

Diario de Poesía: un reportaje universal



Silvio Mattoni
UNC/CONICET

Desde un principio, con el primer número de 1986, se definieron ciertos alcances de la revista que salió al público como *Diario de Poesía*. Se trataba de una publicación periódica que encarnaba, de alguna manera, la tensión entre un tipo de escritura, un género digamos, que casi no tiene circulación editorial, que pareciera estar condenado a no convertirse nunca en mercancía, y la forma de “diario”, con su exhibición en kioscos y su masividad –son proverbiales, aunque cabe dudar que tal extensión pudiera prolongarse en el tiempo, los siete mil ejemplares de un primer número. Dicha tensión, o dialéctica que se ponía en juego, daba como resultado una estética, un arte de tapas y una diagramación con grandes titulares, fotos, noticias, aun cuando esos letreros contuvieran nombres de autores cuyos libros parecían una cuestión de especialistas. Y algo de eso había: la poesía era leída sólo por quienes tenían alguna intención de escribir; pero el descubrimiento del *Diario de Poesía* fue que esos pocos en cada rincón de cada gran ciudad argentina llegaban a miles,¹ más que suficientes para superar una masa de lectores de novelas locales en proceso de reducción.

El efecto inmediato de la revista, de su periodicidad casi megalómana para la época, fue que se reveló una posibilidad de apreciación pública de la poesía, no por el lado de la mercancía literaria, sino por la elevación al absoluto del prestigio. Los poetas leían a otros, traducían, opinaban, reseñaban e ignoraban de manera continua y pulsional no porque quisieran ilustrar nada, sino por puro prestigio, para a su vez existir. Y el Diario, precisamente por su alcance exotérico, su volumen y su visibilidad, se transformó en el escenario móvil, atractivo, de esas apariciones.

1. Nombres

En primer término, el *Diario de Poesía* hizo aparecer algunos hitos poco recordados en la serie de puntos que podrían hacer visible otra constelación, sobre todo en algo que podría llamarse la poesía argentina contemporánea. Los integrantes del consejo de redacción, todos poetas por supuesto, y algunos colaboradores asiduos, compartieron pues determinados relanzamientos o estrategias de valoración. Si tomamos el arco que abarca desde el primer número hasta los diez años y luego los veinte años de una revista memorable, tales nombres fueron: Juan L. Ortiz, Leónidas Lamborghini, Aldo Oliva, cuyos *dossiers* un azar poco inocente hizo coincidir con los citados aniversarios. Sin embargo, acaso más cerca de un momento de toma de posición estética del *Diario* estaría otro *dossier* fundamental, o tal vez fundacional para la generación de poetas

1. Al menos desde sus comienzos, el *Diario de Poesía* declaraba tiradas de miles de ejemplares, hasta llegar a cinco mil en ciertos momentos. Véanse al respecto las declaraciones de su director Daniel Samoilovich en una nota por los 20 años de la publicación, en Frieri, Silvina, “Historia de un milagro poético”, en *Página 12*, 7 de setiembre de 2006, consultado el 4/08/2015, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-3708-2006-09-07.html>

que se formó leyendo, a mayor o menor distancia, la primera década de la revista. Me refiero al que se le dedicó a Joaquín O. Giannuzzi (en el n° 30, invierno de 1994).

Ahora bien, ¿qué significan esos nombres? Se trata de antecedentes, ya que pertenecerían *grosso modo* a una generación previa a la media de los integrantes de la revista. Sin embargo, no todos esos nombres apuntan en alguna dirección. Y esta sería una primera observación posible sobre la tendencia estética del *Diario*: no la tenía en un principio, era un programa de los programas válidos existentes. La escritura neobarroca, que en un momento se intentó contraponer al objetivismo, con el cual parecían identificarse algunos miembros del consejo de redacción, no estaba para nada excluida. La escena poética del *Diario* no se completaba sin los experimentos polimorfos de Néstor Perlongher o las referencias múltiples de Arturo Carrera. A los que se podría agregar el terrorismo vanguardista de Osvaldo Lamborghini. Incluso podríamos decir que en esa generación intermedia, entre los viejos (Giannuzzi, Leónidas Lamborghini, Oliva) y los que vendrán (la poesía de los '90, cuyo aglutinamiento y difusión debe muchísimo al *Diario de Poesía*), los poetas reconocibles, incluso para la misma revista, no eran precisamente los objetivistas. ¿Cuál era el programa entonces? Diría que la necesidad de tener uno. Se reconocía a poetas neobarrocos, incluso surrealistas o neorrománticos, pero se refutaban sus programas. El programa debía ser otro, aún por realizarse. Sin dudas se debería incluir una dosis de realismo, negado en programas previos, también un cuestionamiento de la percepción, sobre todo visual, y quizás una reformulación de la forma de los versos. Tres puntos que corresponderían, relativa y aproximadamente, con los nombres de L. Lamborghini (oralidad, voces políticas, escucha del acontecimiento), Giannuzzi (“poesía es lo que se está viendo”) y Ortiz (la descomposición gráfica del verso y la disipación de la frase retórica en micropartículas).

No obstante, una poesía que pudiera ser realista, sensualista y formalista no estaba al alcance del objetivismo, cuanto menos en su momento de fines de los '80, con poemas cortos, contemplativos, más parecidos a Montale y a Stevens que a las deformidades de lo real. Un tanto brutalmente, diríamos que todavía el objeto –planta, mueble, edificio– debía ser suplantado por la cosa –informe, viscosa, a la vez tocada y vista, escuchada y olvidable–. Y la cosa podía tocar lo real, lo no literario del entorno y de los cuerpos que entonan palabras, sólo en la medida en que había surgido de la destrucción del objeto. En este sentido, el programa estaba incompleto sin la destrucción del objeto, es decir, del sujeto. La poesía de observación, la atención a una mirada, todavía perceptible en Giannuzzi y en un momento objetivista (Samoilovich, el primer Helder, Casas), se basan en un sujeto hipotético. El poema bueno seguía siendo un poema pensado.

Pero hay que admitir que el programa del *Diario de Poesía*, los materiales para un programa futuro, estaban presentes desde un principio. Y los poetas de la redacción supieron advertir cuándo iba a realizarse, en obras ajenas, nuevas, diez años después. No podrían señalarse todos los ingredientes de ese programa en su estado conjetural, incluiría las traducciones que ocupan un buen porcentaje de las secciones más atractivas de la revista; incluiría una apertura a otras literaturas latinoamericanas; incluiría sobre todo la prosa, los ensayos, las entrevistas. Dado lo inabarcable de tales componentes, que ni siquiera un conteo estadístico de los índices de medio centenar de números en dos décadas podría esclarecer, seguiremos el hilo tenue, rojo, de los *dossiers* programáticos, y apenas unos pocos.

Pensemos en el caso de Oliva,² que cierra los veinte años del *Diario*,³ en un momento en que el programa se ha vuelto dominante y los jóvenes leen a los antiguos “jóvenes” promocionados en su momento por los concursos y las críticas de la única revista poética nacional. ¿Qué podrá significar? Oliva no es objetivo, tiene un arcaico apego

2. Aldo Oliva (Rosario, 1927-2000) fue un poeta casi secreto hasta sus últimos años, había publicado su primer libro en 1986, al que seguirían sólo dos más, en 1997 y en 1999; su *Poesía completa* fue publicada por la Editorial Municipal de Rosario en 2003.

3. N° 73, septiembre-noviembre de 2006.

a la composición laboriosa del verso, se muestra afín a la poesía antigua, al simbolismo, al modernismo. Puede llegar a ser hermético, no desdeña el mito y el homenaje fúnebre. Sin dudas, en el sentido de un programa, es inimitable –aunque también lo son otros, los nombrados Ortiz, Lamborghini–. Su nombre vuelve a hacer pensar en el género como problema, como tradición más larga, como una cuestión de escritura que una lectura meramente argentina simplemente miniaturiza. El programa del *Diario*, la modernización de la poesía argentina, parecía haberse cumplido. Y entonces era preciso volver a empezar. Había sido una modernización más, una salida de la clausura del verso hacia la prensa, como la fascinación por la moda en Baudelaire y Mallarmé, pero se tenía que justificar de algún modo, de nuevo, que se escribieran versos, no hacer novelas o crónicas o críticas de lo dado. Tal vez.

2. Programa

Pero volvamos al programa en su auge, lo que será la marca histórica del *Diario* en la poesía argentina reciente. Antes de que cumpliera una década, en 1994, se lanza el primer concurso de la revista, cuyo prestigio ya es considerable. El ganador será el primer libro del casi inédito Martín Gambarotta, *Punctum*, que se publicará a raíz del premio en 1995. Comienza entonces un sordo debate, todavía latente en algunos círculos hasta la actualidad, sobre el prosaísmo temático de una poesía que no postula un sujeto fuerte, que recorta información de los desechos informativos diarios, que reformula en una música no metrificada hasta los eslóganes de una política vieja. Pero el nuevo punto ciego, el atonalismo y el poundismo del himno de Gambarotta a un presente encriptado, envuelto en el decadentismo de la década, no tenían demasiados parentescos con los ideales de brevedad, precisión y objetividad de ciertas declaraciones, tal vez ingenuas, de los redactores del *Diario*. Después de todo, no serían los realizadores de su programa, sino los anunciadores de otra poesía, experimental pero no lírica ni culturalista, visual pero no de observación distante, violenta como en el terrorismo sexual y político del neobarroco aunque sin la visión aurática de una tradición demasiado extensa. Lo que en todo caso se hacía evidente en la nueva poesía, que sería llamada hasta nuevo aviso “de los 90”, era una simbiosis perceptible ya en el *Diario* entre objetivismo y neobarroco, entre parodia política y violencia verbal (traducido a nombres, quizás Giannuzzi y Perlongher, por un lado, Leónidas y Osvaldo Lamborghini, por otro). El hecho mismo de que *Punctum* fuera un solo poema en fragmentos, una suerte de canto en sordina a los contornos de un tiempo antipoético, lo alejaba de todo carácter observacional u objetivista (en todo caso, Gambarotta recuperaba el primer objetivismo,⁴ el que inventó el término, sellado por el balbuceo o el deletreo de la palabra más banal en el norteamericano Louis Zukofsky).

La nueva poesía de los ‘90 sólo excluiría la naturaleza (como era de tono moderno hacerlo desde Baudelaire y las primeras vanguardias). Es decir que Ortiz no podía ingresar en esa mezcla. El eclecticismo de los materiales para un programa del *Diario de Poesía* se podía confirmar entonces con la publicación de una oda inédita de Ortiz al otoño en Paraná en el mismo número y a continuación de los ganadores de aquel primer concurso. Sucede que había otra línea, que desembocaba en cierta versión narrativa de la objetividad poética, marcada por los redactores de la revista: los pocos pero notables poemas de Saer, para cuya comprensión era imprescindible Ortiz, aun si había que tolerarle los “vosotros”, los arcaísmos y la referencia panteísta del paisaje.

Pero la nueva poesía, que encuentra su canal en el *Diario*, ya se venía gestando en una escritura aplebeyada, por así decir, con cierto gesto punk, desde comienzos de la década de los ‘90; y como todo programa, se leyó más que nada a sí misma, fue

4. Como es sabido, el término surge en 1931 cuando el joven poeta Louis Zukofsky, recomendado por Ezra Pound para compilar un número especial de la revista *Poetry* dedicado a los poetas jóvenes, denomina objetivistas a autores como Charles Reznikoff, George Oppen, Carl Rakosi y Basil Bunting. Denominación que justifica en dos ensayos *Program Objectivist* y *Sincerity and Objectification*. Véase al respecto Zukofsky, Louis, *Un Objetivo*, trad. de Franca Maccioni, en revista *El banquete*, Nº 10, Córdoba, 2010, pp. 29-39.

contemporánea de su propia instancia de conformación. Gambarotta, para explicarse, citaba a poetas apenas cinco años mayores que él. Y los que ganarían el siguiente concurso del *Diario*, dos años más tarde, se entendían a partir de *Punctum* también. De inmediato, un lector atento y avezado como Fogwill decidió manifestar su aplauso y participar de la buena nueva. Cabe señalar que quizás era el lector más agudo de la poesía argentina, que había admirado a los viejos (Girri o Gelman) sin distinción de programas, editado a los intermedios (Perlongher y Osvaldo Lamborghini), vislumbrado a los de gloria póstuma (Viel Temperley), y ahora aspiraba a consignar lo que sería un largo presente. En una carta de lector entonces, Fogwill les cita un chiste de Osvaldo Lamborghini a los integrantes del *Diario* (“Daniel Samoilovich y jurados”, les dice): “también al *Diario de Poesía* le llega la hora de decir ‘habíamos vivido para este momento’”. ¿Cuál? El de Gambarotta, que se enuncia como gratitud reticente, como ironía de toda consagración que es apenas la posibilidad de la lectura, lo que se debe quitar para leer de verdad: “No Nada más decirles que, yo, que tengo la peor de las opiniones sobre la institución de los concursos, sobre el *Diario de Poesía* y sobre el sentido de todas estas cosas, hace varias semanas vengo sintiendo una suerte de deber (¡Yo: ‘deber’ en sustantivo después de tanto infinitivo conjugado!) de agradecerles el descubrimiento de Gambarotta”. Indudablemente, el agradecimiento está cargado de ironía, si no de cierto desdén. Las revistas literarias, como dijera Borges, estarían hechas por aquellos que no quieren escribir, al igual que las editoriales. Pero el *Diario* podía contestar con la misma ironía: no creían en los descubrimientos ni en las consagraciones; se trataba de la realización de un giro moderno del antiguo verso. No sólo no se tenía derecho a despreciar el presente, sino que incluso se debía prestar atención a sus signos, incrementando su potencia. A través del *Diario*, la poesía realista, fragmentada, prosaica, el ritmo sincopado y conversado, el anacoluto y la descripción trunca, entre otros posibles elementos de la nueva escritura, se difundieron y se discutieron un poco en todos lados. Los siguientes ganadores del siguiente concurso (Santiago Llach y Santiago Vega, que luego firmó como Washington Cucurto), dos años después, le agregarían al *spleen* de Gambarotta unas dosis de violencia y pornografía, y otros tonos rítmicos, que reiniciarían la discusión. ¿Acaso eso era poesía? En el hecho de que algunos pudieran preguntárselo reside la respuesta, puesto que el gesto poético no podía ser más que el cuestionamiento de lo ya escrito. Lo cierto es que la nueva vida de la poesía circuló a partir del *Diario* y se expandió en lecturas, recitales, pequeños sellos. Desde la revista se alentaban las polémicas, y los premios dados pedían el reclamo del conservadurismo literario para obtener los créditos de la ruptura. Cosa que no ocurrió de manera significativa.

3. Polémica

Ya antes se había dado este movimiento de polémica que no encuentra su blanco, donde el interlocutor se sustrae. Cuando las voces cantantes del programa estético objetaban los experimentos herméticos del neobarroco y promovían el objetivismo, ningún neobarroco responde, ya que estaban en el plano de la existencia notable, notoria para el *Diario de Poesía*, sino un experimentalista menor de una corriente marginal.

En otro momento, siguiendo cierta memoria selectiva en una historia de décadas y de muchas páginas, se publica un reportaje a Fogwill donde éste critica la poesía de Perlongher, sus últimos libros, que le parecían decadentes con respecto a los primeros poemas (editados por el sello de Fogwill, como dijimos).⁵ En vano se buscó a un defensor de Perlongher entre sus parientes estéticos o amigos, ni siquiera apareció un poeta para tomar el escudo del inventor del neobarroso. Quien respondió, con elogios hiperbólicos y por ende contraproducentes, fue Piglia. Fogwill lo destrozó a chistes y no fue el menor una lapidaria aclaración que decía: “como su maestro

5. Fogwill había editado, en su sello Tierra Baldía, el primero: *Austria-Hungría*, Buenos Aires, 1980. Los posteriores fueron *Alambres*, 1987, y *Hule*, 1989, ambos en la editorial Último Reino.

Sábato, Piglia también es un escritor que piensa”. Pero los mismos integrantes o colaboradores asiduos del *Diario* habían discutido el hermetismo de Perlongher. Según una mirada de política literaria, el neobarroco era la poesía estudiada en los espacios teóricos de las universidades, frente al cual la claridad objetivista pretendía abrir otros caminos; de todos modos, se trata de un binarismo que simplifica demasiado. Ya lo mencionamos: la poesía de los ‘90 lee tanto a los experimentales como a los vitalistas, hace descripciones de lo real pero en textos largos y con muchas voces y recortes del habla. En resumen, las polémicas no llegaban nunca a ser consistentes, al igual que las encuestas sobre los poetas más relevantes o sobre la relación entre literatura y política, que fatigaban las páginas del *Diario* en una perfecta culminación de la vanguardia del olvido.

Es cierto que la existencia misma del *Diario* exigía programas, de allí que abundaran columnas de opinión, reseñas negativas, y otras formas que pudieran revestir tomas de posición. Pero esas falsas trincheras eran bastante lúdicas o se teñían de una ironía involuntaria, no buscada por los firmantes, en la medida en que sus nombres no tenían demasiada autoridad. Autorizado en su narrativa, Fogwill pudo fingir una polémica con otro narrador para divertir a los poetas. Y tal vez el máximo momento de la ironía involuntaria fue una discusión sobre las formas fijas y el soneto donde un integrante del *Diario* procuraba refutar la manía métrica de un poeta menor hiperformalista y en busca de reconocimiento.⁶ Preguntas como: “¿es todavía posible el soneto?”, sólo servían para acentuar el carácter ridículo del género lírico en el presente, puesto que ni siquiera el verso es todavía posible. Y si la literatura debe justificar a cada momento su derecho a la existencia, la poesía no tiene siquiera un deber y, desde el punto de vista de las mercancías discursivas, tampoco una simple existencia. El puro prestigio, caprichoso en su otorgamiento soberano, no da lugar a discusiones ni argumentaciones. Sin embargo, el *Diario*, revista bastante pluralista y racionalista,⁷ quería soñar con una plaza donde las formas, los temas, las relaciones de la poesía con el habla en general se asentaran en argumentos: que cada cual hiciera explícita su operación con la tradición.

4. Mercancía

No era otra cosa que el anhelo esteticista de elevar a la poesía a la condición de la cosa, pero en lugar de intentarlo en virtud del artefacto construido, por un formalismo, se trataba de lograrlo en razón de la transparencia, de una lengua común. Nada debería separar entonces las posiciones y opiniones, el idioma del reportaje, de las palabras puestas en verso. El *Diario* debía venderse como tal, con sus novedades, sus titulares, sus fotos de tapa, en los kioscos, y en todo caso la cuestión problemática, la poesía como género arduo, hermético incluso involuntariamente, se convertiría en una especialidad. El mismo refinamiento requerido para un gusto literario no masivo se volvería un producto atractivo, un signo de estatus en el mundo de los que leen. Sumados los centenares de raros que hacen versos en cada barrio porteño o en cada ciudad del interior, dan miles. Muchas afirmaciones optimistas o pesimistas de la poesía de fines del siglo XIX y comienzos del XX, antes de que las vanguardias pusieran en desbandada la unidad misma del objeto “verso”, quedaban disueltas casi graciosamente por la forma periodística de una publicación ultraespecífica. No sólo parecía que los diarios no estaban únicamente para la mera prosa, sino que en los kioscos se veía desplegada la poesía literalmente hablando, como discusión de los simples afiches que alegraban el paseo parisino del viejo Apollinaire.⁸ Y también la división entre palabra periodística, la lengua del reportaje, y palabra prismática o esencial, usada en el artefacto sugestivo llamado poema, que desde Mallarmé había dado por hecho resignadamente que la poesía debía ser para todos pero que no podía

6. Daniel García Helder inicia la polémica en su comentario al libro de Daniel Vera, *Corona para los mares y maría*, Alción, Córdoba, 1991, que aparecía en el N° 28 del *Diario de Poesía*, primavera de 1993. A la cual responde Bernardo Schiavetta, prologuista del citado libro, en el N° 30 de 1994.

7. Para una explicitación de las diversas poéticas, e incluso políticas, que incluía la revista, resulta esclarecedor el artículo de Ana Porrúa, “Una polémica a media voz: objetivistas y neo-barrocos en el *Diario de Poesía*”, en *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, N° 11, Rosario, diciembre de 2003, pp. 59-69.

8. Para esta paradoja de lo esotérico y lo público en la poesía europea, tomando también el caso de Apollinaire y su conocido poema *Zona*, véase Dobry, Edgardo, *Orfeo en el quiosco de diarios. Ensayos sobre poesía*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2007.

9. Testimonio oral de un poeta reconocido que prefiere mantener su anonimato.

serlo en el presente, quedaba entre paréntesis. Sin embargo, el problema de la especificidad de la poesía –probado por el simple dato de que fuera posible una revista sólo de poemas, excluyendo la narrativa en prosa– seguía latente en la misma paradoja de unas amplias hojas de diario, con columnas, títulos, copetes, ventanas e ilustraciones, que parecían devorar toneladas de versos inéditos, locales y extranjeros, sin que se pudiera recordar muy bien qué los distinguía, por qué cada fragmento o cada nombre eran únicos. Un comentario al pasar, de un lector adicto al *Diario de Poesía*, que adquiriría todos los números y los leía con pasión, lo formuló así: “el formato del *Diario* aplana un poco todo”.⁹ Pero en verdad cualquier formato editorial anuncia esa igualación, como aparición del fantasma de la mercancía: cada librito de poema, perdido en su insignificancia de escaso precio y que aspira a un valor simbólico desmesurado, es parte de una masa aplanada de material impreso. Las pequeñas editoriales de poesía, que no dejaron de surgir o reinventarse durante las décadas del *Diario*, ironizaban también especularmente la insignificancia del poema como objeto en circulación con su aproximación a lo barato, lo diminuto, la basura. En lugar de escapar del mercado hacia lo alto, el aristocratismo ingenuo de los simbolistas del siglo XIX europeo, en busca de una transmutación del poema en joya o en cosa misteriosa, se trataba de arrojarse a lo bajo, la carroña, los pedazos de papel tirados, lo mal escrito, y que de una abyección más allá de toda reapropiación posible surgiera la auténtica eficacia poética. Podríamos resumir la paradoja irresoluble del poema y su fantasma de mercancía en estas palabras de otro nombre de un *dossier*, Arnaldo Calveyra: es “como una joya envuelta en papel de diario”.

En lo que quizás sí hubiera, entre los lectores –reales o soñados por la historia literaria–, un acuerdo general era en aplaudir la ingente cantidad de traducciones y el gesto modernizador de esos trabajos. Así, podrían mencionarse *dossiers* también sobre autores de otras lenguas, que aportaban su potencia, sus reflexiones y sus poemas a la búsqueda de una actividad menos teñida de “misteriosismo” –con perdón de la palabra–. Por ejemplo, en Francis Ponge una apuesta por las cosas y la percepción sensible, por las definiciones de lo que no expresaba ninguna intimidad humanista. O en Gabriel Ferrater, la narratividad, el cuento claro y urbano en versos de una lengua menor. O en Pound, el experimento planificado con las tradiciones, el grafismo expandido, el criticismo en el interior de la obra. En Auden, casi lo mismo que en Pound pero con un mayor anclaje en la unidad del poema, incluso con retornos a lo formal clásico –por lo cual este caso podría ser más bien otra prueba de la paradoja o el eclecticismo de un hipotético programa en la revista–.

5. Número

Tomo un número al azar, uno de los primeros que leí, por edad y por lugar de residencia, y que a causa de ese carácter de primera lectura fue como el paradigma del extraño compuesto que se ofrecía en el *Diario de Poesía*, aun cuando podría decirse que falta en ese ejemplar el típico *dossier*, sobre un autor o sobre la actualidad de la poesía de un país. Los números previos que luego pude ver se vuelven entonces, retrospectivamente, anuncios del n° 22, de otoño de 1992, cuando conocí Buenos Aires y a algunos de sus poetas cuyos libros quedaban demasiado lejos de mi ciudad provinciana; pero también los números posteriores se alejan de ese resplandor inicial, y en ellos ya no descubriría tantas cosas, tantos modelos, tantas invitaciones. El asombro acompañaba la lectura: el descubrimiento de Juan Manuel Inchauspe, poeta santafesino casi ignoto fuera de su ámbito local, que se unía a las reivindicaciones zonales, litorales de la revista; una entrevista llena de sugerentes preguntas y que exhibía la ingenuidad de las respuestas de Perlongher, lo que sin embargo, junto a brillantes poemas inéditos, de alguna manera reivindicaba al inventor del neobarroso

tras alguna escaramuza previa, alguna cruzada racionalista contra el sinsentido de los versos; otro reportaje al cubano Cintio Vitier, gran amigo de Lezama, con lo que el número se hacía aún más barroco y se comprobaba que el objetivismo era un punto de vista y no una poética de barricada; un ensayo inédito de Harold Bloom, que hacía las veces del *dossier* ausente, quizás lo menos propositivo del número, ya que implicaba cierta coincidencia con las modas académicas del momento; y el momento más bajo, un reportaje a Savater sobre las vanguardias, lleno de lugares comunes.

Como es obvio, se trata de un número casi enteramente periodístico, con unos pocos poemas inéditos locales y un par de traducidos, escasos en relación con la cantidad media de traducciones que solía ofrecer la revista. Pero justamente ese tono de reportaje universal tenía su punto culminante, el descubrimiento de la potencia de la poesía que se estaba escribiendo *hic et nunc* a través de una sencilla encuesta, paródicamente similar a una investigación de mercado. “¿Qué se lee en el mercado de la poesía?”, podría ser la pregunta, que se camuflaba púdicamente así: “¿Cuáles son los libros que le gustaron más de los publicados en el ‘91, y por qué?” Los resultados, ilusorios, de la encuesta abarcan casi una cuarta parte de todo el número, pero en esas respuestas, algunas lacónicas, otras muy fundamentadas, se veía delinear un campo magnético, se repetían los mejores nombres, se percibían las amistades y las admiraciones francas: la poesía, que no vendía nunca un libro, se jugaba con las vidas de los que intentaban escribirla. Y la prueba era un solo poema, quizás uno de los mejores de toda la breve historia de la poesía argentina, la promesa cumplida del joven sexagenario Hugo Padeletti, la “Oda” de *Apuntamientos en el ashram*. Sus versos valían décadas de revistas, vanguardias y barrocos, medidas y transgresiones; cultivaban al extremo su íntima, legítima rareza: “suben la llama y la azucena, baja/ la ilusión con la edad”, así termina la primera estrofa. Y así, la última: “Todo está dicho, todo ya es amargo/ o dulce, pero vuelve y me abastece/ de lugares comunes, repetibles/ aunque sin fondo, acaso reversibles,/ sin embargo”.

Lugar común, una revista, algo que quiere difundir bajo una forma apretada la expansión del universo en un puñado de palabras. Pero sin embargo se diría que hizo falta, siempre habrán de hacer falta revistas como el *Diario*, tan amplias como lo permita la capacidad de admiración de sus integrantes, tan estrictas como lo admita su posibilidad de diferenciación estética. Una lista entonces del número de abril de 1992 (que se modificaría con un par de deserciones en esa década, y luego con un cambio casi completo a comienzos de la década siguiente) enumera el consejo, la conjura de los justos que instaura toda revista literaria: “J. R. Aulicino, J. Fondebrider, D. Freidemberg, D. G. Helder, R. Ibarlucía, M. Prieto, M. Rosenberg, D. Samoilovich”. Una conjura jovial a la que se sumaban, aun en la discusión, los amigos frecuentes que tuvieron columnas o traducían o acercaban regularmente algo a la revista, con la amistad secreta de miles leyendo versos en formato tabloide, a cientos de kilómetros de distancia, a edades diferentes, en busca de algún sentido para la tribu de los poetas pasados y futuros, lo propio y lo de todos.

Bibliografía

- » Fondebrider, J. (comp.). *Tres décadas de poesía argentina. 1976-2006*, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, 2006 (que incluye algunos de los textos más relevantes para la comprensión y la revisión de la época del *Diario de Poesía*).
- » Dobry, E. (2007). *Orfeo en el quiosco de diarios. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- » Mallol, A. (2003). *El poema y su doble*. Buenos Aires: Simurg.
- » Porrúa, A. (2011). *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Entropía.
- » Yuszczuk, M. *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa*, Tesis de Doctorado, Facultad de Humanidades y Ciencia de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, disponible en <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.742/te.742.pdf>