa” (Helder y Prieto, 1998; Bustos, 2000; Dobry, 2001; Porrúa, 2003; Kamenzain, 2007; Genovese, 2011; Bellesi, 2011; Yuszczuk, 2011; Kesselman *et al.*, 2012; Moscardi, 2016; Mallol, 2017). Según Marina Yuszczuk, la tradición selectiva “poesía de los noventa” remite a aquellas poéticas que pueden considerarse emergentes en el transcurso de la década, las cuales encuentran en el objetivismo su condición de posibilidad.

En el presente trabajo adoptamos una perspectiva de análisis que parte de la noción de redes de escritores para sortear cierta dificultad que se presenta al describir formas asociativas duraderas, que permitan pensar las distintas intervenciones como la acción de un grupo definido, o formaciones culturales específicas. Merbilhaá considera que la pertinencia de la noción de red radica en que

permite referir... relaciones no codificadas pero caracterizadas por la complementariedad de las relaciones interpersonales. Se trata así de un sistema de intercambio no organizado, no sistemático en el que ciertas posiciones aparecen con mayor frecuencia que otras en lugares centrales. (2012, p. 2).

Estas redes, por lo tanto, se encuentran ancladas en un territorio específico como prácticas informales de sociabilidad. En algunas ocasiones, tal como analizaremos a continuación, los poetas lograron articular sus posicionamientos al interior del subcampo mediante la participación en algunas revistas significativas del período que circularon en formato papel (*18 whiskys*, *Nunca nunca quisiera irme a casa*) o digital (*poesía.com*). Sin embargo, la noción de redes de escritores resulta útil para pensar que incluso las formaciones que cristalizan en una publicación establecen nuevas redes relacionales, dado que las revistas constituyen redes en sí mismas “a partir de la circulación de autores, ideas (como capitales simbólicos), libros y revistas (como bienes culturales)” (Pita González, 2019, p. 245), que no necesariamente se identifican con la línea editorial. En este sentido, Pita González propone



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

pensarlas como comunidades imaginarias creadoras de discursos que generan a su vez otros circuitos.

Las formaciones culturales que se relacionaron mediante diversas redes de poetas, cuyos nexos de unión aseguraba *Diario de poesía*, no solo se caracterizaron por haber ingresado en el campo en distintos momentos, sino que impulsaron proyectos estéticos diferentes, publicaban en revistas específicas, planteaban divergencias respecto de las propuestas de otros grupos y en algunos casos polemizaban con algunos integrantes de ellos. En este sentido, consideramos útil dividir la primera mitad de la década en dos: por un lado, la red que cristaliza la revista *18 whiskys*. El programa de la publicación se centraba en dar visibilidad a sus integrantes, pero también en el armado de un campo de referencias a partir de un trabajo de selección de la tradición, en particular recuperando las figuras de Nicanor Parra y Williams Carlos Williams, que, de alguna manera, funcionaban como el precipitado perfecto de las tendencias objetivistas y antilíricas que caracterizaron al grupo. Daniel Durand, posteriormente, se refirió a esta propuesta como el pasaje de un principio de restricción, expresado por el objetivismo, a un principio de irrestricción (Mairal, 2007), donde cualquier cosa puede ser un poema, lo cual señalaba las diferencias que establecían con *Diario de poesía*, más allá del estilo joven e irreverente que los identificaba.

Por otro lado, están los y las poetas que conforman una segunda red de sociabilidad y que se incorporan al campo a mediados de los Noventa, gravitan en torno a *poesía.com* y se inscriben en la línea realista trazada por *18 whiskys*, aunque acentúan una inflexión de (neo)realismo político. Su rasgo distintivo reside en un abandono de cierta perspectiva indiferente y evasiva propia de los y las poetas de la formación de *18 whiskys*, así como en una tendencia a pensar el campo de la política desde la poesía. Entre sus exponentes estaban Martín Gambarotta (1968), Alejandro Rubio (1967), María Medrano (1971), Verónica Viola Fisher (1974), Santiago Vega-Cucurto (1973) y Santiago Llach (1972). Sara Bosoer (2017) propone pensar la tradición selectiva que configura las elecciones estéticas de este grupo en dos momentos de la poesía del siglo XX argentino: uno representado por la figura de Nicolás Olivari (los Veinte) y, el otro, por la de Leónidas Lamborghini (los Sesenta). De estas poéticas, la autora destaca la presión para expandir lo que se consideraba literario en dos momentos sociohistóricos distintos.

Este segundo grupo adquiere notoriedad en 1996 con la conformación del sitio web *poesía.com*. Mediante gestos declamatorios o de problematización de la lengua, el lugar del Estado o la reproducción de la violencia social en el hogar, distintos poetas daban cuenta de los propios posicionamientos políticos, los cuales no necesariamente adscribían al llamado “campo popular” de izquierda, sino que respondían a un amplio espectro que también tenía representantes en la derecha.

En una entrevista de 2007, Alejandro Rubio, reflexionando sobre el período, recordaba y sintetizaba aquello que consideraba que los diferenciaba como formación de *18 whiskys*:

Mi disenso con ese clima (repito, *Diario de poesía-18 whiskies*) (sic) es cierto flaubertismo periférico que tenían esos chabones. ¿A qué llamo flaubertismo periférico? Bueno, Gambarotta tiene una frase hablando de *18 whiskies* que es clara. Gambarotta, cuando éramos jóvenes, los llamaba “los jóvenes



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

berlineses”. Teníamos la sensación de que eran como los jóvenes de Berlín occidental, en una ciudad artificial en medio de un engendro comunista, donde van Iggy Pop, David Bowie, Joy Division... los chabones están ahí en medio del quilombo político de la Guerra Fría, y ni se enteran. Ahí venía mi disenso, con esa idea de que la poesía era algo separado de todo lo demás. Vos eras poeta y estabas separado de todas las demás manifestaciones de la cultura, por un lado; por otro lado, de la política. (Selci, 2007).

De esta manera, la formación que se nucleó en torno a *poesía.com* estaba muy atenta a las producciones del presente, pero, a diferencia de la primera formación de la corriente realista, es decir *18 whiskys*, se caracterizó por una preocupación más acentuada por dotar a las propias producciones de una dimensión crítica y política. Podemos mencionar como símbolo del cambio de actitud frente a la lectura del presente, realizada por ambas formaciones, el pasaje del “bueno, eso es todo” (Kesselman *et al.*, 2012, p. 49) en el poema “Paso a nivel en Chacarita” de Fabián Casas, al primer verso del primer poema de *Metal pesado* [1999] de Alejandro Rubio “Me recontra cago en la rechota democracia” (Kesselman *et al.*, 2012, p. 79).

Una lengua desterritorializada y las irrupciones anacrónicas

En 1995 Gambarotta resulta ganador casi por unanimidad del “Primer Concurso Hispanoamericano *Diario de poesía*” con *Punctum*. Esto implicó un reconocimiento inmediato tanto de poetas de una generación mayor, como de sus pares. Un año después, el libro fue publicado en la editorial de José Luis Mangieri y se agotó rápidamente, hecho que lo convirtió en un texto de culto. Posteriormente se publicó en *poesía.com* y Rodolfo Fogwill, uno de sus más entusiastas lectores (al igual que Oscar Steimberg), lo subió a su página personal. Así se confirmaba la consagración del joven poeta.

La imagen de escritor construida por Gambarotta en sus comienzos y hasta entrada la década de los 2000 no solía incluir referencias a haber vivido en el exilio.¹ Por otra parte, ya contaba con un proyecto de escritura consolidado cuando comenzaron a aparecer con posterioridad a 2001, una mayor cantidad de producciones artísticas que sí desplegaron un *ethos* autoral (Amossy, 1999) que inscribía su filiación como un tópico recurrente. Rike Bolte señala que

en la Argentina de 1996, donde la elaboración del trauma llamado “desaparición forzada” ha llegado a producir textos codificados, criptográficos y elípticos que hoy forman parte del canon de las literaturas latinoamericanas, un joven poeta [Gambarotta] que no forma parte de la generación denominada por Heker [‘generación después’] se adelanta, con un texto que transmite con trazo más bien rockero, un enjambre de voces que hablan del pasado. Lo babélico en esta obra, titulada *Punctum*, ocupa un lugar cardinal y signa el intento de evocar la reverberación del pasado; más exactamente: el presente del pasado... autores/as como Félix Bruzzone, con la novela *queer* de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

suspenseo *Los topos...*, o Mariana Eva Pérez, autora de la novela bloguera *Diario de una princesa montonera. 110% de verdad*, para nombrar dos de los ejemplos más discutidos del último tiempo, difícilmente habrán podido desconocer el discurso antecedente, transgresivo, elegido por el poeta Gambarotta aproximadamente una década antes del lanzamiento artístico de ambos, y podrían acaso haberse nutrido de ellos. (2016, p. 43).

Más allá de la hipótesis de la autora acerca de la influencia que pudo haber tenido *Punctum* en las producciones de hijos que luego intervienen en el campo literario —la cual atenuaríamos, porque no se basa en datos verificados—, la comparación de Bolte resulta interesante. Efectivamente algunos de los tópicos y características del trabajo con el lenguaje, propios de Gambarotta, no solo pueden encontrarse en escritos posteriores de varios hijos e hijas, sino que ya estaban presentes en las producciones de hijos que gravitaron en el campo de los Derechos Humanos. Veamos.

Punctum es un poema narrativo muy extenso —de más de 2.300 versos, fragmentado en 39 segmentos—. Desde el comienzo, en el poema 1, se ponen de manifiesto dos aspectos centrales de la obra. La construcción de los espacios a través de la percepción de los personajes, que dan cuenta del despliegue de una estética objetivista: “Una pieza / donde el espacio del techo es igual / al del piso que a su vez es igual / al de cada una de las cuatro paredes” (2011, p. 9); y, como correlato y a modo de *punctum*, la cuestión de la imposibilidad de decir, de nominar, de articular verbalmente la experiencia, la imposibilidad de construir narraciones o relatos coherentes, la escenificación de las “palabras de acero / contenidas en un soplo” (Ídem.), que tienden a deconstruir las políticas de memoria del primer gobierno de Carlos Saúl Menem (1989-1995)², mientras escenifican la negación social y política respecto de lo ocurrido en el pasado reciente.

Como señala Bolte (2016, p. 51) *Punctum* reescribe en negativo “Cadáveres” de Néstor Perlongher, solo que ahora, lo que en los Ochenta era una certeza y un exceso —las fotografías de la apertura de fosas clandestinas, la publicación del *Nunca más* (1984), el *Diario del Juicio* (1985), etc.— comienza a desintegrarse como relato, y la memoria del pasado reciente queda obturada por los medios de comunicación:

No hay, no va a haber, no hubo
no hubo, no, no hay, no va a haber
ni hubiese habido si; no hubo,
no hay, no va a haber, no,
hubo, nunca, ni hay, ni puede
haber, no hay, ni debe haber
habido, no hay, no hubo,
ni va a haber errores de línea
en el cráneo, la curva perfecta
de los huesos frontales,
no hubo, no hay, mejor serie que Kojak. (p. 26).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Hay algo que no puede ser dicho. Ya no son noticia, como en la primavera alfonsinista, los cadáveres aparecidos y los desaparecidos: Contrariamente, se percibe un borramiento manifiesto en la opinión pública respecto del tema de las violaciones a los Derechos Humanos ocurridas durante la dictadura cívico-militar, en un contexto marcado por la crisis económica y la hiperinflación (1988-1991). Sin embargo, en el poema citado la saturación que produce la repetición el verbo ‘haber’ denota la presencia de una huella que se intenta suprimir. A la par, señala una imposibilidad de decir la historia y la Historia en los Noventa, por parte de una sociedad cadáver que, como el personaje principal, necesita desenajenarse, necesita tomar conciencia de su condición, porque “un perro que se da cuenta que es un perro deja de serlo” (Gambarotta, 2011, p. 22).

Por otra parte, una búsqueda identitaria generacional más amplia se escenifica en cierta ambivalencia sexual de los personajes. Así, en Cadáver el nombre denota lo asexuado, lo objetual, que superpondrá la representación de la cultura lumpen trabajada en el poema (lo desclasado), con un plano sexual. Esa clase difusa, vaga, desjerarquizada, encarnará en el cuerpo de Cadáver, en sus prácticas sexuales y en la indeterminación de su género, que rompe con una política hegemónica de los cuerpos y el deseo. Así en el poema “12” leemos: “El Cadáver / que ya se cojió de parado al Guasuncho como regalo... con el gusto a leche del Lagartito en el paladar, / al lado de Confuncio / a quién le dijo algo dormida” (p. 31): mientras que el poema “22” dice: “Esa noche / Confuncio dormía con el Cadáver / una bolsa de dormir / por una razón simple: / quería estar ahí / cuando su respiración de anguila parara” (p. 53). En el poema “18” el yo lírico, que se confunde con la consciencia del personaje, lo va a interpelar dejando en claro el rechazo por las identidades totalizadoras: “Cadáver, un hombre no necesita diccionarios” (p. 44). No es necesario definir el género de Cadáver, este podría ser cis, trans o intergénero; en la indefinición nominal y de género se alude y se construye una correspondencia isotópica con la indecisión de Confuncio-Kwan-fu-tzu a la hora de tomar un micro: “No puede / decidir, iluminado por el único foco del micro, / cuál de los dos tomar: / si el que va a Diamante / o el rápido a Bahía Blanca, / pero esta vez tiene que agregarle a la duda / casi un dolor físico más que un pensamiento” (p. 39). El personaje corporiza y exaspera ese destino desconocido, producto de la ausencia de unidad que produce la dislexia ideológica. Precisamente esta porosidad en la categoría de sujeto es la que posibilita la “corrosión” en el uso de una tercera persona, que penetrará y se alejará constantemente de estos sujetos fragmentados.

En *Punctum* el texto se presenta como un análisis antropológico de las subjetividades en el contexto neoliberal, un trabajo que va detrás de los hechos con cierto enfoque etnográfico.³ Sergio Raimondi en “El sistema afecta la lengua. Sobre la poesía de Martín Gambarotta” (2014), dice que en *Punctum*

Lo que hace político no sólo a ese poema sino, incluso con mayor precisión e intensidad a los dos siguientes, es una consideración y un trabajo continuo con la lengua como espacio de tensión. Es más, es la operación política sobre la lengua la que justifica aquellas referencias al peronismo revolucionario. (p. 35).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Gambarotta analiza políticamente la violencia multidireccional de los Noventa en contraposición a la violencia identificable de un Estado opresor, por parte de la militancia de los Setenta. Por ese motivo los personajes del libro habitan una intemperie que reproduce esa violencia originaria en la que se basa la sociedad de la posdictadura, a través del lenguaje que los militares implantaron como sentido común, como discurso del consenso y la reconciliación nacional: “El estado contemporáneo de ese ‘idioma oficial’ que sostiene el consenso neoliberal está constreñido y hecho a la medida del orden económico, político y social triunfante con la dictadura” (Raimondi, 2014, p. 38). En sus aspectos formales, Gambarotta adopta el método del disloque lamborghiniano, desarmando las sílabas, las palabras, la sintaxis con la intención de volver a reconstruir un lenguaje vejado, torturado, repleto de elipsis que remiten a una ideología conservadora: “Para empezar / un electricista no es un electricista / sino un hombre que trabaja de electricista” (p. 43). El poeta tiene por objetivo entonces, como advierte Raimondi, “destruir las condiciones de un sistema generalizado de equivalencias: no todo es lo mismo” (2014, p. 38).

Por otra parte, el desajuste de ese idioma oficial está atravesado por la experiencia del exilio, de dos lenguas, castellano e inglés, desajustadas respecto del contexto. Además, el poema escenifica una proliferación de lenguas que exceden lo idiomático; en un híbrido de voces, se entrecruza la lengua negada de la militancia revolucionaria, la lengua inactual de la militancia estudiantil de la década del '80 y la lengua de los medios de comunicación, como lo más parecido a una lengua oficial en los Noventa. En una escena que utiliza una imagen que remite al cine clase B —a la manera de *Creature from the Black Lagoon* (1954), de Jack Arnold—, Gambarotta imagina qué ocurriría si los desaparecidos retornaran a la arena política en la década de los Noventa y da a entender que, efectivamente, la dirigencia política de la posdictadura erigía su consenso sobre la negación y el olvido de la militancia revolucionaria:

No serías peligroso.
No asustarías a nadie.
Se te escucharía mover
los brazos bajo el agua
con los ganglios inflamados:
si volvieras a aparecer desaparecido
serías un mono rehabilitado
repudiado por los partidos de la tarde,
en las solicitadas pagas de los diarios,
acusado de nadar crawl nervioso
con campera de piel de pescado
en la noche pulmonar. (p. 77).

Así como podíamos considerar *Punctum* como una intervención que iba detrás de los hechos, en *Seudo* [2000]⁴ —otro extenso poema, más fragmentario— encontramos voces que anticipan los hechos: el estallido social de 2001 y la necesidad de repensar los Setenta para reintegrar el universo de ideas de la militancia revolucionaria en la cultura política de la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

democracia. Este segundo libro de Gambarotta está formado por cuatro series de poemas que dialogan entre sí y producen un efecto de unidad. Nos interesa destacar aquí la serie del relámpago, dado que, leída en el marco del libro, expresa una superposición de tiempos entre los Setenta y los 2000 que produce fuertes resonancias políticas. Cuando el presente escarba racionalmente el pasado, la búsqueda resulta infructuosa: “No viste mi escudito de V.I.U. / en algún cajón / no lo viste. No // Vladimiro Vladi- / miro nadie te vio. // Preguntale a Gonzalo. / Le preguntaría a Gonzalo / pero Gonzalo se tomó el reverendo palo” (2013, p. 18). Pero, si el sujeto abandona su pasividad, habilitará con su práctica las condiciones materiales para actualizar ese pasado como cita: “El relámpago antecede al trueno / pero no hace de esto una ley. / El relámpago crea / electricidad azul / de noche. El relámpago / trae luz del día pasado / a la noche presente / Pero tampoco hace de esto una ley” (p. 30). Esta actualización no supone la mera repetición de un manual, sino una apertura a lo nuevo que debe crearse siempre en situaciones diferentes: “El relámpago no maneja / su forma, la forma / del relámpago se crea / a partir de su incapacidad de tener forma. La forma / del relámpago / es su no forma” (p. 31), el relámpago define entonces los signos del futuro.

La búsqueda deliberada de soluciones en el pasado congela la revolución en un museo, parece decirnos *Seudo*. En las prácticas políticas del presente —y podemos pensar en la novedad e importancia que adquirió por esos años para el campo popular la conformación de la Central de los Trabajadores de la Argentina (CTA), el movimiento piquetero, los escraches de H.I.J.O.S., entre otros fenómenos— radica el rescate más efectivo de ese pasado, de esa tradición revolucionaria que oficia de anagnórisis material y luminosa en el poema. Es un relámpago al que no se le puede asignar una forma porque no se deja ver, encandila. Según Franca Maccioni el modo de figurar la historia en la escritura de Gambarotta se condensa en esta imagen paradigmática del relámpago:

que excede la del continuum lineal, progresivo y homogéneo... porque para esta poética lo que retorna del pasado no lo hace como mero objeto de colección: sólo una visión museística de la historia puede concebir el síntoma, que es siempre el retorno desviado de un deseo, como algo que apenas le concierne. (2017, p. 16).

Estas ideas se encuentran condensadas en el personaje de Elektra (montonera punk) y la serie que gira en torno a ella: “Y desoyendo los consejos del Gral. Abuelo / me teñí de verde el pelo. / Perdí a mi familia de vista / me hice anarquista setentista / clandestina montonera” (p. 44). *Seudo* aglutina fenómenos que por lo general eran analizados en su especificidad — piquetes, Carpa blanca, escraches, etc.— y no en sus relaciones: el relámpago que viene del pasado logra hilvanar esas experiencias y dotarlas de sentido, las incorpora en una narración. Este precipitado no sería otra cosa que lo que Ernesto Laclau define como la cristalización de la identidad popular: “Las relaciones equivalenciales no irían más allá de un vago sentimiento de solidaridad si no cristalizaran en una cierta identidad discursiva que ya no representa demandas democráticas como equivalentes sino el lazo equivalencial como tal” (Laclau, 2005, p. 122). El poema revela esta síntesis, tal como lo analizaba Walter Benjamin en su *Libro de los pasajes*: “En los terrenos que nos ocupan, sólo hay conocimiento a modo de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

relámpago. El texto es el largo trueno que después retumba” (2007, p. 459). La imagen dialéctica se presentaría para Benjamin como un momento de “despertar” que vislumbra una posibilidad revolucionaria. El shock que induce este tipo de imágenes al convocar el torrencial fragmentario del pasado está orientado, también, a generar un despertar, dice Benjamin: “La imagen leída, o sea, la imagen en el ahora de la cognoscibilidad, lleva en el más alto grado la marca del momento crítico y peligroso que subyace a toda lectura” (2007, p. 465).

En *Relapso + Angola* (2005) y en la plaqueta *Para un plan primavera* (2011) encontramos procedimientos de construcción de imágenes dialécticas semejantes. Después de la crisis, las elecciones y la asunción de un nuevo gobierno⁵ que promueve repensar lo negado durante las décadas anteriores reincorporando la militancia revolucionaria a la historia, *Relapso* abre un gran interrogante hacia el futuro inmediato, nunca explicitado literalmente: ¿inventará el kirchnerismo un nuevo lenguaje o será la foto de Silvio Rodríguez en Angola?: “La gimnasia no es gramática / el sistema afecta la lengua / república – doctrina = trapo de piso” (2005, p. 25). El protagonista del poemario, Rodríguez, se caracteriza por el desacomodo de las percepciones como consecuencia de la fiebre. Este recurso produce el efecto de desrealizar cualquier clave de lectura referencial. Rodríguez adopta la forma de Tanguito componiendo “La Balsa” en el bar La Perla, de un electricista trabajando en una cuadrilla para una empresa del Imperio, de un sujeto que intenta cortar un melón. Esta última figuración se nos revela como un trabajo alegórico: “El machete no es para cortar pomelos / es para cortar cabezas, el verano / no es para sonreír / es para mostrar los dientes (2005, p. 90).

La imagen del pomelo y las estrategias para su corte atraviesan todo el libro y, al igual que *Punctum*, el sujeto imaginario apuesta por el disenso para el renacimiento de la política: “Lo que decía no era lo que pensaba / hasta que cortó un pomelo por la mitad / y expuso el centro de ese mundo a la luz / entonces sí, con la fruta una vez partida / lo que pensaba era lo que decía” (2005, p. 46). En el contexto de publicación de *Relapso + Angola* comienza a perfilarse claramente el primer contrincante político del gobierno kirchnerista: las patronales rurales. Este sector comienza a pujar por la baja de las retenciones a las exportaciones dentro de un esquema económico caracterizado por el mantenimiento de un tipo de cambio real y múltiple, prefigurando lo que será el conflicto de 2008 con motivo de la Resolución 125 y la emergencia del kirchnerismo como identidad política hegemónica del campo popular. Esta incipiente reorganización es vivenciada por la voz del poema con íntimas contradicciones, de allí que los versos transmitan un deseo de revancha no exento de violencia. De manera significativa esta pulsión es contenida mediante una conversación con la figura de los progenitores, la generación de los padres, en una escena dramática en la que Rodríguez se debate como un Hamlet:

Madre, creo que soy fascista y no temo serlo / pero quiero dejar de serlo o al entenderme fascista / y no sentir temor de serlo, es una pregunta; / no hablo del lugar común de los que son fascistas / y no lo saben, no hay nada más fácil que decirse / no fascista; cuando veo a un demócrata por tevé / quiero pegarle un tiro. (2005, p. 65).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

La plaqueta *Para un plan primavera* (2011) pone en escena las discontinuidades violentas de los ciclos primaverales en la historia argentina. Predomina en el texto una visión bastante pesimista, según la cual la geopolítica puede distraer momentáneamente al poder financiero, pero todavía él es el dueño del botón que, con solo presionarse, puede terminar con el sueño de una sociedad más igualitaria. Uno de los poemas presenta una larga enumeración en la que se expresa lo poco que significan para este poder concentrado las estrategias de resistencia o las teorías conspirativas:

no quieren ver
tus planes a la hora de otra primavera adjetivada, ni tienen especial interés
en plantarte un dispositivo de rastreo satelital para seguir tus pasos
por ramblas de balnearios atlánticos donde supo haber
videobares, disquerías, locutorios, ni ubican
a esos automóviles contratados por los motores de búsqueda que salen con
cámaras... no, no, no, nada de eso, no
simplemente quieren que te mueras. (pp. 8-9).

En este breve fragmento se puede apreciar la tendencia todavía presente en Gambarotta de configurar en el poema una voz observadora de lo contemporáneo. La alusión al auto de *Google maps* incorpora dispositivos característicos de la Tercera revolución científico-tecnológica, la cual se encuentra en proceso y se caracteriza por vincular innovaciones en el ramo de la informática, las telecomunicaciones y la biotecnología con formas organizacionales *ad hoc* con la dinámica de un sistema ampliamente interconectado (Romero Navarrete, 2003). A la vez, la memoria recupera antiguas cartografías de otros desarrollos tecnológicos que, en el pasado reciente, fueron símbolo de modernización: videobares, disquerías y locutorios; se produce así una acumulación enumerativa de objetos temporalmente heterogéneos, que dan cuenta de un nuevo ordenamiento espacial y temporal modificador de las prácticas sociales, las formas de habitar y de ser en el territorio vinculante.

Hasta aquí hemos presentado algunas de las características más representativas de la poética de Gambarotta: el análisis etnográfico del presente, la irrupción en el mismo de memorias que desarticulan la supuesta ausencia de conflictos, un trabajo con la lengua que cuestiona la univocidad del Estado. Es decir, lo que Franca Maccioni ha definido como una poética que se otorga la tarea de “recomenzar otras figuraciones de la historia en la que se expongan las temporalidades plurales y heterogéneas que han sido invisibilizadas” (2017, p. 14), pero también una predilección por la desterritorialización de los personajes siempre en escenarios exóticos o extraños. A continuación, vamos a analizar el modo en que estos rasgos representativos de la escritura del poeta se articulan con su rol de coeditor en el sitio *poesía.com*.

***poesía.com*: campo de prueba para poetas y dispositivo formador de lectores**

El sitio www.poesia.com (1996-2006), que hasta el número 3 se llamó *InterNauta Poesía*, fue un proyecto editorial virtual dirigido por Martín Gambarotta, Daniel García Helder —por



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

entonces Secretario de redacción de *Diario de poesía*⁶— y Alejandro Rubio. El mismo fue profundamente innovador, si tenemos en cuenta que en la Argentina se vendieron las primeras conexiones comerciales a internet en junio de 1995, es decir un año antes de que se inaugurara la página. Así, la exploración de las posibilidades de difusión que ofrece la era digital da cuenta del interés por “aprehender el *Zeitgeist* de la época”, tal como lo detectaban García Helder y Prieto (1998) leyendo las producciones poéticas del período.

Las actualizaciones de la “redvista”, traducción más común de *webzine*, eran en un principio de carácter bimestral, luego trimestral hasta alrededor del número 16 (diciembre de 2001), cuando comenzaron a discontinuarse, con dos números en 2002 (junio y septiembre), uno en julio de 2004 y el número 21 final, en el otoño de 2006. El encargado del diseño y de la parte técnica era Emiliano Pérez Pena, quien en varios números aparece como director. En 2002 el dominio cayó debido a los altos costos para el mantenimiento de la página causados por la devaluación del peso, y se relanzó de una manera muy precaria en el n.º 19, con diseño de Ximena May. Allí se perdió todo el archivo de publicaciones, que dejó de estar disponible para la consulta:

poesía.com lo hicimos en un momento con Emiliano Pérez Pena que era un amigo, medio nerd, que tenía una computadora en su casa, cuando nadie tenía internet. Él trabajaba como informático y un día me mostró internet. Empecé a preguntarle cosas del estilo ¿se pueden poner libros enteros ahí? Sí, no hay límite. Bueno entonces hagámoslo. Podría haber hecho algo de dinero incluso. Él lo tomó como una especie de desafío, estaba en su trabajo informático más clásico y se sumó a la idea, él maneja el conocimiento práctico. Hicimos el dominio y listo... pero el motor fue difundir cosas que no estaban editadas y darle acceso a personas interesadas, que pueden ser pocas entre comillas, pero que si les ponés el acceso pueden ser miles. En ese momento no había posibilidad de acceder a un libro de Zelarayán, de Giannuzzi... (Tavernini, 2020, p. 561).

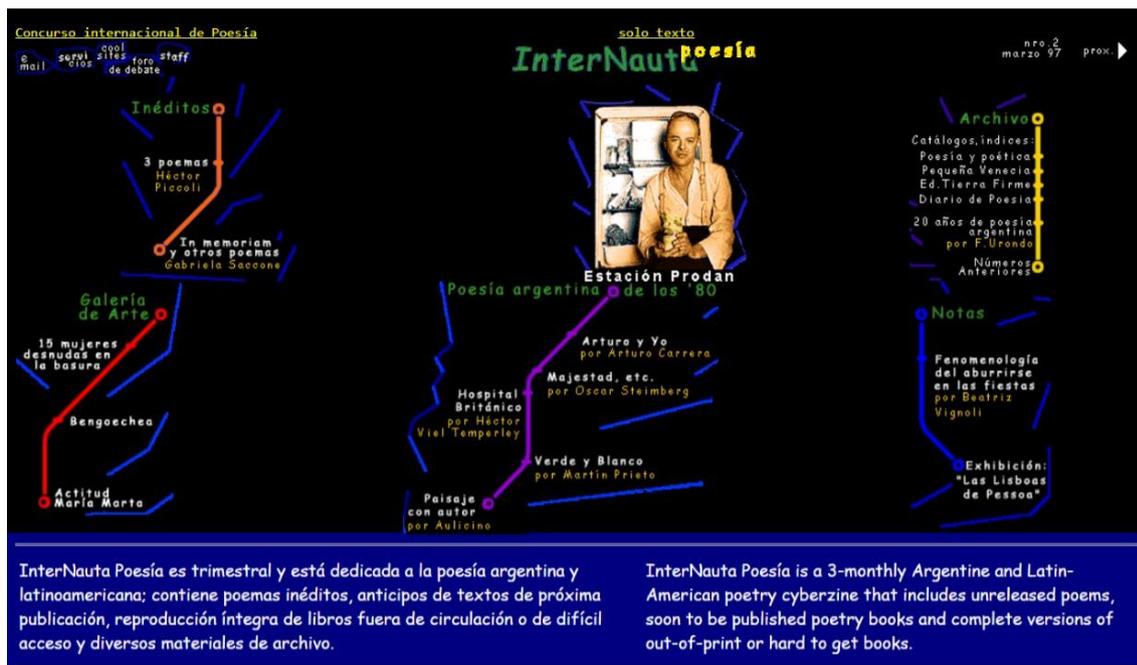
El diseño de la publicación, al menos en un comienzo, remitía a la cultura rock, desde la elección de las figuras que encabezaban las portadas (Bob Marley, Luca Prodan), hasta la publicación de letras de bandas de rock representativas del período (Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota, Spinetta y Los socios del desierto, Actitud María Marta), pasando por la escenificación de la ruina a través de fisuras y grietas de paredones que abren la pantalla, con recorridos que remiten a las líneas de subte. El diseño alude deliberadamente tanto a las publicaciones subte o fanzines de los Ochenta, como al prólogo de Daniel Freidemberg a *Poesía en la fisura* (1995), y está puesto en función de dar cuenta de una escena urbana y joven.

Figura 1.

Captura de pantalla del n.º 2 de Internauta poesía



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional



Fuente: Tavernini, 2022a, <https://bit.ly/3NNY5ux>

Una vez que el sitio pasó a denominarse *poesía.com*, el diseño utilizó como concepto un racionalismo geométrico que remitía a la familia tipográfica Bifur, creada por Cassandre en 1929. Esta estética había sido muy utilizada en Latinoamérica en los Setenta por movimientos vanguardistas relacionados con el hipismo y con la izquierda. Entre los artistas que han hecho uso de esa familia tipográfica podemos mencionar a Eduardo Antonio Vigo. En los Noventa, por el contrario, la utilización de esta tipografía sugería cierto anacronismo, dado que el mercado se inclinaba por otros estilos. Como veremos a continuación, este choque entre pasado (tipografía) y presente (internet) resultó constitutivo del proyecto editorial.⁷

Figura 2.

Captura de pantalla de *poesía.com* n.º 7



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Recial Vol. XIII. N.º 21 (Enero-Julio 2022) ISSN 2718-658X Emiliano Tavernini Experiencia, memoria y régimen de presentificación en la poética de Martín Gambarotta y en el proyecto editorial de *poesía.com* (1996-2006), pp. 123-150.



Fuente: Tavernini, 2022b, <https://bit.ly/3OQMsUr>

El proyecto puede ser definido a partir de la imagen concepto que utiliza Alicia Genovese para pensar la poesía producida en los Noventa: el graffiti, género que “estampa una marca de territorialidad, un proyecto que se abre con su necesidad de diferenciación y su impulso de mostrar otra producción poética, aunque no se expliciten de manera definida sus bordes o sus características estéticas” (2011, p. 144). Este desborde expresado por *poesía.com* fue parte de una migración más extensiva, con una fuerte impronta generacional, que trasladó los soportes tradicionales de la palabra poética a la transtextualidad de los sitios de internet. Algunos *webzines* especializados o dedicados a la difusión del género poético, que comenzaron a intervenir por la misma época, fueron: *Zapatos rojos*, *Los amigos de lo ajeno*, *La novia de Tyson* o *Vórtice argentina*, mientras que otros alternaban (por cuestiones económicas) el formato papel con el virtual, como fue el caso de *VOX* o de la antología *Monstruos* de Arturo Carrera, que antes de su edición en papel (2001) se encontraba disponible desde 1998 en la página web del Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI), dirigido entonces por el poeta español José Tono Martínez.

La novedad de este medio de difusión inauguró nuevos modos de lectura, caracterizados por: 1- la rapidez y cierta desatención, si pensamos en la representación moderna del lector, por ejemplo sentado en un sillón de terciopelo verde como en “Continuidad de los parques” [1956], de Julio Cortázar; 2- los obstáculos que plantea, en términos de las posibilidades de relectura, la direccionalidad vertical, sin numeración y la “ubicación de un poema en un *continuum* informe” (Porrúa, 2002, p. 21); 3- la visualización fragmentaria, aun en el caso de poemas de una extensión media; 4- el acceso a un texto “interminable”, abierto, a partir de la relación que establece el ítem seleccionado con otros *links* que funcionan como paratextos; 5- la inestabilidad de la idea de número, dado que una vez publicado los editores pueden borrar, corregir o agregar material nuevo.

Para contrarrestar estas dificultades, los *webzines* utilizan un abanico bastante amplio de estrategias. El sitio de *poesía.com* se destaca entre el conjunto de muestras antológicas virtuales de poesía del período porque, tal como señala Porrúa (2002), se rebela a una lectura



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

desatenta al subir libros completos, conocidos en ocasiones por los lectores solo fragmentariamente a través de *Diario de poesía*. De esta manera, tal como deseaba Gambarotta, *poesía.com* permitió la puesta en circulación de gran cantidad de material de muy difícil acceso o directamente inhallable, así como también propició la lectura de autores latinoamericanos contemporáneos entre sí.⁸ Este fue el caso, por ejemplo, de la muestra de poesía chilena del número 9 (1999)⁹ o de la difusión de poetas del interior, con la muestra de poesía de Bahía Blanca del n.º 16 (2001).¹⁰

Ahora bien, ¿cómo se presentaban las selecciones de los textos que se consideraban indispensables para la realización de una antología en progreso? A partir de la inclusión de estos en distintas secciones, de las que “Adelantos”, “Inéditos” y “Rescate” fueron las más estables.¹¹ Otras secciones eran “Notas” (presentaciones, breves reseñas de obras o autores, mini ensayos), “Archivo” (donde se publicaba el catálogo completo de editoriales de poesía o el sumario de revistas especializadas),¹² “Entrevistas” y “Galería de Arte”¹³, hasta el número 8 dirigida por Pablo Gambarotta —con posterioridad se hizo cargo María Fernanda de Broussais—. Así como el lector podía suscribirse para recibir por mail “El poema del día”, también publicado en la web, a partir del número 11 apareció en portada la sección “El cuadro del día”.

La sección “Inéditos” expresaba la política editorial del *webzine*, que se diferenciaba del mandato artesanal de “primero editar, luego escribir”, dado que los editores consideraban que la escritura necesitaba hacer un camino previo antes de la edición. Con esa intención, propusieron un espacio para que los autores pudieran conocer lo que sus textos producían en los lectores. Si bien el sitio se caracterizaba por la publicación de muy pocos trabajos críticos,¹⁴ de alguna manera el “Foro”, otra de las secciones fundamentales, oficiaba de caja de resonancias de lo publicado. Los foros¹⁵ imprimían una lógica de intercambio distinta de la del habitual correo de lectores del *Diario de poesía*: velocidad en la respuesta y en la recepción, utilización de seudónimos y anonimatos, polémicas agresivas, horizontalidad en la intervención, en algunos casos lo más parecido a la manifestación virtual de lo reprimido. Sin embargo, estas intervenciones expresaban un estado de lectura que resultaba muy útil para los poetas, como señalaban los editores con cierta gracia en el n.º 14: “Típica práctica de los foros, donde la producción poética es seguida inmediatamente de consumados actos críticos; así, el autor se somete al juicio de unos lectores que le expresan su aprobación o desaprobación en cuestión de horas o minutos”. El mismo número publicó un especial sobre un/a usuario/a, *lisaymona*¹⁶, que participó con muchos poemas y abrió una infinidad de polémicas, llegando al récord de 1890 temas abiertos en menos de un año, con un promedio de 24 intervenciones diarias.

En la sección “Inéditos” se publicaron poemas, que luego pasarían a integrar libros, de: Leónidas Lamborghini, Alejandro Rubio, Fabián Casas, Santiago Llach, Daniel García Helder, Verónica Viola Fisher, Martín Rodríguez, Santiago Vega, Rodolfo Fogwill, David Wapner, Daniel Samoilovich, Daniel Durand, Marina Mariasch, Jorge Aulicino, Laura Wittner y Gabriela Bejerman.¹⁷ Asimismo, fueron publicados otros autores hispanoamericanos, como el peruano Oswaldo Charove, el portugués Nuno Júdice, el uruguayo Luis Pereyra y el cubano Ismael González Castañón, entre otros.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

De este modo, se producía una superposición entre los nuevos y la tradición, que veremos reproducida también en “Rescates”. La revista no se proponía únicamente crear un campo de prueba para el escritor, sino también brindar la información necesaria a los lectores para insertarse como poetas o críticos en las discusiones del campo literario. En este sentido la sección “Poesía argentina de los 80” tuvo una función modeladora, que perduró del n.º 2 hasta el n.º 8 de 1999, al brindar acceso a textos fundamentales de esa década, un catálogo de las más diversas tendencias: neobarroco, objetivismo, misticismo, cierta reescritura de los Setenta a partir de una búsqueda experimental personalísima, como la de Oscar Steimberg. En el n.º 0 aparecieron *Hospital Británico* (1986) de Héctor Viel Temperley, *Arturo y yo* (1983) de Arturo Carrera, *Majestad, etc.* (1980) de Oscar Steimberg, *Verde y blanco* (1988) de Martín Prieto y *Paisaje con autor* (1988) de Jorge Aulicino.¹⁸

Ana Porrúa (2007) ha señalado que el proyecto de *poesía.com* puso en crisis la idea de inmediatez de la nueva poesía, dado que se propuso “construir un pasado propio a partir de la búsqueda de configuraciones complejas de la tradición, no meramente declarativas” (p. 199). En este sentido la sección “Rescates” puede considerarse como la más singular, porque aunque al principio se rescataban obras olvidadas de décadas previas —el 0 publica *La obsesión del espacio* (1972), de Ricardo Zelarayán; el 1 *La insurrección solitaria* (1953), del guatemalteco Carlos Martínez Rivas—, más bien se “rescataban” poemarios relativamente recientes, de la década de los ’90, algunos publicados solo dos años antes de la reedición por parte del sitio —en el n.º 3 aparecen *40 Watt* (1993), de Oscar Taborda; y *Paraguay* (1995), de Sergio Bizzio—. ¹⁹ Más allá de que la idea de rescate asigna un valor positivo al texto y promueve promociones y movimientos al interior del campo, el efecto de estos rescates también podría interpretarse como un acortamiento del pasado, en el sentido en que lo señala Porrúa (2007): “El pasado se ha corrido hacia el presente” (p. 202).

Consideramos que parte de estos rescates, tan cercanos a la primera edición, se asocian más bien con la fragilidad percibida en cuanto a las condiciones materiales de publicación. Dichas condiciones determinaron la escasez de tiraje de las ediciones de los Ochenta, de allí la dificultad para conseguir las obras una década después. Se trata de una situación que no dista mucho de lo que ocurre en el presente con las publicaciones de editoriales artesanales de la década de 2000. Esta situación explica la importancia para los editores de archivar los catálogos editoriales como “archivo de los libros del presente” (Porrúa, 2007, p. 203). Acordamos con Porrúa cuando piensa que esta yuxtaposición entre pasado y presente permite pensar el sistema electivo de la revista a partir de otro corte, no temporal: “Nunca ingresa al sitio un texto de autor consagrado por las instituciones, por la academia o la prensa” (p. 202). Así, lo que se valora es no estar en el canon. En efecto, veinte años después de la realización de esta selección, comprobamos que muy pocos de estos autores podrían ubicarse dentro de un canon actual: Néstor Perlogher, Joaquín Giannuzzi —ambos ya posicionados en el centro del campo por *Diario de poesía*—, Ricardo Zelarayán y Sergio Bizzio.

Ahora bien, si problematizamos esta cercanía del pasado en *poesía.com*, tenemos que tomar en cuenta algo más que las condiciones de producción y circulación de los libros: ¿Qué ocurría en los Noventa cuando se pensaba en la poesía de los Sesenta, Setenta? En *Zonas ciegas* (2010) Graciela Montaldo contribuye a comprender este panorama, cuando afirma que en el retorno de la democracia se impone, con el discurso del gobierno de Alfonsín, una idea



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

imaginaria de corte con el pasado, la cual propiciaba una aceleración en la percepción del tiempo. La dictadura era, entonces, una representación del pasado (aunque los militares hubieran gobernado unos pocos meses antes) que había sido abandonada de manera abrupta por los nuevos valores republicanos: “Todo aquello que no había terminado de pasar pero con lo que se quería acabar se daba por clausurado” (p. 138). Según Montaldo, el período de la posdictadura se vivía como una superposición de tiempos imaginarios: el tiempo de los cambios con la renovación hacia el futuro, y el tiempo de lo que la dictadura había instalado, que quería creerse que solo vivía con ella. Presente y pasado simultáneos dejaban un intersticio, una zona ciega, que pugnaba por otro régimen de audibilidad, visibilidad y decibilidad.

León Rozitchner daba cuenta de la misma estructura de sentimiento en un artículo de 2000, al plantear que la democracia se había encargado de ocultar a la sociedad civil el fundamento violento del cual provenía, cuyo terror y amenaza seguían manteniéndose en el campo político. Rozitchner se preguntaba, también, por la extraña tenacidad de esa apariencia ocultadora en la sociedad de la posdictadura: “Venimos de un proceso militar feroz y represivo, y sin embargo su origen, tan próximo, tiende a borrarse” (2015, p. 417). En 2002, una entrevista realizada por el colectivo Situaciones a un integrante de H.I.J.O.S. Capital,²⁰ no solo daba cuenta de esta percepción inducida por una política del tiempo, sino que, además, planteaba la importancia histórica del escrache para desarmarla y traer nuevamente eso borrado, lejano y olvidado al presente:

La verdad es que la mayoría de nosotros estamos podridos de que nos digan de que basta con el pasado, que por qué no piensan en el presente. Y es un discurso que usan para esquivarte. Por eso justamente una tarea como la del escrache es ponerlo ahí, y decir “la cosa es así”, no está cerrado, el tipo se cruza con vos, conmigo. (p. 45).

Más que traer al presente, pensamos que lo que subyace sería un pensar el presente a partir de los lazos que establece con un pasado más lejano que el construido por el discurso hegemónico de los Ochenta.

En este sentido, podemos conceptualizar los Noventa como una década imbuida de una experiencia del tiempo acelerado. Tal experiencia expresa el debilitamiento del sujeto público y de una experiencia social o colectiva del tiempo en beneficio del sujeto individual:

El auge del individualismo en contrapunto con el debilitamiento de los lazos colectivos, la crisis de los puntos de referencia y de las figuras paternas, la expansión de patologías narcisistas, las ilusiones de omnipotencia, los imperativos de goce en vez de los derivados del deseo. (Premat, 2014, p. 208).

Esta experiencia del tiempo se relaciona con cierta recurrencia en la poesía del período en la descripción de presentes densos, en los que aparentemente no pasa nada salvo la inminencia de un apocalipsis.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

François Hartog define esta manera de experimentar el tiempo como un régimen de historicidad presentista, emergente en los años setenta con la imposición y el establecimiento globalizado de un nuevo régimen de acumulación centrado en la valorización financiera. Un régimen de historicidad es el modo particular en que se articulan las tres categorías temporales: pasado-presente-futuro. Es la manera de construir el tiempo que tiene cada sociedad según la preponderancia de una de estas categorías por sobre las otras para organizar la experiencia. Este nuevo régimen de historicidad contribuyó a la puesta en crisis del moderno régimen de historicidad que había hegemonizado la experiencia sobre el tiempo desde la Revolución francesa:

El futuro llega a ser la categoría dominante se mira hacia él para comprender el presente y el pasado... Es el momento de la doctrina del progreso, de la teoría de la evolución, en fin, es el tiempo ‘moderno’, un tiempo que marcha hacia delante. El tiempo mismo es concebido como un ‘actor’ de la historia, y la historia es concebida como un ‘proceso’. (Aravena, 2014: 229).

No casualmente por entonces la droga de moda es el éxtasis y se populariza el consumo de cocaína, que se extiende a todas las clases sociales, convirtiéndose en una sustancia ultra codificada por la poesía de los Noventa. Estos signos de la época, rastreables en la escritura del período, están indisociablemente ligados a las profundas transformaciones que se estaban produciendo en la base material. El ciclo de reproducción del capital que propicia un modelo económico centrado en la especulación financiera es muchísimo más acelerado que el constatable dentro de un modelo productivista, los gerentes de las multinacionales no pueden presentarse ante los accionistas con proyectos a largo plazo, la ganancia debe ser inmediata. Esta ecuación afecta y marca profundamente las relaciones sociales, las subjetividades y las producciones culturales que se circunscriben a distintas esferas de la vida cotidiana, desde la metodología empleada para la explotación minera o el sembrado, hasta las transformaciones que ocurren en la industria editorial, signada por un creciente proceso de concentración y extranjerización; del rol de los comunicadores sociales en los noticieros televisivos a la función del poeta y la poesía en la sociedad. El pasaje de una economía productiva a una financiera, agroexportadora y de servicios se lee en uno de los poemas de *Punctum* que desplaza las connotaciones de la “pacificación” a la actividad industrial:

Agua y arena para hacer cemento: / pacificados, los músculos de la cara: / pacificados. Las fundiciones de acero: pacificadas, los Altos Hornos Zapla: / pacificados, en paz descansan las perforadoras / con mecha especial para talar piedra, / las soldadoras eléctricas, las pulidoras de metal / y otras herramientas. (Gambarotta, 2011, p. 49).

Precisamente en 1995, año en el que Menem se consagra presidente por segunda vez, el índice de desocupación alcanza el nivel más alto de la década: 17, 4 % (Basualdo, 2001. p. 76).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Entonces, en *poesía.com* está, por un lado, el deseo archivístico de conservar lo que se considera efímero y corre el riesgo de perderse, ante las históricamente nulas o desacertadas políticas de conservación del patrimonio cultural en Argentina. Por otro lado, el *webzine* expresa esa aceleración del tiempo que acorta el pasado y es síntoma del contexto económico, político y social en que aparece la publicación. En este sentido, en *poesía.com* el archivo es “prácticamente un archivo del presente, y lo rescatado también tiene esa marca” (Porrúa, 2007, p. 203), solo que, según explica Porrúa, la selección está mediada por un criterio que la diferencia de “la mezcla y la desjerarquización” (2008, p. 20) promovida por otros sitios.

De hecho, en 1998, los editores visibilizaron estos criterios, cuando organizaron el Concurso Hispanoamericano de Poesía en Internet *Mundo Latino*, junto con los sitios web *Amsterdam Sur*²¹ y *Mundo Latino*²² de Amsterdam. El primer premio fue compartido por el poeta platense Carlos Martín Eguía, que participó con “Ojo de pez”, y por el poeta madrileño residente en Estados Unidos Jesús Meana, que concursó con “Bancarrotta o Neese Red”. Además, hubo tres menciones: la Primera para “Unidad 3”, de María Medrano; la Segunda para “Lectura, medios y la calle”, de Carlos Monestés; y la Tercera para “Yunta”, de Santiago Llach. El jurado estuvo compuesto por Leónidas Lamborghini, Edgardo Russo, Verónica Viola Fisher y Daniel García Helder, todos los trabajos fueron publicados en el n.º 5.

En las elecciones, intervenciones y omisiones que implica toda selección, mediada por una negociación previa cuando la decisión es colectiva, percibimos una confluencia de distintos puntos de vista entre los editores, más allá de la cercanía en lo referente a gustos. En un extremo se ubica la figura de García Helder, que contribuyó a apadrinar y consagrar las distintas líneas poéticas de los Noventa. Sin embargo, el antilirismo realista o pop muy poco tienen que ver con su propia escritura poética, circunscripta al objetivismo, si bien esta sigue funcionando como repertorio del que se extraen materiales, tonos y concepciones acerca del poema, durante toda la década.²³ En García Helder predomina una intervención crítica de carácter objetivo, más periodística; mientras que, en el otro extremo, se encuentra Alejandro Rubio, cuya poética se relaciona con las líneas que trabajan con el realismo sucio. Aunque, como han advertido García Helder (1997) y Edgardo Dobry (2001), el pretendido gesto antilírico —“La lírica está muerta ¿Quién tiene tiempo, habiendo televisión por cable y FM, de escuchar el laúd de un joven herido de amor?” (Rubio, 2001, p. 160) — se circunscribe a los temas tratados, a las imágenes visuales y a la concepción acerca de la función de la poesía, no a la organización métrica y rítmica de los poemas.

Si bien suele ubicarse a Rubio dentro de la vertiente realista, que politiza el gesto de *18 whiskys* —efectivamente hay en sus versos una fuerte impronta referencial—, creemos junto con Julia Sarachu (2011) que “lo político”, al menos en los primeros libros de Rubio, no pasa de cierto tono declamatorio y referencial utilizado para las descripciones de escenarios.²⁴ Sin embargo, en obras posteriores, como *Novela elegíaca en cuatro tomos* (2004) o *Iron Mountain* (2018), sí aparecen problemas políticos de coyuntura, o reflexiones sobre el rol del Estado. En este sentido, se ofrecen resoluciones desde una escritura que dialoga con la tradición de la poesía política argentina, por ejemplo, *Iron Mountain* con *No negociable* (1975), de Roberto Santoro. El tono más polémico de Rubio en el período lo encontramos en la narrativa y en la crítica, cuando lee el presente procesando la tradición arltiana de las aguafuertes, por ejemplo en “Calle Borges” del n.º 1. También cuando discute con la *18*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

whiskys o con Belleza y Felicidad, llamativamente no desde las páginas de *poesía.com*, sino desde la revista *Vox virtual*. Si pensamos que lo mismo ocurrió con la diatriba de Gambarotta “Escrache en Balvanera” (2000) contra “Gelman asesino” (2000) de Daniel Durand, la cual se publicó en *Diario de poesía*, podemos inferir que no existía consenso en la dirección y que un objetor pudo haber sido Daniel García Helder, en su rol de crítico legitimado por la profesionalización de su trayectoria.

Entre estos dos polos, Gambarotta oficiaría como una figura de consenso y equilibrio. Esto se advierte, por ejemplo, en su señalamiento de las lecturas que habían dado origen a su escritura: las novelas de Saer,²⁵ por un lado, y el haber asistido a una lectura en la que Juan Desiderio recitaba *Barrio trucho* en la segunda mitad de los Ochenta. De este juego dialéctico entre escritura y oralidad se nutrirá su poesía, a la vez que propone una síntesis tendiente a politizar la escritura a partir de la deconstrucción de lo negado por ambos escritores: los discursos de la tradición revolucionaria de los Setenta. El poeta señala en distintas ocasiones algunos límites que encontraba en las novelas de Saer:

Me parecían buenísimas, pero cuando leo *Glosa* me da la impresión de que el tipo está mirando las cosas desde un lugar que no me incluía. Era un mundo en el que yo no estaba. Y en cuanto a mi camada, había cosas muy interesantes pero otras que parecían pasteurizadas, y que tomaban elementos ya procesados. No había, por decirlo de algún modo, una visión política. (La cámara lúcida, 2011).

De alguna forma el contacto con la poesía de Desiderio oficiaba de complemento de la estética objetivista del narrador, abría una dimensión para politizar los textos a partir del trabajo con la lengua. La elaboración de los materiales que quedaba por fuera del corte biopolítico de la socialdemocracia y el neoliberalismo: “Si en este país, como dice Pynchon, el Estado vive en los músculos de la lengua, la misión de la poesía contemporánea (ejemplificada en el caso de *La zanjita*) es soltar esa lengua” (Gambarotta, 2005, p. 58). En el siguiente poema de *Seudo* aparece claramente expresada el arte poética del autor, en un contexto en el que el objetivismo comenzaba a manifestar sus limitaciones y a cristalizar como tendencia agotada:

En el asiento de adelante: los artistas; en el de atrás: los trabajadores. Sin ser de ninguna de las dos cosas iba en el de atrás haciéndose el trabajador, el huelguista, pensando cómo hacer plata desnudo. En su cabeza destellaba, repiqueteaba, estallaba lo disléxico, lo inconexo, lo caótico, lo yuxtapuesto a lo industrial, lo verdaderamente enmohecido. La Sardina, la gran sardina gallegacia masticaba, molestaba, manejaba. En el asiento de adelante: los artistas, en el de atrás los trabajadores y en el baúl las provisiones, las preguntas a un par de cuestiones. El desayuno fue



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

malo. Quería nesquik con vainillas, pero alguien trajo té con vainillas. La vainilla absorbe bien el té pero, realmente, el té con vainillas es un asco. Eso fue a la mañana. Ahora necesita información: la cashasha es un licor, la caipirinha se toma con sal? no conoce de bebidas brasileñas. A un bajista lo primero que se le cruza por la cabeza es la familia; a un electricista las herramientas, pero en lo primero que él piensa, incluso, antes de pensar, es en el pescado frito. A la mañana había pensado en remplazar el té con vainillas por una merluza entalcada en huevo y harina. O la merluza se entalca en harina y después se pasa por el huevo? una mera cuestión de método: cada uno fríe su pescado como más le gusta. (p. 84).

La alusión al pescado remite a uno de los textos canónicos del objetivismo, *El ABC de la lectura* [1934] de Ezra Pound. Allí el poeta presenta la anécdota del naturalista Louis Agassiz con un estudiante. El estudiante graduado con honores va a visitar al maestro Agassiz, quien le muestra un pez y le pide que lo describa. Ante cada intento del estudiante el maestro le reclama una nueva descripción cada vez más exacta, hasta que al cabo de tres semanas “el pescado se encontraba en un avanzado estado de descomposición, pero el estudiante ya sabía algo sobre el pez” (2000, p. 26).

Como vemos, el poeta no descarta los recursos que puede brindarle la mirada objetivista al interior de un proyecto; puede ser un método compositivo más en la construcción del poema, pero, si adscribe a la tendencia, corre el riesgo de la homogeneización y la repetición de un modelo vetusto. Decíamos que Gambarotta oficia de equilibrio en el comité editorial; en el caso de la escritura, esto se traduce en posicionarse entre el bajista que habla de lo familiar, que interpretamos como una poesía autobiográfica, emotiva; y el electricista que está con las herramientas, el poeta clásico de *Hablar de poesía* (desde 1999).

Por último, quisiéramos detenernos en una afirmación que realizó Alejandro Rubio desde las páginas de *Mancilla*, cuando recordaba y recreaba los años de *poesía.com*, en “Daniel García Helder: el suicidado por la poesía argentina” (2014). Rubio sostiene que en ese espacio García Helder podía “extender sus ideas, sin el peso de las inevitables negociaciones dentro del *Diario*”. Si, como reconoce Rubio, la lectura realizada por García Helder sobre el período es la que aún hoy se considera dominante, resulta al menos extraño que la misma se haya visto limitada en *Diario de poesía*. Si bien es probable que hayan existido negociaciones y discusiones dentro de su Consejo de redacción, sintetizados en la renuncia de Jorge Fondebrider por haber criticado el objetivismo, no podemos decir que el recorrido de lecturas de *poesía.com* sea muy diferente al promovido por *Diario de poesía*.

Unos pocos ejemplos permiten demostrar que no hubo grandes diferencias entre las líneas editoriales de las dos publicaciones. Al hallazgo y la difusión de la obra de David Wapner en los n.º 4 (octubre de 1997) y 12 de *poesía.com* (junio de 2000), le sigue el respectivo eco en



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

el *Diario* en los números 46 de 1998, con la publicación de “Japón” y la reseña realizada por Rubio de *Tragacomédias y sacrificciones* en *Diario de poesía* n.º 55 (octubre de 2000). Después Wapner publicará asiduamente en el medio. También podemos mencionar el caso de María Medrano y *Unidad 3*, publicado en enero de 1998 en *poesía.com* y republicado en junio del mismo año en el *Diario*. Por lo general, en la mayoría de los casos, el rescate ya fue realizado previamente por el *Diario*, tal como ocurre con el poeta peruano Luis Hernández: la publicación de *Charlie Melnik* (2001) en *poesía.com* fue precedida por la publicación de *Vox horrisona* seleccionada por García Helder en el n.º 18 del *Diario* (1991). En ocasiones, cuando en *poesía.com* se presentaba a un poeta consagrado se remitía al lector al dossier correspondiente del *Diario*, que lo había trabajado, o a los artículos publicados sobre el o la autora. Sucedió así, por ejemplo, en el caso de Virgilio Piñera en el n.º 10 (1999), o con Osvaldo Lamborghini en el n.º 15 (2001). Por otra parte, en todas las portadas del *webzine* se encontraba una imagen de la última tapa de *Diario* para acceder a su página web. En relación con los rescates, no encontramos, entonces, grandes diferencias entre las dos publicaciones. En cambio, sí hay divergencias en cuanto a qué significa rescatar; para el caso de *poesía.com* esta acción es indisociable de la puesta en escena del presente de la poesía argentina (Porrúa, 2007, p. 206). También hay que destacar que los jóvenes poetas que publican sus textos en *poesía.com* ya habían sido reconocidos y publicados en *Diario de poesía*: el número 14 de diciembre de 1989 dio a conocer a Darío Rojo, Fabián Casas, José Villa, Mario Varela, Sergio Raimondi, Ricardo Cerqueiro; en 1996 el n.º 38, a Marina Mariasch y el n.º 39, a Verónica Viola Fisher; en 1998 el n.º 48, a Martín Rodríguez y el n.º 47, a Gabriela Bejerman, etc. En este sentido, *poesía.com* puede interpretarse como un medio complementario a las lecturas que promovía el *Diario*, en línea con lo que Ana Porrúa caracteriza como “alianza duradera” (2007, p. 200), dado que los números 1 al 14 fueron compilados en un CD que se enviaba de regalo junto con la suscripción al *Diario de poesía*.

Por último, relacionamos la afirmación de Rubio acerca de la libertad de decisión que tenía García Helder en *poesía.com* con un motivo recurrente que se percibe en la crítica cada vez que se habla de “poesía de los noventa” (Yuszczuk, 2014; Moscardi, 2016; Kamenszain, 2016; Mallol, 2017). En efecto, advertimos una tendencia extendida a destacar un gesto heroico en clave de resistencia ante el avance neoliberal como un valor inherente a los textos que constituyen su corpus. Al abordarse la década desde esta clave de lectura se fuerzan, en muchas ocasiones, las interpretaciones de los textos para justificar los consensos que atraviesan el campo literario en el presente. Creemos que este tipo de lecturas son las que hoy llevan a Rubio a intentar despegarse de *Diario de poesía*, cuando en realidad fue un asiduo colaborador en la publicación, la cual estuvo abierta desde un principio a “los nuevos”, así como también a los contrincantes ideológicos —al menos en las secciones “El correo” o “Agenda”—. De hecho, los posicionamientos antagónicos del campo en el período no pasaban tanto por la discusión con *Diario de poesía* como con *Punto de vista*, dado que Beatriz Sarlo, su directora, era en ese momento una intelectual orgánica del gobierno de la Alianza. Pese a los mensajes virulentos que Alejandro Rubio solía dejar en la página web de la revista *Bazar Americano*, había un reconocimiento compartido y múltiples vínculos de intercambio que hacen imposible concebir estas discusiones como parte de una polarización tajante. Por un lado, en la portada de los dos sitios se promovía la publicidad y el acceso a la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

publicación “antagonista”. Por otro lado, críticos y poetas fungieron como mediadores entre las redes intelectuales y los espacios de producción del campo de la poesía, como fue el caso de Ana Porrúa, una de las primeras críticas, junto con Daniel García Helder y Martín Prieto, en publicar un análisis elogioso del neorrealismo noventista en *Punto de vista*, lo cual da cuenta también de los vínculos que ligaban esta publicación con *Diario de poesía*.

El proyecto *poesía.com* concluyó no casualmente en 2006, en un momento en el que emergieron los blogs como nuevo soporte virtual para la circulación de textos, con varias ventajas en relación con las páginas web tradicionales: eran gratuitos, disponían de un espacio ilimitado para el almacenamiento de textos, ofrecían distintas plantillas que no exigían recurrir a un diseñador, etc. A diferencia de lo que veíamos en los primeros *webzines* o muestrarios de poesía de fines de los Noventa, administrados colectivamente, este fenómeno provocó una atomización en los autores: cada uno podía contar con su propia página y realizar selecciones antológicas personales, publicar su propio material e intervenir críticamente desde su propio dominio. Bajo estas condiciones, los cruces y polémicas ya no se darán en los foros de debate, sino en los comentarios a las entradas de cada posteo.

Finalmente, nos interesa señalar que *poesía.com* publicó en formato digital varios libros, hoy considerados fundamentales, por lo general reeditados en papel en el transcurso del siglo XXI por varias editoriales emergentes y prestigiosas. En ese catálogo del presente se destacan cinco poemarios que resultaron fundamentales para la renovación poética que comenzó a desarrollarse con la irrupción de poetas nacidos en la década del ‘80, a partir de la década de 2000: *Hacer sapito*, de Verónica Viola Fisher; *Punctum*, de Martín Gambarotta; *Poesía civil*, de Sergio Raimondi; *Sagitario*, de Silvio Mattoni; y *Unidad 3*, de María Medrano (el único que lamentablemente todavía no fue reeditado). Estos libros abrieron otras formas de pensar una función social para la poesía, y plantearon otros vínculos entre poesía e historia, poesía y Estado que resultaron urgentes en el contexto de la crisis política, económica y social de 2001.

Conclusiones

A modo de cierre, anotemos algunas conclusiones. En primer lugar, si omitimos las lecturas posteriores a 2001, la vertiente más politizada de la corriente realista, nucleada en torno a *poesía.com* —cuyos autores más representativos fueron reconocidos, entre otros agentes de consagración, por los concursos de *Diario de poesía*—, establece una clara distinción respecto de lo que estos poetas consideraban apoliticidad o desinterés político por parte de *18 whiskys*. Un elemento a considerar es, entre otros, la coincidencia temporal entre el año de publicación de *Punctum* (1996) y el proceso de resquebrajamiento de la teoría de los dos demonios (Feierstein, 2012), a partir de la irrupción de H.I.J.O.S. y de la multitudinaria (para las dimensiones de entonces) marcha por los veinte años del golpe que expresó un sentir opuesto a las discusiones oficiales en torno al terrorismo de Estado desplegado por la dictadura cívico-militar. Este acontecimiento social, en efecto, propició nuevas condiciones de decibilidad. En ese sentido, la autopercepción de la diferencia, como vimos en Gambarotta y en Rubio, radicaría en un grado mayor de reflexión política sobre lo



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

producido y los modos de intervenir, que por entonces los diferenciaba tanto de *18 whiskys*, como de Belleza y Felicidad.

Entre los poetas que ingresaron en el campo en la segunda mitad de los Noventa, la producción de Gambarotta se destaca por traer al presente las ruinas de la historia, procedimiento que rastreamos en la construcción de imágenes dialécticas. En varias entrevistas, el autor recuerda que *Punctum* fue la posibilidad que le brindó la poesía para decir lo que no podía ser dicho en el campo de la política:

En los 90, la poesía no parecía ser la herramienta más adecuada. Pero puede ser al revés: cuando todos los discursos, el discurso único de los 90s, donde no había tribuna... Es ahí donde hay muchos ejemplos donde un libro de poesía se vuelve la voz de alguien que está enojado y dice algo que no se está diciendo. (Diomed, 2015).

Por otra parte, *poesía.com* fue uno de los proyectos que resultaron decisivos en la construcción de la tradición selectiva que hoy conceptualizamos como “poesía de los noventa”.

En la poética de Gambarotta encontramos varias características que observamos en la escritura de hijos e hijas, que circuló en el campo de los Derechos Humanos o de la política. Esta coincidencia nos lleva a reflexionar sobre la ruptura intrageneracional que encarnan las poéticas de los jóvenes afectados por el genocidio dentro de las rupturas intergeneracionales, que proponían otros jóvenes en los Noventa. Consideramos que una zona que todavía no fue explorada por la crítica es, precisamente, la que hace a esa estructura alternativa de sentimiento, que estaba activa en el campo de la poesía de fin de siglo y que Gambarotta articula, en cierto modo, con las estéticas emergentes más reconocidas, mediante una relectura crítica y política de la primera tendencia realista expresada por *18 whiskys*. Uno de los aspectos más destacados radicó, como analizamos, en haber pensado las experiencias de los Sesenta y de los Setenta en un contexto en el que eran percibidas como un pasado lejano e irrecuperable.

Referencias bibliográficas

- Aguirre, O. (2007). Martín Gambarotta: La cocina de la historia. *Diario de poesía*, 75, 3-6.
- Amossy, R. (Dir.). (1999). *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos* [Imágenes de sí mismo en el discurso]. Lausanne-París: Delachaux et Niestlé.
- Aravena, P. (2014). François Hartog: la historia en un tiempo catastrófico. *Cuadernos de Historia*, 41, 227-234.
- Basualdo, E. (2001). *Sistema político y modelo de acumulación en la Argentina. Notas sobre el transformismo argentino durante la valorización financiera (1976-2001)*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Bellesi, D. (2011). *La pequeña voz del mundo*. Montevideo: Taurus.
- Benjamin, W. (2007). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Bolte, R. (2016). *Punctum*, de Martín Gambarotta: ¿poema narrativo o relato poético? Paradigma de una escritura elíptica para la postmemoria argentina. *Meridional. Revista chilena de Estudios Latinoamericanos*, 6, 37-66.
- Bosoer, S. (2017). Apuntes sobre un archivo plebeyo de la poesía argentina. *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, 3(4), 58-74.
- Bustos, E. (2000). La generación poética de los '90. *Hablar de poesía*, 3, 98-103.
- Diomedi, M. (2015). Entrevista con el poeta Martín Gambarotta. 'Los textos y los libros son parte de un ruido ambiental, de discusiones y de trifulcas'. Recuperado de <http://patologiacultural.blogspot.com/2015/09/entrevista-con-el-poeta-martin.html>
- Dobry, E. (2001). Poesía argentina actual: del neo-barroco al objetivismo (y más allá). *Bazar Americano*, noviembre.
- Durand, D. (2000). Gelman asesino. *Text Jockey*, 1.
- Feierstein, D. (2012). *Memorias y representaciones: sobre la elaboración social del genocidio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gambarotta, M. (2000). Escraphe en Balvanera. *Diario de poesía*, 55, 36.
- Gambarotta, M. (2004). *Relapso+Angola*. Bahía Blanca: Vox.
- Gambarotta, M. (2005). Soltar la lengua: el habla en la poesía argentina contemporánea. *Otra Parte*, 5, 56-60.
- Gambarotta, M. (2011a). *Punctum*. Buenos Aires: Vox-Mansalva.
- Gambarotta, M. (2011b). *Para un plan primavera*. Bahía Blanca: Vox.
- Gambarotta, M. (2013). *Seudo / Dubitación*. Bahía Blanca: Vox.
- García Helder, D. (1997). Ensayo de lectura de *Música mala*. En Rubio, A., *Música mala* (pp. 25-31). Bahía Blanca: Vox.
- García Helder, D., Prieto, M. (1998). Boceto n.º 2 para un... de la poesía argentina actual. *Punto de vista*, 60, 15-20.
- Genovese, A. (2011). *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Kamenszain, T. (2007). *La boca del testimonio*. Buenos Aires: Norma.
- Kesselman, V., Mazzoni, A. y Selci, D. (Comps.) (2012). *La tendencia materialista. Antología crítica de la poesía de los 90*. Buenos Aires: Paradiso.
- La cámara lúcida. (16 de agosto, 2011). Ñ. Recuperado de https://www.clarin.com/rn/literatura/Martin-Gambarotta-Punctum_0_Bk_ULuR2vmg.html
- Laclau, E. (2005). *La razón populista*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Maccioni, F. (2017). Relámpagos en el peligro. Clausura y recomienzo en la poesía de Martín Gambarotta, *Revista Laboratorio*, 17, 1-27.
- Mairal, P. (2007). Entrevista a Daniel Durand. Recuperado de <http://elseniordeabajo.blogspot.com/2006/08/entrevista-daniel-durand.html>
- Mallol, A. (2017). *Poesía argentina entre dos siglos: 1990-2015*. La Plata: Edulp.
- Merbilhaá, M. (2012). El estudio de las formas materiales de la sociabilidad intelectual. Algunas cuestiones metodológicas en torno a las redes entre escritores latinoamericanos en Europa (1895-1914). *VIII Congreso Internacional de Teoría y*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

- Crítica Literaria Orbis Tertius*. Recuperado de <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/viii-congreso>
- Montaldo, G. (2010). *Zonas ciegas: populismos y experimentos culturales en Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Moscardi, M. (2016). *La máquina de hacer libritos. Poesía argentina y editoriales interdependientes en la década de los noventa*. Mar del Plata: Puente Aéreo.
- Palma Castro, A. (2007). El Foro de poesía en la red: autopoiesis virtual ante el fenómeno 'lisaymona'. *Revista Iberoamericana*, 73(221), 843-860.
- Pita González, A., Barbeito, I., Galfione, M. C., Grisendi, E. y García, D. (2019). Revistas y redes intelectuales. Ejercicios de lectura. *Revista de Historia de América*, 157, 243-270.
- Porrúa, A. (2002). Notas sobre la poesía argentina reciente y sus antologías. *Punto de vista*, 72, 20-25.
- Porrúa, A. (2007). Las formas del presente y del pasado: *poesía.com* y *Vox virtual*. *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 18, 196-216.
- Porrúa, A. (2008). Poesía argentina en la red. *Punto de vista*, 90, 18-23.
- Premat, J. (2014). Contratiempos. Literatura y época. *Revista de Estudios Hispánicos*, 48(1), 201-217.
- Raimondi, S. (2014). El sistema afecta la lengua. Sobre la poesía de Martín Gambarotta. *Mancilla*, 9, 34-45.
- Romero Navarrete, L. (2003). La tercera revolución tecnológica. *Desacatos*, 11, 181-184.
- Rozitchner, L. (2015). *Obras. Escritos políticos*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Rubio, A. (2001). Ars poética. En A. Carrera (comp.), *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina* (p. 160). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rubio, A. (2014). Daniel García Helder: el suicidado por la poesía argentina. *Mancilla*, 9, 46-51.
- Sarachu, J. (2011). Vie, vie, vie... raire. Recuperado de <http://lospoesasenoff.blogspot.com/2011/>
- Selci, D. (2007). Alejandro Rubio: hacia la justicia. *Planta*, 2.
- Situaciones 5: Genocida en el barrio, mesa de escrache popular. (2002). Buenos Aires: Ediciones de Mano en Mano.
- Tavernini, E. (2021). Entrevista a Martín Gambarotta. En E. Tavernini, *Escritura, edición y memoria en la Argentina reciente (1990-2015). La poesía editada por hijos e hijas de militantes políticos/as perseguidos/as antes y durante la última dictadura militar* (tesis de doctorado). Universidad Nacional de La Plata.
- Tavernini, E. (2022a). Captura de pantalla de Internauta poesía n.º 2. Recuperado de <https://web.archive.org/web/19970512213703/http://www.poesia.com/>
- Tavernini, E. (2022b). Captura de pantalla de poesía.com n.º 7. Recuperado de <https://web.archive.org/web/19981212020444/http://poesia.com/>
- Yuszczuk, M. (2011). *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa* (tesis de doctorado). Universidad Nacional de La Plata.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

Notas

¹ En una entrevista realizada en 2007 por Osvaldo Aguirre para *Diario de poesía* todavía evitaba referirse explícitamente a su historia personal: “Yo vengo de una familia atravesada por la historia. No hace falta dar detalles, pero en un momento la política se vuelve para mí un asunto familiar” (Aguirre, 2007, p. 3). Sin dudas Aguirre considera que ese dato biográfico es muy relevante para analizar el trabajo sobre la lengua que realiza el poeta, por lo tanto, insiste con preguntas como “¿En qué sentido la política te resulta familiar?”, o bien aprovecha que Gambarotta hace alusión a una anécdota sobre Gonzalo Millán que en Canadá le enseñaba a escribir en castellano a su hija para inferir “Una situación que debió resonar en tu propia historia”. Resulta significativo que el poeta cuente esa historia sin utilizar la palabra exilio: “Sí, porque pasé una parte de mi infancia en Inglaterra. Eso fue de 1977 a 1983. Ahí hay todo un asunto con la lengua. Tal vez sea interesante pensar cuál fue, en términos de la lengua, el efecto de cierta cantidad de ciudadanos que se fueron, cierta cantidad de ciudadanos que volvieron, sean de donde sean, y también el efecto que eso pudo llegar a tener en la literatura” (Ídem.). Nos preguntamos qué incidencia habrá tenido en la construcción de su imagen de autor el régimen de memoria sobre los Setenta que existía cuando hizo su ingreso en el campo de la poesía a mediados de los Noventa. Más allá de las resistencias iniciales, es posible que esa historia sido mencionada en la entrevista en el marco del cambio en el régimen de decibilidad que produjeron las políticas de memoria impulsadas desde el Estado a partir de 2003.

² El contexto era el de un pasaje en el imaginario social y político de la “teoría de los dos demonios” del período alfonsinista a la “teoría de la reconciliación nacional” del menemismo. La versión del peronismo de derecha continuaba y complementaba la versión radical, ya que equiparaba “los terrorismos” para solicitar desde el Estado la necesidad de reconocimiento mutuo de errores y aciertos para la unidad nacional, promoviendo en el imaginario una idea de reparación de las heridas del pasado a través del mutuo perdón. Este régimen de memoria sobre el genocidio fue acompañado por las denominadas Leyes de Impunidad: la Ley 23.492 de Punto Final (1986), la Ley 23.521 de Obediencia Debida (1987) y una serie de diez decretos sancionados entre el 07 de octubre de 1989 y el 30 de diciembre de 1990 que indultaron a más de 1000 personas, entre ellos los miembros de las Juntas condenados en 1985, los civiles y militares que cometieron Crímenes de Lesa Humanidad durante la dictadura, pero también a algunos líderes de las organizaciones guerrilleras que todavía se encontraban presos o exiliados por el decreto 157/83 del gobierno de Alfonsín.

³ En este punto radica la comunión estética que se produce entre la poética inicial de Gambarotta y la del poeta chileno Yanko González y su *Metales pesados* (1998). La afinidad entre los poetas dio lugar a que organizaran encuentros y difundieran la producción de los jóvenes de ambos países. Así, *poesía.com* en su n.º 9 de 1999 no solo publica *Metales pesados*, sino que también le encarga a González una antología de 14 poetas chilenos jóvenes.

⁴ Utilizamos la reedición de 2013 que incluye, además, una reescritura de *Seudo, Dubitación* (2004).

⁵ El nuevo presidente —prácticamente un desconocido entonces—, en su discurso de asunción presidencial del 25 de mayo de 2003 se reconocía como perteneciente a una “generación diezmada” y se pensaba dentro de esa tradición.

⁶ García Helder integra el Consejo de redacción del *Diario* desde el número 1; entre 1991 y 1992 comparte la Secretaría con Jorge Fondeviller; y hasta 2002, cuando se retira del proyecto junto con Martín Prieto, se desempeña solo en el cargo.

⁷ Después del número 9 —que se presenta con una botella de vino rotulada como “Joven poesía chilena”— el diseño se vuelve más clásico. Significativamente, la mayoría de las páginas dedicadas a la literatura que surge con posterioridad van a adoptar una disposición semejante en su diseño: *Vox virtual* (1999-2009), *Bazar americano* (2001-) y *Otra parte* (2003-).

⁸ Leyendo estos *webzines* se percibe un cruce mucho más interesante que en la actualidad entre poetas y críticos de distintos países latinoamericanos. Nos preguntamos si podría deberse a que entonces había menos dominios, el acceso a una computadora no era tan extensivo (hoy en día contamos con dispositivos más económicos como los celulares, que pueden cumplir con la misma función); mucho menos lo era la conexión a internet, lo cual llevaba a un intercambio más fluido en los pocos espacios virtuales especializados.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

⁹ Se publicaron poemas de Yanko González, Sergio Parra, Marcelo Novoa, Mario García, Marcelo Paredes, Francisco Véjar, Malú Urriola, Jaime Hunún, Jesús Sepúlveda, Nicolás Díaz Badilla, Jorge Velásquez, Javier Bello, Alejandra del Río, Dansi Figueroa y Germán Carrasco. El último no casualmente fue ganador un año después del III Concurso Hispanoamericano *Diario de poesía*.

¹⁰ Se publicaron poemas de Lucía Bianco, Roberta Iannamico, Omar Chauvié, Marcelo Díaz, Sergio Raimondi, Mario Ortiz, Carolina Pellejero, Osvaldo Costiglia, Claudio Dobal, Mauro Fernández, Eva Murari, Aldo Montecinos y Sebastián Morfes.

¹¹ Con el correr de las publicaciones ya no se atendía tanto a las secciones. Aparecían o desaparecían según el número, produciendo por momentos efectos absurdos o irónicos, aunque políticamente significativos (se estaba rescatando lo que se temía pudiera llegar a perderse en el farrago del presente). Por ejemplo, publicaron *Sagitario* de Silvio Mattoni (n.º 4 de 1997) dentro de la sección “Rescates”, cuando el texto en formato libro fue publicado recién un año después por Alción.

¹² En el n.º 0 se publica el índice completo de los primeros 10 años de *Diario de poesía*; el n.º 2 el catálogo de Libros de Tierra Firme, Pequeña Venecia y un índice de la revista mexicana *Poesía y política*; n.º 3: catálogo de Mate y Beatriz Viterbo; n.º 4: catálogo de Último reino; n.º 7: sumario de la revista *El jabalí* y catálogo de Argonauta; n.º 9: catálogo de Siesta y Ediciones Deldiego; n.º 10: catálogo de Vox; n.º 12: catálogo de Tsé-Tsé. Un texto extraño en la sección es una selección (los apartados “Poesía Buenos Aires” y “Perspectiva”) de *20 años de poesía argentina* (1968) de Paco Urondo.

¹³ Se exponen obras de Lucien Freud, Francis Bacon, Roland Topor, Miguel Ángel Bengoechea, Eduardo Faradje, Julio Lavallén, Lucas Peruccini, Pablo Gambarotta, María Fernanda de Broussais, Julio Flores, Natalia Santander, Glauco Mattoso, Ximena May, entre otros.

¹⁴ Lo más parecido era la sección “Notas” en la que se presentaba a un autor, la mayoría de las veces central en el número, junto con una entrevista, una selección de poemas y audios (Manrique Fernández Moreno n.º 6 de 1998; Ricardo Zalarayán n.º 13 de 2000; Juan Desiderio n.º 14 de 2001; Juan José Saer n.º 17 de 2002; Luis Cernuda n.º 18 de 2002; Rosenmann-Taub n.º 19 de 2004). En el n.º 16 de 2001 se publican reseñas cruzadas entre poetas chilenos y argentinos, mientras que en el especial sobre poesía de Bahía Blanca (n.º 16 de 2001) aparecen ensayos de Raimondi y de Díaz. En el número 15 de 2001 comienza a superponerse con la sección “Ensayos”, como terminará llamándose en el n.º 21 de 2006.

¹⁵ El foro de *poesia.com* llegó a contar hasta 2003 con aproximadamente 10000 miembros y según el contador, más de 400000 mensajes, no solo de Argentina, sino de distintos países latinoamericanos y europeos. Palma Castro da cuenta de las dimensiones del público lector del sitio cuando dice que “por tema se involucraban a lo más diez miembros y en su totalidad los textos habrán sido elaborados por un sector que no ascendía a más del veinte por ciento del total de inscritos” (2007, p. 846). Además del foro general, los directores abrían mesas de discusión sobre temas específicos, por ejemplo, el soneto en Nicanor Parra, o para que publiquen poemas los lectores, se hicieron mesas sobre haikus, décimas, traducciones, etc.

¹⁶ Este personaje discursivo representa en exceso las críticas que se realizan a la poesía de entresiglos: “Se precia de no haber leído casi ningún libro y de haber aprendido mucho a través de la televisión” (Palma Castro, 2007, p. 848).

¹⁷ Extrañamente, Gambarotta no publica en esta sección. Sus adelantos aparecerán en *Diario de poesía* n.º 47 (1998) y n.º 66 (2003).

¹⁸ A continuación se publicaron en el n.º 3: *Reconstrucción del hecho* (1986), de Edgardo Russo, y *Violín obligado* (1984), de Joaquin Giannuzzi; en el n.º 4: *Diario en la crisis* (1986), de Daniel Freidemberg; en el n.º 6: *Alambres* (1987), de Néstor Perlongher; en el n.º 7: *Madam* (1988), de Mirta Rosenberg; y en el n.º 8, *Velocidad controlada* (1986), de Roberto Apratto. Con una nota que declaraba el objetivo “empezar a formar un juicio sobre la poesía argentina que se escribió o publicó en la década del 80” el número 2 también anunciaba la intención de incorporar los siguientes títulos: *Crucero ecuatorial* (1981), de Diana Bellesi, *Poemas* (1980), de Osvaldo Lamborghini, *Austria-Hungría* (1980), de Néstor Perlongher, *César en Dyrrachium* (1986), de Aldo Oliva y *Si no a enhestar el oro oído* (1983), de Héctor Píccoli.

¹⁹ Como señalamos anteriormente, el n.º 4 rescata una obra inédita, *Sagitario* de Silvio Mattoni, el n.º 6 vuelve a los ‘70 con *Pateando un empedrado* (1970) de Manrique Fernández Moreno, el n.º 7 retorna al presente con *El*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional

globo de la muerte (1993) de César Bandin Ron, el n.º 8 rescata *La zanjita* (1990) y el n.º 14 *El almacén* (1998) de Juan Desiderio, también el n.º 14 publica *Hiroshima* (1993) del uruguayo Elías Uriarte y el n.º 15 saca Charlie Melnick (1962) del peruano Luis Hernández.

²⁰ Resulta interesante señalar que entre las páginas web recomendadas por *poesía.com*, la única que se destaca por pertenecer a una organización política es la de H.I.J.O.S. La simpatía también se expresa en la selección del n.º 2 de tres letras del disco *Atrapar a la bestia* (1996) de Actitud María Marta, cuya letrista y compositora era Malena D'Alessio, una joven integrante de H.I.J.O.S. Capital de 21 años, que no casualmente expresaba una perspectiva de la realidad muy semejante a la poética de Gambarotta.

²¹ *Amsterdam Sur* era una revista literaria bilingüe (castellano-holandés), que se editó de 1994 a 2002 en Amsterdam. Dirigida por el escritor uruguayo Jorge Menoni, con un consejo integrado por Martín Macedo, Raúl Rosetti y Leonardo Garet publicó números dedicados a temas de literatura, arte, fotografía con colaboraciones de España, Brasil, Uruguay, Argentina, Francia, Bélgica y Alemania.

²² Sitio que coordinaba Joost Scharrenberg, holandés que residía en Barcelona y que investigaba los desarrollos en la red en el mundo hispanoamericano.

²³ De hecho, en Rubio, en Raimondi y tal vez un poco menos en Gambarotta se percibe la influencia de *El guadal: 1989-1993* (1994) de Daniel García Helder.

²⁴ García Helder en el posfacio a la primera edición de *Música mala* (1997) sugiere algo semejante: “No se representa nada parecido a un proletariado ni una patronal..., más allá de la división sugerida entre los marginados y los que ‘edifican’, casi no hay reflejos de dinámica social. Lo que se muestra es una galería de personajes que, aplastados bajo una capa anacrónica de determinismo naturalista, devienen interioridades alienadas, singularidades no deseadas... Las ‘fieras’ de Arlt al menos sabían lo triste que es ‘no saber quién matar’. Los personajes de Rubio saben menos que eso” (García Helder, 1997, p. 28).

²⁵ En *Seudo* (2013) vuelve sobre una imagen saeriana que, al igual que el comienzo de su primer poemario *Punctum*, homenajea a *El limonero real* (1974): “Hay una mancha. / Pero si mirás / fijo no hay / nada. No hay nada / pero si mirás / fijo hay una mancha. / Sos una mancha: // Un sin-cuerpo / en un mundo / de cuerpos” (p. 58).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional