Orbis Tertius, vol. XXIX, núm. 40, e319, noviembre 2024 - abril 2025. ISSN 1851-7811
Universidad Nacional de La Plata
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria

Exhibición, temporalidad y publicaciones periódicas. *El ojo mocho* y *Diario de poesía*

Exhibition, temporality and periodicals. *El ojo mocho* y *Diario de poesía*

Verónica Delgado
Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-CONICET), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, Argentina
vdelgado@fahce.unlp.edu.ar

Geraldine Rogers
Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-CONICET), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, Argentina
geraldine.rogers@gmail.com

Cita sugerida: Delgado, V. y Rogers, G. (2024). Exhibición, temporalidad y publicaciones periódicas. *El ojo mocho* y *Diario de poesía*. *Orbis Tertius*, *29*(40), e319. https://doi.org/10.24215/18517811e319

Resumen: Entrevistas a María Pia López, miembro del grupo editor de *El ojo mocho*, y a Martín Prieto del grupo que llevó adelante *Diario de poesía* en el marco del *Sexto Coloquio sobre publicaciones periódicas argentinas en contexto latinoamericano "Exhibiciones impresas"*. Diego Peller y Ana Porrúa fueron invitados especialmente a formar parte de estos intercambios.

Palabras clave: *El ojo mocho*, *Diario de poesía*, Publicaciones periódicas, Entrevista, Exhibición, Temporalidad.

Abstract: Interviews with María Pia López, member of the editorial group of *El ojo mocho*, and Martín Prieto of the group that carried out *Diario de poesía* within the framework of the *Sexto Coloquio sobre publicaciones periódicas argentinas en contexto latinoamericano* "Exhibiciones impresas". Diego Peller and Ana Porrúa were specially invited to take part in these exchanges.

Keywords: *El ojo mocho*, *Diario de poesía*, Periodicals, Interview, Exhibition, Temporality.

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Cuando planificábamos las actividades del *Sexto Coloquio sobre publicaciones periódicas argentinas en contexto latinoamericano "Exhibiciones impresas"* pensamos en dar la palabra a los hacedores de revistas e invitarlos a pensar las publicaciones desde la perspectiva de la convocatoria del *Coloquio*. Así, les propusimos volver a mirar los proyectos en que habían participado como entornos impresos destinados a mostrar y exhibir, atendiendo a los modos en que esas publicaciones intervinieron en el reparto de lo visible y lo legible en relación con la literatura, a qué fines orientaron sus recorridos, cómo se materializaron sus estrategias de visibilidad y cuáles fueron, para los lectores, los modos posibles de transitarlas. Elegimos dialogar con algunos de quienes llevaron adelante *El ojo mocho* y *Diario de poesía*, dos revistas que en su momento fueron impresas y que hoy se encuentran, como muchas otras publicaciones, reexhibidas en repositorios digitales. Desde nuestra perspectiva, ese diálogo no significa replegarse en la verdad de sus protagonistas, sino antes bien, investigar estas y otras publicaciones en un ejercicio de contrastación entre la intención y la materialidad, informarnos sobre la experiencia del hacer, de un hacer necesariamente colectivo, pensar la experiencia pasada de una revista desde nuestro propio presente y el presente de su protagonistas pretéritos. En ese sentido, no implica tampoco el intento de reconstrucción de un sentido original sino, por el contrario, la posibilidad de volver a mirar con cierto estrabismo esos materiales impresos para ver qué hay de nuevo en el pasado o qué nuevo pasado hay para el presente.

El ojo mocho

El intercambio que sigue tuvo lugar el miércoles 6 de diciembre de 2023 en el edificio Sergio Karakachoff de nuestra Universidad, en el cierre de la primera jornada del *Sexto Coloquio sobre publicaciones periódicas argentinas en contexto latinoamericano "Exhibiciones impresas"*.

Verónica Delgado: *El ojo mocho* es sin dudas una de las publicaciones culturales y políticas argentinas más importantes de fines del siglo XX y comienzos del XXI. *El ojo mocho* se publicó en Buenos Aires entre 1991 y 2008, con una periodicidad algo errática y editó al menos un número por año. Se vendió en kioscos y librerías porteños. Sacó 21 números, en 17 entregas, que ahora pueden consultarse como colección en AHIRA, en una temporalidad, en un contexto de enunciación y de lectura bien diversos de los de aquellos años. Fueron miembros de su grupo editor Horacio González, Eduardo Rinesi, Federico Galende, Graciela Daleo, Esteban Vernik, Christian Ferrer, Leonora Kievsky, María Pia López, Jung Ha Kang, Guillermo Korn, Emilio Bernini, Facundo Martínez. *El ojo mocho* publicó notas, entrevistas, ensayos, reseñas, separatas, dossiers. Los temas y discusiones que fueron escandiendo los números permiten reconocer un ethos compartido por quienes hicieron la revista. Si hubiera que definir *El ojo mocho* y su grupo editor, podría afirmarse que fue una publicación cuyo rasgo más distintivo fue el de la pasión por la pregunta, la conversación y el lenguaje. "¿Fracasaron las ciencias sociales?" (N°1, verano de 1991); "¿Se acabó la crítica cultural?" (N°2, invierno de 1992); "¿Qué significa discutir?" (N° 3, otoño de 1993); "¿Se puede salvar la teoría?" (N° 4, otoño de 1994); y "¿A qué llamamos política?" (N° 5, primavera de 1994). Pablo Luzuriaga, quien firma la presentación de la revista en el repositorio AHIRA, donde ahora podemos consultarla en ese nuevo contexto de vida, señala que el diálogo fue una suerte de principio constructivo de la revista que se corporizó en entrevistas a figuras destacadas de las ciencias sociales, la política y la cultura –creo que el orden es significativo. Esos "reportajes largos" en palabras de Diego Peller, derivativos, fueron centrales a la hora de construir los números, que giraban en torno de las preocupaciones allí planteadas.

Quisiéramos proponer revisitar *El ojo mocho* en el marco de los intereses de investigación que hemos venido desarrollando en estos años -sobre todo desde 2019- a partir de dos dimensiones fundamentales que creemos atraviesan y constituyen a las publicaciones periódicas: exposición y temporalidad. Así mirada, y atendiendo a lo que da a leer, *El ojo mocho* puede ser pensada como exhibición de un espacio o escena de discusiones. La revista es ese teatro donde se hace lugar a las discusiones sostenidas en un espacio marginal dentro de la institución universitaria y cuyos interlocutores son, sobre todo, "los intelectuales" y cientistas sociales, en algunos casos amigos, compañeros de derroteros políticos o universitarios. Se trata de un espacio que alberga una comunidad mayor que la del grupo editor, presente en la gran cantidad de colaboradores, en las numerosas publicidades de otras revistas que aparecen desde el segundo número (*Señales, La Línea de sombra, Cuadernos de Ciencias Sociales, Revista de .ociología, En Clave Roja, La Grieta, ToPia, Causas y Azares, Delito y Sociedad, El Rodaballo, Espacios, La ciudad futura, Punto de vista*, etc.) y en la profusión de avisos de editoriales. La revista *expone* su espacio de discusión (el espacio 310), un espacio marcado por los desafíos de su presente para ensayar una oposición a las lógicas y sentidos dominantes no solo a través de la palabra del editorial o de las entrevistas, sino también en la exhibición de variedad de voces y de textos que incorpora. Las páginas de la revista están incrustadas de escritos diversos, resultado de una política del recorte, de la cita y de la lectura: entrevistas injertadas con notas críticas, ensayos breves que se interponen en la lectura de un escrito mayor, rodeado a su vez de semblanzas sobre algún autor o entrevistado, fragmentos, noticias. En su aparente organización en secciones o zonas relativamente estables (diagramadas en columnas, abundantes en títulos, copetes, explicaciones, etc.), la revista misma se vuelve rizomática, proliferante, y se desborda: se publican ensayos por fuera de la sección, reseñas por fuera del espacio específico. Desde una perspectiva que entiende las publicaciones como contextos destinados a mostrar o exhibir, volver, una vez más, sobre el título de la revista puede resultar relevante: situado en el repertorio semántico de la vista, define una manera en que se mira lo que se expone a la mirada. Hay un énfasis en eso y tal vez una definición de crítica. Un modo de ver y dar a ver y un nombre que insiste en la dificultad y en el defecto de la visión, enfrentado con los imperativos de la claridad y de la comprensión total.

Antonia Viu ha señalado que la temporalidad de las publicaciones no se reduce a la de los sujetos históricos y las ideas o estrategias inherentes a los proyectos estéticos, editoriales o políticos de los que forman parte sino que atañe también a su materialidad, en la que diversas temporalidades coexisten, en grados variables de sintonía o de tensión. Entonces, sería interesante pensar de qué modo, *El ojo mocho* compuso una temporalidad compleja en las formas en que se vinculó con ciertas tradiciones de pensamiento y ciertos autores. Seguir afirmando el lugar común de que "nada es más viejo que una revista vieja" implica seguir pensando casi únicamente en su circulación fechada y, ante todo, desde la voluntad de sus productores y de lo que promovieron cuando formaban parte del presente. Supone además creer que es posible estabilizar el pasado en un ordenamiento cronológico por el cual esas producciones culturales son relegadas a un momento pretérito y desprovistas de potencialidad. En tal sentido, desafiando esa afirmación, nos interesa preguntarnos por la supervivencia de las revistas y de *El ojo mocho* en particular: qué sentido adquieren hoy las preguntas y sus modos de mostrar y dar a leer.

Para pensar estas y otras cuestiones invitamos a María Pia López quien integró el grupo editor de la revista desde su cuarto número y quien propone una mirada sobre esa experiencia editorial colectiva. Convocamos también a Diego Peller, docente universitario y crítico quien se ha dedicado a investigar la historia de la crítica literaria y las revistas argentinas de la segunda mitad del siglo XX.

Diego Peller: Bueno, quiero agradecer la invitación. Es el tercer coloquio seguido en el que participo. Gracias a Verónica, a Geraldine y a todo el equipo. Estoy muy contento de estar acá. Por qué está María Pia, es evidente; supongo que pensaron en mí a partir de la intervención que tuve en el coloquio anterior, que se llamó "Consideraciones intempestivas. Los reportajes largos en la primera etapa de la revista *El ojo mocho* (1991-1994)". No voy a repetir, pero voy a volver un poquito sobre eso porque me parece que algunas de las cosas que había planteado ahí podíamos retomarlas hoy como comentarios, preguntas, pensándolas también en relación a nuestro tan singular presente. Ese quinto coloquio de hace dos años se titulaba "Exposiciones en el tiempo". Recibí la invitación de Verónica y Geraldine tres días después de que falleciera Horacio González y un día después de que Guillermo Korn informara en Facebook que toda la revista *El ojo mocho*se había subido a AHIRA. Bajo el impacto de esas dos cosas enseguida pensé que quería escribir algo sobre *El ojo mocho*. Y pensé en los reportajes largos, que es uno de los rasgos muy característicos de la revista y que a todos, me parece, nos han quedado. Pensaba cómo jugaban ahí los tiempos, en varios sentidos. Por un lado, qué pasa cuando releemos esos reportajes hoy, porque esos reportajes eran como un espacio de revisión, de ajuste con un legado, con el legado de los '60, de los '70. Se volvía mucho sobre la herencia del pensamiento crítico, la herencia del ensayo, la herencia de las políticas radicales para revisarlas a la luz de ese momento de publicación que eran los años '90. Ver qué pasaba con el tiempo en esos reportajes largos, con esa extensión tan singular donde el tiempo se estiraba. Pasaba algo muy extraño en varios sentidos. Por un lado, está la extensión, por otro lado, el efecto que producían. En la lectura, no estaba determinado cuánto podían durar, cuándo se iban a terminar, si se iban a terminar en algún momento o no, y por qué razón. Un ejemplo muy claro. En uno de los números están haciendo un reportaje en una sala de profesores de la Facultad. Entra una profesora y dice "¿qué están haciendo?", "le estamos haciendo un reportaje, acá…", y entonces la profesora dice "chau" y se va. Todo eso queda obviamente registrado. Dos horas después, la profesora terminó de dar su clase, entra y dice "¿siguen acá?", "sí, sí, seguimos acá". Ese efecto, obviamente tiene mucho de construido también… Verónica, me acordaba que vos, cuando presentaste mi exposición en el coloquio anterior hablabas de la ilusión mimética. Obviamente dejar todo eso, no editarlo, no sacarlo, era una decisión que tenía que ver con producir un efecto, el mismo efecto que se produce cuando en los reportajes alguien por ejemplo dice "eso no lo pongas", y eso queda. Por ejemplo, en reportaje a Perlongher… Perlongher está como incómodo en varios momentos, sobre todo porque González y Ferrer lo quieren convencer de la idea de que las Ciencias Sociales y la poesía pueden ir para el mismo lado, tomándolo como ejemplo a él, y él les dice "me parece que no" y entonces genera toda una tensión. En un momento, Ferrer dice "bueno, perdón, yo me tengo que ir, ¿seguís vos, Horacio?", y entonces Horacio dice "mirá, no sé, me parece que Néstor no está muy cómodo, quizá paramos acá". Perlongher dice "no, no, yo estoy bien, lo que pasa es que no me siento muy en territorio, no sé de qué quieren que hable yo para una revista de sociología", y Ferrer le dice "pero vos sos sociólogo", y dice "sí, pero no me siento muy en territorio… pero eso no lo pongas". Y obviamente nosotros leemos todo eso en la revista. Es ese efecto. Aunque no hay ilusión mimética en el sentido más clásico del realismo, que podría incluir por ejemplo que antes de empezar el reportaje hubiese una descripción: estamos en el aula, entra Néstor Perlongher, vestido así, asá. No hay nada de eso.

Verónica Delgado: No Balzac…

Diego Peller: No, no es ilusión mimética en el sentido realista, es más este efecto de real, más como en algunas teorías contemporáneas sobre la idea de espectáculo de realidad, de que haya algo de real ahí, ¿no? Incluso pensaba lo que pasa con el tiempo como una instalación, en el sentido en que Boris Groys trabaja sobre las instalaciones; en la idea de que la instalación está ahí y es algo que va ocurriendo y vos pasás, ves una parte, te vas, volvés y la instalación sigue funcionando. Es esa idea del tiempo del arte. Porque ese arte orientado al tiempo está funcionando ahí, produciendo tiempo. Me parece que estos reportajes largos llegan a producir un efecto similar: hay un tiempo que está ocurriendo ahí.

Y pensaba si no estaba ahí lo más político, porque por un lado, uno diría que lo político está en los temas, claramente. Incluso ahí, en mi experiencia de relectura, no es lo más nuevo de la revista cómo vuelven sobre los temas y las discusiones. Para mí, el gesto político hoy más vivo, no está tanto en el contenido de los reportajes, en los temas políticos, en ese gesto de volver a revisar, como en este otro gesto de crear ese espacio de encuentro, de tiempo abierto, que obviamente está pensado como un gesto contrahegemónico con respecto a lo que la revista identifica claramente: esa avanzada del neoliberalismo en la universidad bajo la forma del profesionalismo, del *paper*, de la figura del investigador profesional, todo lo que implica eso en cuanto a temporalidad predeterminada, todo esto que ya sabemos, que uno tiene quince minutos para intervenir, etcétera. Es sobre todo contra eso que va esta lógica de los reportajes.

En ese sentido y pensando en lo que está pasando hoy, me parece central algo que la revista marca muy fuertemente en ese contexto de principios de los años '90 que es que el neoliberalismo, al que hay que oponer otro modo de pensar, no está presentado fuera de la universidad, no es el menemismo sino cómo se reproduce eso adentro de la universidad, entre nosotros, entre los que nos autopercibimos progresistas. Ahí está el principal peligro. No lo digo con ingenuidad, pero me pregunto si hoy uno tiende a pensar que el principal peligro para la universidad viene de afuera, pensaba en el final de la película *Puan*... Yo creo que algo importante que la intervención de *El ojo mocho* señala a principios de los '90 -algo que tenemos que hoy repensar y retomar- es que quizá incluso en los momentos en que más evidentemente parece que el peligro viene de afuera, tal vez los peligros más grandes vienen de adentro. Eso lo dejo también como pregunta, como algo abierto.

Después me di cuenta de que cuando yo hice este recorte –el de los reportajes largos en la primera etapa de la revista– hice algo de trampa. O sea, el recorte me servía y tomé los primeros cinco números de la revista que tienen una pregunta unificadora. Me pareció que era un buen recorte y me simplificaba, pero también me doy cuenta ahora de que no me quise meter con algo que me complica y es dar cuenta de qué pasó con la revista después. Estos primeros cinco números tienen más o menos 36 páginas de extensión, colabora el núcleo fuerte de la revista, y lo principal son los reportajes largos. Alrededor de dos tercios de la revista son reportajes y el otro tercio, ensayos. Después la revista entra en otro movimiento que seguramente conocen. Por un lado, la revista empieza a crecer en páginas y páginas por esta proverbial generosidad de inclusión de la que yo mismo llegué a beneficiarme en un momento. Yo colaboré alguna vez con un artículo. Hoy me trataba de acordar cómo llegué a colaborar; era una revista muy abierta. Yo no tenía ningún vínculo, creo que fue así: yo lo conocía a Domin Choi, un chico que conocía a Emilio Bernini... La revista tenía esa lógica muy permeable a colaboraciones de gente con la que no tenía quizás vínculo directo. Vos decías "che, tengo esto, quiero escribir". "Bueno, dale". El efecto es que la revista fue creciendo, los títulos de los números se fueron volviendo más amplios para poder abarcar todo ese contenido tan heterogéneo. Esta permeabilidad, está inclusión, lleva a un proceso de crecimiento difícil de controlar, una suerte de inflación. El lector podía discernir entre el "núcleo duro", que iba al principio de la revista, y todo eso otro que también venía en la revista. Me interesa preguntarle a María Pia cómo lo vivían desde adentro. Me imagino que detrás de eso debía haber decisiones, apuestas estéticas, ese es un punto interesante de la revista. ¿Qué pasó con eso?

Finalmente, antes de darle la palabra a María Pia, quería traer un recuerdo de lector de la revista. Empecé la facultad en el '95, y entre esas cosas que uno encuentra, recuerdo encontrarme con *El ojo mocho*, con algunos números. Me acuerdo especialmente del reportaje a Fogwill como una de esas cosas que uno lee sin entender mucho pero lee con mucho entusiasmo y dice "ah, claro". Recuerdo a unos intelectuales –González y creo que Rinesi también–discutiendo airadamente con Fogwill, que era un personaje. De golpe, en un momento, interviene una chica que eras vos María Pia, que le pregunta algo a Fogwill, y Fogwill, que hasta ese momento venía contestando fuerte pero hasta ahí, midiéndose, de golpe, aprovecha que quien le pregunta es una chica jovencita para maltratarla. Lo recuerdo porque me impresionó mucho. La pregunta que le hacías era "¿cómo

pensás la relación con la universidad?", y él te contesta "¿qué querés, que te hable de Foucault?", y la joven dice "no, yo no te digo Foucault, hablame de lo que vos quieras...", y bueno, la maltrata. Hoy hay una sensibilidad hacia eso muy distinta y tenemos otras categorías para pensarlo. No sé si en ese momento lo categorizaba como lo hubiera categorizado ahora, pero igual me acuerdo que me llamó la atención. La jovencita se defendía, no retrocedía ante los ataques de Fogwill, recuerdo que eso me había llamado la atención y me había gustado. Le doy la palabra a María Pia.

María Pia López: Gracias Vero, gracias Diego y gracias Geraldine por la invitación, y gracias a todes. Es lindísimo volver a revisar algo en relación a *El ojo mocho* en este contexto. Cuando estaba preparando algunos apuntes antes de venir, pensaba que la fecha de *El ojo mocho* son los '90, y que en este revival '90 que tenemos ahora, qué mejor que ir a las zonas vitales de los '90, a eso que de algún modo nos permitió caminar el desierto. Cuando se subió al Archivo Histórico de Revistas Argentinas con el hermoso texto de Pablo Luzuriaga, me enteré de algo que yo no sabía. Es genial enterarte de algo cuando leés a alguien que investiga las cosas. Pablo cuenta algo que me pareció fundamental: *El ojo mocho* que conocemos empieza en el número cuatro. Después le corregimos la numeración y a ese número cuatro se lo convierte en número uno, pero fue porque había habido tres revistas que no eran tales, que eran trabajos de estudiantes, anillados. Por eso históricamente el encabezado de las editoriales, el título de las editoriales, era "Palabras del espacio 310", porque mencionaba un aula de un edificio derruido que queda en Marcelo T. de Alvear, ahí en la zona de barrio Norte, donde cursábamos, y que es donde nace la revista. Y tuvo esos tres primeros números. Ojalá alguien los tenga, siempre pienso que me interesaría encontrar alguien que los tenga. Los que yo conozco de esa época no los tienen. Me interesaría muchísimo saber de esos y esas estudiantes que fueron parte de los números cero de la revista. Si cuento esto que me sorprendió cuando lo leí en la investigación de Pablo, es porque me parecía que daba cuenta muy fuertemente de lo que fue el proyecto de *El ojo mocho*. El proyecto de *El ojo mocho* fue un proyecto intergeneracional, creado adentro de la universidad, como bien dice Diego, donde toda la crítica al neoliberalismo no era algo que ocurría por afuera sino que era una discusión de lo que estaba pasando hacia adentro. Si tuviera que decirlo rápido, era la advertencia de cómo se estaba reconfigurando de modo neoliberal la vida universitaria a partir de la hiperespecialización, de la creación de campos disciplinarios muy cerrados, pero también de la implementación de un conjunto de incentivos, categorizaciones, regímenes de posgrado, etcétera. Sentíamos y creíamos, que a los efectos de lo que iba a pasar con nuestras universidades, eso era más dramático que el arancelamiento. En la calle pudimos pelear efectivamente el arancelamiento y no pudimos pelear esa otra dimensión de reconfiguración subjetiva de las Ciencias Sociales en particular. Eso era *El ojo mocho*, esa era la politicidad, la discusión política, porque éramos tan opositores en términos de la política nacional que casi ni discusiones teníamos, éramos enteramente opositores. Nuestras discusiones más finas estaban adentro, adentro del espacio de construcción intelectual, digamos, sobre qué pasaba en las universidades. Éramos antimenemistas, eso era obvio. Cuando Diego trae la idea de que el gesto más interesante quizás no era ese, es porque no era difícil ser antimenemista en los '90. El destino de la oposición siempre es que hay una facilidad que nos alivia, pero también deja otras zonas ciegas, lo que no vemos de lo que se está transformando en ciertas victorias que se van consumando y que no estamos pudiendo diagnosticar críticamente a fondo. Bueno, yo creo que la revista era el espacio de ese esfuerzo por caracterizar eso que estaba pasando, por momentos, con cierta nostalgia.

Ahora quiero ir a lo de la temporalidad que planteaba Vero, para pensar algunas cosas en relación a eso. Estaba la idea de que había otro momento de la historia intelectual que había sido más fervoroso, más intenso, más vital. Eso era lo que de algún modo la revista construía con sus entrevistas, con sus genealogías, con sus modos de vincularse a los intelectuales mayores de la generación anterior. Digo, las entrevistas también tenían esa función que era hacernos amigos. Nos hacíamos muy amigas y amigos de la gente... salvo de Fogwill... y de Asís. Nuestros grandes amigos hechos en el trayecto de la revista habían sido Rozitchner y

Viñas, es decir, los intelectuales de *Contorno*. De algún modo, ellos se convirtieron quizás en los dos interlocutores más permanentes del grupo editor de la revista. Que hayan sido ellos, también tenía que ver –me parece–con esta elegida afiliación de *El ojo mocho*, que cuando miraba el pasado ¿qué encontraba?... encontraba a *Contorno*. Pero, ¿por qué encontraba a Contorno? Ahí vuelvo a lo intergeneracional: encontraba a *Contorno* porque ahí había una mediación. El grupo editor de *El ojo mocho* estaba compuesto por Horacio, que era alguien que había nacido en el '44, y todos los demás éramos considerablemente más jóvenes, con distintas edades. A mí Horacio me llevaba veinticinco años, a Eduardo Rinesi le llevaba veinte, a Christian Ferrer también casi veinte. Señalo esto porque Horacio pertenecía a una generación que no era la nuestra; entonces él actúa ahí. Además había sido el profesor de todes nosotres, y de algún modo, actúa como el que puede producir ese pasaje entre generaciones, es decir, el que inventa un dispositivo (o un modo), una especie de ámbito, de territorio, en el que alguien de *Contorno* se puede encontrar con alguien que está cursando Sociología en 1990. ¿Cómo se produce esa posibilidad? Porque alguien construye de distintos modos una hospitalidad para ese diálogo. Yo creo que un rasgo de esa temporalidad tiene que ver con construir una genealogía. Pero no es sólo construir un archivo, sino construirnos a nosotres como herederos, construirnos a nosotres como capaces de hacer algo con ese archivo, como capaces de hacer algo con esa herencia... construirla como tal y a nosotros como herederos. Pienso esto muy en relación con lo que era *El ojo mocho,* como la continuidad de una clase, de lo que ocurría en las aulas. Por eso las fotocopias anilladas me parecen tan fuertes como imagen inicial, porque *El ojo mocho*, como publicación impresa, continuaba la lógica del aula como cita entre generaciones. Como docentes no hacemos otra cosa que producir esa mediación, pararnos ahí a decir: esta es una biblioteca, vamos a hacer algo para que ustedes estén en relación con esta biblioteca, vamos a hacer este pasaje como sea. Ese "hacer este pasaje como sea" por una biblioteca era lo que se hacía en las aulas y se hacía en la revista. Por eso, aunque es una revista universitaria que se vendía en los quioscos, su corazón, su núcleo, su latido, estaban adentro de la universidad pensada como un territorio donde hay bares, hay pasillos y hay aulas, donde se pasa de un lugar a otro. Lo que pasa de un lugar a otro es una conversación. Me parece que esa palabra que pusieron en juego recién es fundamental para pensar lo que fue la experiencia de *El ojo mocho*: la idea de una conversación. No era solo con nuestros entrevistados sino nuestra conversación, la conversación que sosteníamos quienes editábamos la revista. La revista tendía a ser desmesurada por eso, porque esa conversación iba implicando cada vez a más cantidad de gente. Y esto que vos recordabas Diego, esa idea de que la revista había nacido como una publicación de trabajos estudiantiles, eso lo mantuvimos durante toda la revista. Es decir, dábamos clases y a los estudiantes les proponíamos escribir en la misma revista que estábamos editando. Hay ahí una dimensión de esa experiencia, como experiencia de una comunidad en curso, o como experiencia de una comunidad que nunca intenta encontrar su frontera, sino una comunidad populista... va invitando a gente. Ese es el populismo, ¿no? No es el grupo de vanguardia que puede definir su canon. Digo, la revista con la que nosotres siempre discutimos políticamente fue *Punto de Vista*.

Diego Peller: Obviamente, *Punto de Vista* es todo lo contrario... uno pude imaginar todos los protocolos que había seguir para poder llegar a publicar en *Punto de Vista*.

María Pia López: Eso, y además porque el canon estaba muy cerrado. ¿Cuál era la estrategia estético-política de la revista y que se afirmaba en cada campo, en la literatura, en las artes, en la política?... *El ojo mocho* operaba rizomáticamente, en ese desborde y en esa como invitación a que algo va a pasar si todos nos juntamos. Esa es el la desmesura de *El ojo mocho*, por eso era muy difícil de editar. Podíamos llegar a pedir la misma reseña a tres personas distintas...

Verónica Delgado: Sí, eso se ve, hay libros que se reseñan dos veces...

María Pia López: Sí, porque dos veces la gente aceptó...

Verónica Delgado: No tenía que ver con la importancia del libro sino con la de la comunidad...

María Pia López: Nosotros editamos la revista en cenas. Cenábamos juntes tres veces, cuatro veces a la semana, estábamos juntos todo el tiempo. Entonces en una cena alguien se acuerda de anotar y otras personas no se acuerdan de anotar; funcionábamos con la memoria: yo pedí tal reseña, yo pedí tal otra… después llegaban. Bueno, eso era *El ojo mocho*, algo del orden de una comunidad que se piensa a sí misma como lo que no puede cerrarse, y también con ese clima muy antijerárquico. Cualquier estudiante podía tener la misma cantidad de páginas que Viñas, no podíamos producir ahí algún tipo de división jerarquizadora.

En cuanto a la cuestión de la temporalidad –sobre la que voy y vuelvo– quería decir esto: en esa idea de la herencia, el tema de la cita entre generaciones, yo creo que la revista tenía algo así como un gesto intempestivo, ese gesto del fuera de tiempo, un anacronismo que –hoy trataba de pensarlo– es también una cierta discusión sobre la idea de época. *El ojo mocho* piensa contra la idea de época, contra la época, contra la idea de que las épocas son zonas que de algún modo tienen un mandato sobre las personas y sobre los sujetos; contra la idea de que en los '70 se podía ser revolucionario pero en los '80 había que ser socialdemócrata y en los '90 aceptar los mandatos neoliberales. Esa idea de época que estaba en muchas de nuestras figuras intelectuales de esos años, con quienes también polemizábamos, es una idea muy discutida por *El ojo mocho*, donde aparecía como problema el tiempo, en el sentido de pensar una temporalidad más compleja, donde un texto del pasado puede estar actuando en el presente, donde lo más viejo puede ser lo más nuevo. Todo eso estaba como discusión. Yo recordaba que hubo en los '80 una discusión interesante entre González y Terán, que para mí explica mucho de esto. Fue en un Congreso de Filosofía que se llamaba la "Comuna del Puerto General San Martín", ahí cerca de Rosario. Fue un hecho extraño porque Terán había editado *Nuestros años sesentas*, donde la idea de época es formidable, donde la época hace hablar a las personas de los '60. Y se ve que Horacio estaba muy enojado con el libro. Él era el organizador del Congreso que duraba, no sé, tres días… (todo esto también está desgrabado en un libro). En una de las jornadas, Oscar Terán explica esta idea de época de la década de los '60 y al día siguiente, Horacio escribe en una máquina Olivetti un panfleto contra Terán. Va al Congreso que él había organizado, reparte el volante, después habla, plantea la discusión y Terán se va ofendido. Lo que dice Horacio ahí es: hay que creer mucho en la idea de época para hacer, cuando uno dice por ejemplo *revolución*, el gesto de ponerle comillas, porque ponerle comillas es producir una distancia, como si los que somos hoy nosotres ya no fuéramos las personas que podían creer en lo que sostenían. Esa discusión es una discusión metodológicamente interesantísima, además de esa forma performática que tiene en el Congreso de Puerto General San Martín. Es interesante para pensar este problema de la temporalidad: cómo ciertos artefactos, ciertas disposiciones hacen posible pensar o ponen bajo sospecha lo que consideramos presente, en tanto ese presente se nos aparece como obligación, como mandato, como marco regulatorio, etcétera. No estaría mal volver a pensar esas cosas en este presente en que estamos, que nos va a exigir tantas capacidades de torsión, de crítica, de descubrimiento respecto de eso.

Vuelvo un segundo a la cuestión de la conversación, porque esa conversación es la que Diego señalaba: la conversación de las entrevistas. Yo diría que toda la revista es un estado de conversación. Es una revista hecha por lectores y lectoras y por escritores y escritoras, en dos sentidos. Lectores y lectoras que escribíamos sobre lo que estábamos leyendo; ese era el criterio de la revista: estás leyendo un libro que te entusiasma o con el que te querés pelear. Yo temo releerme en *El ojo mocho* porque escribía cosas muy salvajes, era muy joven. Eso al principio, después ya no era tan joven, pero siempre me acuerdo, por ejemplo, de una reseña de la cual después me arrepentí porque Ricardo Piglia me lo recordaba siempre; una reseña muy crítica sobre *Plata Quemada*. A Ricardo lo enojó y después de que nos hicimos amigos, pasado mucho tiempo, cuando él volvió de Estados Unidos, siempre me decía una cosa tonta: vos te llevás bien conmigo pero como escritor te gusta más Fogwill. Todo por una reseña que creo que estaba mal, encima. Pero no importa. Escribíamos al calor de lo que estábamos leyendo con el entusiasmo o el enojo que te producían los libros. Ese era el tono de ser lectoras y lectores, y también de ser escritoras y escritores, porque creo que la revista lo movilizó. Éramos

capaces de sostener esa desmesura en tanto se vinculaba a nuestro deseo de escribir. Esta Universidad –la Facultad de Periodismo– hace unos años, le dio un Honoris Causa a Horacio, antes de la pandemia. El discurso honorífico, la *laudatio*, la hizo Eduardo Rinesi, y Eduardo dijo algo formidable de tan certero: Horacio en los '90 nos salvó la vida. Hablaba de nosotres, de sus amigos, de quienes habíamos sido sus estudiantes, y cuando explicaba por qué, era porque nos permitió encontrarnos con el deseo de escritura, no otra cosa. Podríamos haber sido enajenados de ese deseo como tantas veces para muchas de las personas que habitan la universidad, que resultan enajenadas de ese deseo en distintas circunstancias. Si eso no ocurrió fue porque ahí hubo una torsión, algo, una hospitalidad a esas existencias o a esas sensibilidades que querían escribir. Por eso esa hipótesis de una comunidad que siempre necesita estar con sus puertas abiertas, la obligación o la exigencia de generar esa hospitalidad para que alguien pueda encontrarse con su deseo, no con otra cosa. Aunque ese deseo, cuando empezamos a escribir, sólo pueda estar formulado como balbuceo, como error, como una crítica estúpida, como todo lo que hacemos cuando necesitamos encontrarnos con esa existencia. Creo que ese ser escritores y escritoras, y lectores y lectoras, fue *El ojo mocho*.

Y para cerrar, así conversamos, dos cositas muy breves… El género de la revista fue el ensayo. Lo que nosotres discutíamos, pensábamos, era escribir ensayo con todas las dificultades que tiene la definición del género, con todas las discusiones que arrastra, pero al mismo tiempo con la idea de que ese ensayo no era menos exigente frente a otros tipos de escrituras sino que portaba, aun prescindiendo del tipo de evaluaciones que se constituyen en el corazón de la vida académica, un tipo de exigencia, de validación, de confrontación que tenía que ver con esa insistencia de ser cada vez más lectores. Escribir ensayos era escribir cada vez más literariamente y cada vez más como lectoras y lectores de nuestro presente.

Y quería no olvidarme de algo con respecto a las preguntas que planteaste, Diego. María Moreno, la gran entrevistadora y editora de este país, se enojaba mucho con las entrevistas de *El ojo mocho* porque ella decía: inventan un artificio, inventan que es realista, que están desgrabando todo, cuando es obvio que no y que lo que hacen es crear la hipótesis de que puede haber una palabra no editada. Entonces, el mayor artificio posible es presentarse como la ausencia de artificio, es decir, como la ausencia de edición. María decía: pensar que alguien les va a creer es ingenuo, y ustedes actúan ingenuamente. Yo decía: "¿sabés que casi todo está desgrabado? Desgrabamos casi todo". Quizás la imagen con la que pensaría esa exposición, por qué poner todo, es la idea de lo crudo, presentar el material en crudo, presentar todo, no con la hipótesis de que eso es lo real sino presentar las formas del modo más crudo posible. Quizás, eso se puede pensar en relación a la propia desidia con el diseño, que terminó constituyéndolo en un diseño propio. Había números que los diagramábamos nosotres, porque no teníamos plata. Poníamos las cosas en columnas y con eso ya bastaba para que exista una revista… Otra anécdota que me parece ilustrativa: una revista que diagramamos nosotras con Jung Ha Kang –integrante también del grupo editor de *El ojo mocho*– fue *Erdosain*, que era más chiquita. Podíamos lidiar un poco más con ese tamaño y la estábamos diagramando en una computadora de un estudio jurídico donde yo era secretaria, todos amontonados en un espacio así, sin saber diagramar, sin tener idea de cómo usar un programa de diseño. Horacio se paraba acá atrás y decía "¿ya terminaron?". No lográbamos ponerle los titulitos que llevan arriba, los encabezados de página, y Horacio decía "Saquémosla así y le pegamos papelitos cuando la tengamos impresa". Ese "le pegamos papelitos cuando la tengamos impresa", era la misma lógica que la idea de fotocopias anilladas. Una revista finalmente no es otra cosa que un conjunto de fotocopias anilladas. Esa era la imagen de *El ojo mocho*, por eso la letra chiquita… era que, bueno, entraba lo que entraba…

Verónica Delgado: Sí, a mayor cantidad de material, más pequeña la letra…

María Pia López: Y eso indica también algo respecto de nuestra edad… yo no podría leer *El ojo mocho* a esta edad…

Diego Peller: Sí, sí, muy de revista juvenil…

María Pia López: Esas son cosas muy claras. Pero digo, me parece que es esa crudeza, esa desesperación, esa urgencia: hay que salir como sea, no sabemos diagramar y ponemos papelitos... eso era lo que estaba, la desesperación de una revista que no salía con periodicidad, que nadie estaba esperando especialmente, pero que cada vez que íbamos a sacar un número era urgentísimo sacarlo. Con cada número que íbamos a sacar de modo urgente, apresurado, intempestivo y alocado estaba una frase de mi adorado González, que era muy graciosa: "con esto los matamos". No sabemos a quién estábamos matando, pero "con esto los matamos". Ese me parece que es un elemento.

Y la duración de las entrevistas, esa hospitalidad en la conversación, efectivamente eran muy largas, todo el día. La idea de una entrevista de *El ojo mocho* era juntarse, a veces juntarse varios días para estar, para seguir charlando. A veces era grabar una parte, hacer otra cosa, no grabarla, volver a juntarse. Ese era el régimen de la entrevista, por eso decía: nos interesa conversar con alguien que podemos convertirlo en una especie de aliado, amigo... Bueno, con Fogwill lo que pasó es que había sido tan tensa la entrevista, que terminó y no queríamos ir a comer con él. Era uno de esos casos que no queríamos que ocurrieran, entonces estábamos todos así y Fogwill se fue. Se fue y dijimos "¡nos vamos a comer!". Nos fuimos a una pizzería en la esquina de donde vivía Horacio. Estábamos ahí y a la media hora apareció Fogwill y dijo "me imaginé que iban a estar acá". Se sentó y se quedó a comer. Ese era el tono en que se hacía la revista. Era una conversación polémica y conflictiva... Pero bueno, hablé mucho así que ahora charlemos...

Verónica Delgado: Abrimos la conversación para quienes quieran preguntar, comentar...

Alguien del público: Yo solo quería saber si había una mirada feminista o en clave de género en esa época en *El ojo mocho*.

María Pia López: No, para nada. Éramos solo dos compañeras en el grupo editor o sea, en términos de porcentaje, claramente minoritario, y no teníamos una agenda feminista en la revista de ningún modo. Se nota que no hay discusión en la construcción de reseñas, de la cantidad de los colaboradores, ni perspectiva feminista. Eso no está en la revista, incluso nuestras entrevistadas fueron solo Alcira Argumedo y Josefina Ludmer...

Diego Peller: No me acuerdo si hay más mujeres... Que yo recuerde esas dos...

María Pia López: Esas dos, ¿no?... Y digo esto porque tampoco hubo intelectuales feministas entrevistadas, ni el feminismo fue un objeto de consideración de la revista.

Diego Peller: Me quedé pensando... un poco a partir de lo que decías, María Pia, sobre *El ojo mocho* como revista universitaria, que esa preocupación por la universidad y lo que se puede hacer o no dentro de la universidad aparece como tensión en varias de las entrevistas... Pasa en la entrevista con Viñas, hay un juego ahí por ver quién "encarna" o "representa" la institución, la academia, y si desde ahí se puede o no se puede pensar críticamente. En la entrevista con Fogwill, algunas de las tensiones son porque Horacio o vos, le quieren proponer o preguntar qué piensa sobre la idea de que adentro de la universidad se puede hacer otra cosa. Con Perlongher pasa lo mismo... y del otro lado la respuesta a veces es muy tajante: "no, adentro de la universidad, nada, la poesía, la literatura, el pensamiento crítico es por afuera de la universidad". Con Viñas, por ejemplo, también es como que le preguntan: "¿pensás que adentro de la universidad puede haber algo interesante?"; y Viñas dice: "no, adentro de la universidad, nada". Con Fogwill sucede algo parecido: vos y Horacio le preguntan qué piensa él de la universidad, y la respuesta es: "si estás adentro de la universidad estás muerto, ya está, entraste en todo eso de las becas, y sonaste". Entonces ustedes le contestan: "bueno, no, pero tal vez se puede... ¿no se puede buscar un margen?". Ahí hay un núcleo de la revista, como si estuvieran buscando construir ese espacio desde adentro de la universidad, pero en una relación con un afuera y por eso van a buscar estos interlocutores.

María Pia López: Sí, de modos distintos, porque por ejemplo, la discusión con Fogwill estaba muy atravesada con el hecho de que él también era sociólogo, como Perlongher. Son nuestros sociólogos escritores, pero incluso mucho más acentuadamente que Néstor Perlongher. Cuando Fogwill pensaba desde la sociología era un marxista positivista y su campo de alianzas en Sociales eran nuestros adversarios, en algún punto. Es decir, la gente con la que nosotros estábamos discutiendo desde la revista eran los amigos de él, era Lito Marín, Inés Izaguirre, era un marxismo mucho más positivista. Por eso lo que él de algún modo sostenía ahí era "el principio de realidad lleva a eso, ¿no?, a ustedes". Ese punto estaba muy en discusión ahí. Lo de Viñas... no me acuerdo cómo era la discusión...

Diego Peller: O con Correas mismo... hay un gesto de la revista de ir a buscar interlocutores a figuras que están o afuera o en un margen de la universidad, para tratar de ir construyendo discursivamente, en estas conversaciones, la idea de que hay un espacio que se puede crear dentro de la universidad, abierto al afuera y en conexión con el afuera. Y a veces del otro lado la respuesta es que sí, y a veces es más como "no sé"...

María Pia López: Sí, sí, pero era ese el esfuerzo porque *El ojo mocho* existía adentro, existíamos en Sociales. Ni siquiera en la Universidad, era en la Facultad de Ciencias Sociales y en los bares que rodeaban esa Facultad. Ese era el universo de discusiones. Lo que vos señalás Diego, es que a quiénes íbamos a buscar para alimentar esa discusión, era a personas que de algún modo provenían de otras escrituras, de otras tradiciones ensayísticas, de otras genealogías, para hacer estallar los límites de lo que eran las Ciencias Sociales en ese momento. Es decir, ¿por qué ir a Correas o a Perlongher o a Viñas o a Rozitchner? Era para tensionar la hegemonía de Sociales. Por eso los títulos de los primeros números como "¿Fracasaron las Ciencias Sociales?" -o qué es la sociología- y cómo hacíamos para evitar la restricción a un conjunto de lógicas absolutamente disciplinarias, que eran las que estaban primando, junto con una lógica de investigación cada vez más chica, más acotada, más hiperespecializada. Por eso ir hacia estas personas que eran de un momento de la universidad en el que por ejemplo, Humanidades y Ciencias Sociales de la UBA no estaban separadas. Esa coexistencia estaba rota cuando nosotros hacemos *El ojo mocho*.

Verónica Delgado: Vos señalabas una cuestión ligada con la falta de jerarquía... Sin embargo, me parece que en esa elección de los entrevistados, podía leerse si no una jerarquía, al menos una cierta idea de magisterio, y también de algo que separaba a la comunidad extendida y que de algún modo hablaban entre ustedes, ¿no? Se juntaba la importancia de un nombre propio y con la idea de magisterio. Magisterio ejercido en ese puente como el que vos señalás en relación con Horacio, pero también en otros, ¿Viñas? ¿Rozitchner?, ¿Argumedo ? Me parece que coexisten esas lógicas: la de la horizontalidad, pero también la de cierta jerarquía a través de una función de magisterio.

María Pia López: ¿Necesitamos pensar la construcción de una interlocución con una persona que es parte de nuestras bibliografías en términos de jerarquía? Eso porque efectivamente, para nosotres Viñas era el autor de *Literatura argentina y realidad política* y una cantidad más de cosas, pero fundamentalmente de ese libro, él o León Rozitchner, eran personas que veníamos leyendo. ¿Se puede tener con esas personas que venís leyendo un vínculo no jerárquico, cuando al mismo tiempo te interesa mucho lo que han producido como obra? Yo tengo la impresión de que sí. Por ejemplo, en la entrevista a León, una figura muy importante para todes nosotres, yo no estaba pero estaba Jung Ha Kan que era la más joven de todes nosotres, y se pone a discutir con León de un modo muy interesante sobre Lacan. Rozitchner era un antilacaniano furibundo y ella era una joven estudiante de psicología lacaniana. Se pone a discutir con León de igual a igual, eso es lo que pasa en esa escena, y León está entre paternalista y enojado todo el tiempo. Lo enoja esa situación, lo enoja que esa chica de veinte años esté diciéndole "no entendiste a Lacan, Rozitchner". Eso es lo que creo yo una escena antijerárquica, digamos, que desestabiliza el modo en que se puede producir un diálogo en otros lugares o en otro tipo de ámbitos. Después sí, en el sentido de que había algo... estoy buscando la palabra... quizás pensarlo con una imagen muy intergeneracional: construir a ciertos intelectuales como nuestros mayores. Ese me

parece que era el gesto que estaba todo el tiempo funcionando ahí. Interlocutores de algún modo difíciles, porque tampoco era que estaban integrados todos a los mismos procesos. El único que se integra a *El ojo mocho*, y sólo para para la edición de un número de *Erdosain*, es David Viñas. Pero no era fácil, precisamente porque no era sencillo incorporar a intelectuales de esa generación, por ejemplo, a la dinámica más horizontalizada de *El ojo mocho*. Eso generaba tensiones. Una cosa era sostener una conversación y otra cosa era tratar de meter a discutir criterios editoriales a alguien que venía de otra experiencia. Eso no funcionaba. Ahí es donde estallaba la cosa.

Ana García Orsi: Gracias por contar algo sobre los comienzos de *El ojo mocho*, porque esa basculación en la numeración cuando uno ve la revista en AHIRA es confusa. Te quería preguntar por el final de *El ojo mocho*, sobre todo pensando que el último número -sin contar lo de Boverio y los chicos. En ese final no está ese gesto de "cierro la revista". Pienso en contrapunto lo que sucede en *Punto de Vista*, con aquel editorial o aquella tapa de cierre. ¿Qué pasó ahí?

María Pia López: La dejamos de sacar inadvertidamente, en el sentido de que cada vez teníamos menos entusiasmo en editarla, menos brújula política sobre qué estábamos haciendo en relación a *El ojo mocho*, ya era el kirchnerismo. Al mismo tiempo, se nos había convertido en eso, en un esfuerzo. No fue una decisión hablada, no fue una decisión tomada, de juntarnos, de decir "no tiene sentido seguir editando", sino que fue más bien como: bueno, nadie toma el impulso necesario para ponerse a armar un número. Cuando hace un rato yo dije que hubo un momento en que la revista se editaba porque cenábamos juntos cuatro veces a la semana pero eso ocurrió algunos años, como ocurre en cualquier colectivo editorial. No siempre fuimos tan amigues, como por ejemplo, en el momento en que empezamos a editar *La Escena Contemporánea*, con otro grupo de compañeres. La editamos del '98 al 2003, y esos años en mi caso, estuve bastante más retirada de *El ojo mocho*. Estaba en *El ojo mocho* pero no con la energía total. Después volví a estar en *El ojo mocho*, pero ya distintas tensiones entre nosotres hacían más difícil la construcción de ese proyecto. Y finalmente dejamos de salir, no otra cosa. Como cuando vas dejando de hablarte con amigos…

Geraldine Rogers: Yo me quedo pensando en dos cosas… Comprábamos la revista mientras salía, algunos números. Realmente fue muy marcante porque lo que proponía era muy distinto de lo que se podía leer en otras publicaciones. De alguna manera, mostraba la presencia de un pensamiento y una práctica crítica que contrastaba con lo que una encontraba en otros lugares. Pienso por ejemplo, en estas intervenciones sobre el "homo academicus" en los '90, cuando estábamos viviendo toda esa transformación neoliberal de la universidad. Ahí aparecía un discurso muy articulado y muy profundo que ponía en crisis todo lo que se nos aparecía en ese momento como el nuevo sentido común que debíamos aceptar. Y creo que un riesgo y un desafío ahora es cómo hacer para no monumentalizar o no transformar en mito una revista así, que fue tan importante, tan fundamental. Me pregunto si de alguna manera asumir la herencia de un proyecto como ese no sería interrogar también algunas cosas que podían leerse como supuestos no cuestionados por la propia revista. Por ejemplo, hay ciertas cosas que aparecen, me parece a mí, como verdades poco discutidas en la revista… por ejemplo, el género ensayo como el género crítico *per se*. Esa sería una, y creo que podría haber otras… Recién se habló del feminismo, que tenemos la ventaja de pensarlo desde hoy, que es otro tiempo, con otra perspectiva. En torno a eso habría también preguntas para abrir. Y otra que me quedé pensando es esto de la revista como conversación. La revista como conversación se daba en un espacio, el aula 310, o en algún otro un poquito más ampliado, pero quienes la comprábamos en el quiosco no éramos parte de esa interlocución. Creo que quienes la hacían eran conscientes de eso: sacaban una revista impresa que circulaba en distintos lugares del país donde evidentemente había una comunidad más grande de lectores. Entonces, me

pregunto si esa cuestión de la revista como conversación no es de alguna manera una especie de espejismo, y cómo tal vez seguirlo pensando. ¿Cómo era esta interlocución?, ¿cómo era la relación entre un espacio que era público pero reducido, el del aula, los amigos que se cruzaban en los bares, el de una cierta Facultad y sus pasillos, y una idea de un público más amplio y anónimo? eso también aparece, por ejemplo, en las entrevistas… Diego, en un momento dijiste que las leías y no entendías mucho. A mí me pasaba lo mismo: muchas veces leía y no entendía las referencias porque había muchos sobreentendidos…

Diego Peller: Había un *entre nos* muy fuerte…

Geraldine Rogers: Por ahí leías la frase "Esa vez que te peleaste con X"…pero si no conocías esa parte de la historia, te quedabas afuera. Entonces creo que ahí había una ambigüedad. Digo, tal vez valdría la pena ver en qué consistía esa ambigüedad… era un juego de seducción del grupo que te abre la puerta para que veas… la revista como exposición, como una puesta en escena de este diálogo para que sea visto en otros espacios también, ¿no? Entonces ahí se abre algo complejo, que tal vez se podría seguir pensando…

María Pia López: Está bueno eso, me parece que está bueno pensar ahí, Geraldine, lo que sería una doble escena: la escena que transcurre y la escena que es una escena puesta a disposición de otro. Cuando te escuchaba pensaba en esa duplicación, pero pensaba también si nosotres teníamos conciencia de esa interlocución mayor, o si la lectura nos entraba por el lado de "uh, fui a Rosario a dar clases y me contaron ahí no sé qué"… Cuando eso pasaba era como si pudiera ser, quizás ilusoriamente, deglutido en el régimen de la conversación lo que decían eses lectores y lectoras. Eso era quizás ilusoriamente, pero estaba todo el tiempo esa suposición de que los lectores no eran otra cosa que personas que estaban un poquito más ahí, que podían estar incluidos. Me parece más eso que una conciencia crítica mayor respecto de este orden, de cómo se construye la exposición de esa conversación que estás mostrando. Por eso traía lo de la crítica de María Moreno, que a mí me parecía muy interesante. La discutía mucho en ese momento con María y creo que tenía razón. Lo que decía María era "ustedes están actuando como si fueran ingenuos respecto al modo en que están construyendo esta exposición, y esa ingenuidad es acrítica". Por eso ella nunca aceptó ser entrevistada por *El ojo mocho*. La intenté convencer muchas veces y no aceptó.

Diego Peller: Es verdad que era candidata…

María Pia López: Pero obvio…

Diego Peller: Después estuvo en *Mancilla*…

María Pia López: Claro. Pero no quiso, nunca quiso aceptar la entrevista por estas razones, porque discutía mucho la construcción del género. Eso por un lado. Por otro, con respecto a los presupuestos, a las zonas ciegas, a lo que carece de advertencia crítica sobre lo que estamos haciendo, es clarísimo en el caso del feminismo. Incluso es fácil de advertir cuando ponés esa historia del momento de edición de *El ojo mocho* y ciertos libros que se estaban publicando, los congresos que se habían hecho, los textos que estaban en circulación. Por ejemplo, eso se ve en la entrevista a Josefina Ludmer… Es una entrevista que gira alrededor del género gauchesco, y en ningún momento en esa entrevista aparece la cuestión del género, del género en el sentido sexo-genérico. No aparece, por ejemplo, como evidentemente no estaba leído por nosotres, un texto como *Las tretas del débil* que había sido un texto fundamental de los '80. Después yo creo que hay otras cosas para tu pregunta, Geraldine… creo que es una revista de crítica cultural donde lo que nos interesaba, veíamos y estaba ahí como objeto de ese trabajo, era literatura o, vos lo dijiste: ciencias sociales, política y cultura. Pero cultura era literatura y cine. Creo que hay un texto sobre ópera, dos reseñas sobre teatro, pero no hay una atención fuerte sobre objetos, obras culturales en un sentido amplio. Es una revista letrada en el sentido de que el objeto son los libros. Eso me parece que lo ves comparativamente con otras revistas contemporáneas y se nota mucho.

Verónica Delgado: Yo tengo una pregunta… Vos dijiste "cuando no teníamos plata"… ¿Cuándo era que

tenían plata para hacer la revista?, ¿cómo se financiaba la revista? Digo, hay muchos anuncios, muchísimos…

María Pia López: Todos gratis…

Verónica Delgado: Era una incógnita además porque la revista pasó a tener tapas a color, es decir, empezó a proliferar y empezó a mejorar. Pensamos que en algún momento -es algo que discutimos en el grupo- esos avisos podían ser la fuente de financiación de la revista. ¿Quiénes hacían las tapas? Es una historia material que no está ahí a disposición…

Diego Peller: Es verdad que hay un momento en que la revista pasa a tener tapas a color, y pasa a tener una encuadernación de mayor calidad, más similar a una revista-libro.

Verónica Delgado: …Papel satinado, ¿no?

María Pia López: Creo que los únicos que pagaron alguna vez publicidad eran algunos editores. Por ejemplo, Colihue. Tenemos un vínculo…

Verónica Delgado: "Puñaladas"…

María Pia López: "Puñaladas", sí. Y alguna otra editorial cobramos, pero en general se sostenía con las ventas. Eso era milagroso porque se vendía, la distribuidora rendía la plata y con eso se financiaba el número siguiente. No recuerdo que pusiéramos plata nosotros. Eso es raro, quizás en algún número, pero no era la práctica que financiáramos la revista. La revista se autosustentaba con las ventas. Tuvimos durante mucho un gran diagramador, que era un anarquista mal llevado que se llamaba Cutral, muy amigo de Christian Ferrer. Un personaje que trabajaba muy rápido y cobraba muy poco. Nos hacía la revista casi gratis, era explotación. Pero él fue fundamental, nos profesionalizó la revista. Le dábamos todo, él hacía la magia. No sé en qué número Cutral empezó a hacerse cargo, pero se nota. Cuando uno las ve, se nota el salto de calidad. Él hacía el diseño, la diagramación, y después todo el trabajo de corrección y de edición lo hacíamos nosotres. Hacíamos doble corrección, doble pasada. Nosotres corregíamos todo, por lo menos dos de nosotres, toda la revista. Era un trabajo intenso, largo, de sentarte horas a leer, marcar, marcar, pasar todas esas correcciones y después salir. Ese era el trabajo mayor que teníamos. Y todo eso que decías hoy, campos, copetes, todo eso lo hacía el grupo editor…

Verónica Delgado: Sí, parecía una revista que dirigía bastante la lectura. Más allá de esa horizontalidad, tenía directivas muy claras. Una revista que titulaba las reseñas. En general, como género de mercado/académico, las reseñas no llevan el título sino que toman el título del libro del que se ocupan. Pero ahí todo era "de tal cosa", "acerca de". Era como afirmar "esto se lee así" y a la vez, la insistencia por definir, en varias ocasiones, qué era una reseña. No sé si daban mucha importancia a estas explicaciones, pero señalaban muchas veces en qué consistía reseñar un libro. Me parece que es un rasgo bastante propio de esa zona trasera de la revista: las reseñas que indican el camino de lectura con un título fuerte…

María Pia López: Sí, los títulos yo creo, salvo muy pocos casos, los proponía el autor de la reseña…

Verónica Delgado: Pero había una indicación de proponer un título…

María Pia López: De traer título, sí, venían con título. Para mí fue un descubrimiento, la primera vez que colaboré con otro lugar, mandar un texto con un título y que me lo cambiaran. Yo dije: ¿cómo me cambian el título?…

Diego Peller: Es verdad, es algo más de los medios, cuando uno reseña para los medios, sí. En general en las revistas como *Otra Parte*, te piden que mandes con título. Y cuando empezás a mandar a los medios, mandas un título y te lo cambian…

Verónica Delgado: si pensamos en las revistas "científicas", "académicas", las reseñas en general llevan el título de la obra reseñada. Muchas revistas universitarias no trabajan así el género, trabajan dejando un espacio mayor a la información, no a la intervención en la lectura…

María Pia López: Claro, pasa que estas no son de información en general, son de intervención, son comentarios…

Geraldine Rogers: Y la literatura tenía un lugar muy importante en la revista, ¿no? Para ser una revista hecha en la Facultad de Ciencias Sociales, por gente que venía de esa Facultad, la literatura está muy presente, la literatura y los escritores. Creo que hay mucha reflexión en la revista acerca de la crítica del lenguaje, la importancia de un discurso que no fuera un discurso científico sino más bien la literatura como insumo fundamental para el pensamiento. ¿Es así? ¿Podrías comentar algo acerca de esto?

María Pia López: Yo creo que ser muy lectores de literatura y, te diría más acotadamente, muy lectores y lectoras de literatura argentina, era como el corazón de la revista… Hay otra cosa que no dije y que me parece importante para pensar en la peculiaridad de *El ojo mocho*. Así como hoy me refería a la diferencia con *Punto de Vista*, para pensar esas afinidades y bifurcaciones está bueno también pensar la diferencia con *Pensamiento de los Confines*, la revista que estaban haciendo Nicolás Casullo y Ricardo Forster. Es la otra revista que está ahí produciendo una conversación en el campo. Me acuerdo la sensación de cuando leíamos *Confines*. Éramos muy lectores de revistas. Todo el tiempo salían revistas, comprábamos esas revistas y discutíamos las revistas contemporáneas a nosotres. Eso era como parte de la práctica intelectual persistente. Pero la sensación siempre era que *Confines* tenía una biblioteca europea, que una agarraba *Confines* y la biblioteca de esa revista, salvo un número sobre Cooke y algunas cosas más, era pensamiento europeo. Agarrabas *El ojo mocho*, y aunque hubiera reseñas de libros traducidos de autores de otros países, el corazón era la Argentina. Era muy nacionalista el recorte que se hacía en la revista, casi como decías vos hoy, Geraldine, como zona ciega, no por decisión. Es *Contorno*, eso viene de *Contorno*. Lo latinoamericano, esa biblioteca latinoamericana, aparecía más como vocación que como realidad.

Geraldine Rogers: Está Brasil, ¿no?

María Pia López: Está Brasil en el dossier de "Brasil: la forma difícil", "Tupí or not tupí"… Brasil aparece por muchas razones, pero es el lugar del exilio de Horacio y es el lugar de formación doctoral de Eduardo y de Jung. Entonces Brasil era como un capítulo biográfico experiencial de parte del grupo editor.

Diego Peller: Sí, indirectamente está en Perlongher también…

María Pia López: estaba el dossier sobre Brasil. Si no recuerdo mal, el trayecto que tiene ese dossier va de la Antropofagia a Caetano Veloso. Hay una reseña hermosa de Liliana Herrero sobre *Verdad tropical* de Caetano, y un texto muy importante para mí de ese dossier, de Horacio, que se llama "Meditaciones brasileñas", sobre una lectura de la historia cultural y política de Brasil. Pero recordamos eso porque no está tan presente lo latinoamericano en otro sentido. Por eso decía, literatura sí y literatura argentina fundamentalmente. La literatura que nos interesaba discutir, problematizar, era la literatura argentina anterior y la literatura que se está editando.

Diego Peller: Sí, sí, cuando sale *Plata quemada* o cuando sale *Vivir afuera*, ocupa un lugar central en la revista…

María Pia López: Sí, éramos lectores y lectoras de eso. Menos de poesía y más de prosa. La poesía también aparece menos, bastante menos.

Verónica Delgado: Recuerdo una nota detractora de las novelas de Aira. En ese momento yo era aireana furibunda…

María Pia López: ¿Sí? ¿Quién la escribe, te acordás?…

Verónica Delgado: Pedro Vialatte, me acuerdo. La literatura involuciona en todo el mundo, dice, una muestra es César Aira. También habría que tratar de pensar qué zona de la literatura leía la revista, porque justamente Aira es un escritor que reniega de lo social histórico como poética de lectura, ¿no?… Para cualquier lector de Aira era una afirmación muy fuerte decir que constituía una involución de la literatura. Recuerdo esa, particularmente…

María Pia López: La voy a buscar…

Verónica Delgado: Sí, creo que está en el número 3…

María Pia López: Ah, ¡la tiene… pero mirá!…

Verónica Delgado: En las últimas páginas…

María Pia López: Toda esta mesa tenía sentido para que Vero…

Verónica Delgado: No sabía quién era Pedro Vialatte y no lo vi mucho más en la revista.

María Pia López: Es un traductor del francés que tiene muy pocas cosas escritas… esa no la recuerdo, pero recuerdo sí un texto de Pedro Vialatte, escribió poquito en la revista también, sobre el 17 de octubre.

Verónica Delgado: Sí, yo recuerdo esa nota en relación con la literatura, pero tampoco lo recordaba como un colaborador asiduo de la revista…

María Pia López: No, por eso digo lo del desborde. Porque en *El ojo mocho* podía haber esa crítica a Aira y si hubiera escrito otra persona sobre Aira, podía haber habido un elogio. Podían haber estado en el mismo número las dos cosas. Por ejemplo, en *El ojo mocho* se publicó -en un gesto rarísimo para una revista- una reseña muy crítica de Fogwill sobre un libro de Horacio González, *La ética picaresca*, y se publicó en *El ojo mocho*. Una reseña durísima contra un libro de uno de los fundadores de la revista. En eso digo que el campo de la reseña es un campo polémico. Y bueno, si Fogwill decide hacer una reseña tremenda contra un libro de Horacio González, eso se tiene que publicar.

Geraldine Rogers: Eso tiene que ver con una forma de intervención muy setentista y sesentista, ¿no?, donde sin polémica no hay intercambio intelectual, cosa muy distinta a lo que ocurre hoy, donde armar una polémica es más difícil, por lo menos en términos generales…

María Pia López: Totalmente…

Geraldine Rogers: Una dinámica, bueno… necesaria. Vos hoy usaste mucho la palabra "enojo", dijiste "enojo" muchas veces, y me llama la atención…

María Pia López: Es un síntoma, un síntoma de la época…

Geraldine Rogers: Claro, tenía que ver con formas de intervención donde la discusión, la confrontación, era algo fundamental, y donde sin confrontación no había nada interesante, una lucha por la afirmación de los interlocutores para imponer las verdades que se sostenían..., una marca de época...

María Pia López: Sí, y también una idea que es muy discutible pero una idea de crítica. Yo a veces tengo la impresión de que hoy vemos el estado de la crítica, cuando vemos, por ejemplo, qué se hace cuando sale un libro: se comenta solo lo que estás dispuesto a elogiar y no hay crítica crítica sobre nada. Eso es una decisión que hoy está estructurando todo el campo intelectual, todo el discurso público, toda la conversación pública. No hay, salvo en cine y en teatro, donde como comentan todo mucho aparecen cosas más críticas para orientar a los espectadores y espectadoras. Pero en libros prácticamente desapareció la idea del comentario crítico, como si el comentario crítico fuera necesariamente una ofensa. Esa idea de que la crítica tiene algo que ver con la ofensa, yo la pienso como un problema. Como un problema en esto: porque publicar una nota muy crítica de Fogwill sobre Horacio, no significaba que Horacio se enojara. Se puede publicar y se puede seguir conversando, y se puede criticar un libro y seguir conversando con ese autor o autora. Del mismo modo, la revista se presentaba todo el tiempo y las presentaciones eran bastante polémicas. Las personas se peleaban con la revista en la presentación y nosotres nos peleábamos con las personas que presentaban la revista, pero nos peleamos en este sentido que era confrontar y ver que sale de esa confrontación sin que eso dañe la afectividad. Eso es lo que yo siento que no está hoy en el horizonte. Podríamos decirlo, quizás porque no hay una idea de verdad, que es lo que vos decías... yo no sé si es un problema con la idea de verdad, que puede estar efectivamente ausente, porque estamos en el universo de la opinión donde todos opinamos y nada más que opinamos. Pero también siento, a veces, que tener una posición crítica nos llevaría más esfuerzo del que estamos dispuestas a sostener subjetivamente para estructurar, para poder dar esa conversación. Eso es lo que me parece, yo siento que nos falta algo...

Diego Peller: Vos decís que hay algo de lo que sucede como cuando a un alumno vos le ponés una nota más baja y la tenés que justificar. Entonces pensás: bueno, le pongo una nota más alta y no se va a enojar, ¿no?... ¿Vos creés que prevalece esa lógica?

María Pia López: Esa lógica...

Ana Porrúa: Yo armo la sección de reseñas de *Bazar* y nadie quiere escribir sobre un libro que le parece que no es bueno o que no le gustó. Dicen "no, para eso que escriba otro, a mí me gusta escribir sólo lo que me gustó". Es muy extendido y para mí es un problemón porque es como reproducir un poco la lógica de la academia también, ¿no?... Lo que en la academia se perdió de discusión, de crítica. A mí me parece que primero se perdió en la academia y después se perdió en casi todos lados, como una falta de poder hablar de eso otro... como decir unas cositas más bien descriptivas y no tirar ninguna opinión, no arriesgar ahí una lectura... porque te podés equivocar, está todo bien. Quiero decir, se perdió eso me parece. No está, en los medios masivos ni hablar. Pero quiero decir que la gente no quiere escribir reseñas de cosas que no le gustaron...

Diego Peller: ¿Por qué pensás que es así?... ¿Qué hay detrás de eso?...

Ana Porrúa: Yo creo que es cobardía, así no más, y una falta de interés en esa conversación. Eso es lo que más bronca me da a mí, como una falta de interés de conversar con otra persona sobre un objeto, sobre un libro, por ejemplo. Lo otro es como un pase de manos, decís algo sobre el libro y bueno, si lo alabás está todo bien. No es que siempre hay que pegarle, pero hay una disposición a esa lectura crítica. Entonces es como una cobardía y una vagancia me parece a mí, ¿no? Y me da bronca en ese sentido, en el sentido de no considerar que es una pérdida no hacer eso. La polémica o el espíritu polemista está muy mal visto hoy en día, no garpa, digamos.

Diego Peller: Claro, sí, cuando uno podría pensar que es un lujo escribir en ese tipo de revistas. Es como decir bueno, acá puedo decir lo que quiero…

Alejandra Aracri: Pienso que se perdió ese entre nos, la ingenuidad que les achaca María Moreno. Hay un temor real de pasar a un archivo de censura y de exclusión. Es un temor real que no se daba en los '90 cuando las lógicas mediáticas y las tecnologías eran otras. Horacio era muy crítico del avance de las tecnologías sobre el lenguaje, sobre la discusión pública, porque eso trastrocaba un poco los ámbitos de conversación. La conversación de la revista es una conversación que se da por escrito, no como la que se da en este espacio. Acá seguramente voy a decir muchas pavadas que seguramente no escribiría pero nadie se va a acordar, nadie me conoce, entonces estoy cómoda. Creo que ahí hay algo de los '90. Aunque no quiero caer nuevamente en la idea de época, cuando uno mira estos proyectos, siente que una época se perdió: esa época en que uno podía escribir una reseña mala de alguien que era un profesor. Hoy no lo podemos hacer y es un hecho porque cambiaron las lógicas, las tecnologías. Una revista no puede ser desprolija, ¿no?

María Pia López: ¿Por qué no se podría hacer?…

Alejandra Aracri: Porque estamos más indefensos, digamos. Para mí no es casual que haya sido 2008 el fin de *El ojo mocho*. La conversación ahí se amplió, justo cuando también González va hacia una discusión ampliada en el ámbito público y aparece Carta Abierta. Mucha gente no entendió el nivel polémico de González y esa polémica que era entre un grupo de amigos donde se podían decir muchas cosas, después fue muy resistida dentro también del campo cultural y político al que ustedes adherían ¿no? Esa conversación ampliada de la que hablaron hoy se extendió muchos años después de *El ojo mocho*, porque siguió con esa huella. Pero nadie quiso entrar en ese juego, no había que confrontar. La polémica de Vargas Llosa fue muy mal recibida, y yo supongo que esa conversación en el ámbito de la UBA hubiese sido diferente. En la conversación ampliada aparecieron otros enemigos y otros ataques, y la conversación se volvió incontrolable. En algún momento el proyecto subió de escala y el rizoma de *El ojo mocho* después permeó en otros espacios de la cultura argentina y se hizo difícil de sostener esa conversación. Se podría ubicar *El ojo mocho* en una época pero no como una experiencia clausurada; se podría volver a pensar en esas formas…

Verónica Delgado: Retomando un poco lo que dice Alejandra y pensando en la temporalidad, ¿qué es lo que sobrevive y cómo sobrevive de *El ojo mocho*, de ese modo de ver? Esa es una pregunta para quienes la hicieron… ¿qué determina la supervivencia de *El ojo mocho* para este presente, en este contexto y para ustedes como aquellos que están mirando esa experiencia, vos que estás mirando esa experiencia desde un presente también adverso como el de los comienzos de *El ojo mocho*?

María Pia López: Dos cosas antes de contestarte, Vero, porque me quedé pensando en las intervenciones que hicieron… Lo que me quedé pensando es qué es lo que impide que escribamos crítica. Me parece una gran pregunta, la pregunta, para auto interrogarnos de qué nos pasa con eso. Yo creo también, entre las hipótesis que pondría muy a título de hipótesis para empezar a pensar, algo que tiene que ver con la tecnología, con la constitución de las redes sociales como lugares donde se redefine el discurso y se organiza la circulación de los discursos, y donde lo que publiquemos en una revista puede ser capturado, tomado en esa lógica de redes. Lo que vos decías… hay algo del contexto en el cual se escribe una crítica crítica dura, en una revista, y cuando eso pasa a las dinámicas de captura de la lengua social que implican las redes sociales, pasa cualquier otra cosa, se convierte en linchamiento, en algo denigratorio. Me parece que hoy no es solo la academia sino también ese otro cambio de los modos en que circula el discurso social, que es una audiencia imposible de pensar… para mí las redes ya no es la esfera política, es algo que no podemos imaginar. ¿Qué pasa con un enunciado que se toma

de acá y se lo pasa a otro régimen? Ahí se hace difícil la crítica porque se hace difícil la construcción de una lengua que no pueda ser capturada, que no pueda ser tomada, retomada y convertida en una dinámica de agresión. Cuando editábamos revistas en papel, y aun cuando nos fuera bien con las ventas, creo que nunca editamos más de 2000 ejemplares. Eso tiene una circulación muy restringida, muy acotada, y tiene un pacto de lectura, un pacto de lectura que está funcionando con quienes lo reciben. Cuando vos decías: el paso a la cosa ampliada de la esfera política... claro que implica otra dimensión, porque ese pacto ya desapareció, entonces esa palabra...

Ana Porrúa: Hay una sobredimensión, porque cuando yo pienso en leer un libro no es lo mismo que actuar en la esfera pública. Por eso digo sobredimensionado, no puedo en serio ver el peligro. Es cierto que alguien puede tomarlo en las redes. De todas maneras, ¿a quién le puede importar la lectura que uno haga de un libro de alguien? ¿No? Me parece que el universo es chiquito y sí se puede fragmentar, las redes arman lo que arman con todo y cuando tienen ganas, digamos. Pero tampoco una reseña crítica es una reseña maledicente. Es decir, no es que estás insultando al otro, sino es que vos puedas decir sencillamente: me parece que en la novela esto no funciona. Y entonces no me puedo imaginar eso como un flyer girando en las redes. Porque no creo que tenga interés para nadie, digo, y sí tendría mucho interés para nosotros, en un momento en el que además... antes hace no muchos años -y perdón porque estoy yendo para cualquier lado- pero hace no muchos años vos te sentabas en un café con amigos y estábamos todos más o menos leyendo los mismos libros ¿no? Ahora nunca hay coincidencia, es decir, siempre estamos leyendo cada uno una cosa totalmente diferente, porque hay una proliferación enorme. Entonces estaría bueno que esas lecturas puedan circular por afuera de qué sé yo, la reseña de *Ñ*, que es como... te cuentan un poco el argumento, algo del autor o la autora y le ponen el título que quieren. Pero no sé, eso... yo lo siento como una falta, porque a mí las reseñas que me gusta leer son reseñas que a veces son muy laudatorias pero son críticas, como que no hacen la plancha.

Diego Peller: retomando algo que habíamos hablado al principio sobre la cuestión de dónde viene el peligro, si viene de afuera, si viene de adentro. Me parece que uno de los elementos que forma parte de este consenso que se fue instalando, en relación con que si vas a escribir en contra mejor no escribir, es cierta idea de vulnerabilidad, de fragilidad. Como si pensáramos: "bueno, ya es tan vulnerable nuestra situación, a la gente le cuesta tanto sacar un libro, todo cuesta, que no vas a escribir para tirarle en contra" y entonces si escribís es a favor. Creo que es un error pensar que así nos cuidamos, y aceptar ese consenso de que es mala onda escribir en contra de un libro, o ni siquiera en contra.

Verónica Stedile Luna: Está esa idea también de que parecería que no se pueden sostener las alianzas si hay crítica. Como que si yo quiero tener red de alianzas, el pacto implícito es que no puedo poner una crítica en juego, cuando uno podría pensar que sí, que puede mantener alianzas con la crítica mediante...

Diego Peller: Claro, interesante, como si la crítica implicara la ruptura de una alianza, ¿no? O sea, criticar a alguien es romper... ya está, se terminó. Puede haber renovación de una alianza que incluye la polémica y la diferencia. No sé por qué en este momento eso no funciona... a veces sí había polémicas que rompían.

Verónica Delgado: Pero también era un modo de intervenir en los intercambios en Congresos. Vos citaste el de Horacio y Terán. En el ámbito de las Letras había el temor de que alguien podía, como una práctica usual, destruir al otro. Pasaba eso, sobre todo en algunas instituciones, la marca de la intervención en los Congresos era esa; y a la vez que si te destruían era un cierto éxito, era que se había generado algo. Pero me parece que sí, que hay un aplanamiento, una marca de la institucionalización de las relaciones que pasa por lo que dice Verónica.

Geraldine Rogers: Y una cosa de época también… Digo, en relación con los años '60 y '70, donde el discurso era un arma más de combate y donde la confrontación era fundamental para plantear un lugar en el campo intelectual y político. Eran esos debates interminables… Y eso ha cambiado, es una marca de época también más general, y a mí me parece que incluso ya venía de antes de las redes este aquietamiento…

Alguien del público: Yo tengo una pregunta, nada que ver con esto, pero me quedé pensando en ustedes como lectores… ¿Por qué relegaban la poesía?… y más teniendo en cuenta a nuestras mujeres poetas, ¿no?… Alfonsina Storni, Alejandra Pizarnik, Silvina Ocampo, que pisaban fuerte en clave feminista… Me quedé con eso…

María Pia López: No, es que no las leíamos, literalmente.

Diego Peller: Es que uno podría decir, hay un sistema… lo que decíamos del género ensayo, es una línea que viene muy claramente de *Contorno*… literatura y cierta literatura: la novela, el ensayo y entonces, no la poesía…

María Pia López: Son los géneros de la nación, digamos, tradicional, con todo lo que implica decir géneros de "la nación". En todos los sentidos, ¿no?…

Diego Peller: Cuando sale una novela importante -*Plata Quemada* o *Vivir afuera*- Horacio escribe un artículo que se llama "El idioma de los argentinos"… es cuando sale una novela importante, si no es *Plata quemada* es *Vivir afuera*…

María Pia López: *Vivir afuera*, me suena… Cuando vos preguntabas eso, yo pensaba en un texto de Mary Louis Prat, un clásico sobre el ensayo de interpretación, la discusión sobre el canon del ensayo de interpretación nacional. Me acuerdo de mi sorpresa cuando lo leí y dije: ¡tiene razón!… Todo lo que nosotros llamamos ensayo es estrictamente ensayo masculino, y eso se nota de pe a pá en la revista, esa selección. Ahí hay un ensayo masculino y todos los géneros que alteran esa primacía de la nación masculina no están contemplados, no están tematizados de ningún modo en la revista. ¿Qué es lo que está tematizado por ejemplo en términos sexo-genérico disidentes?: la aparición de Perlongher y Carlos Correas, por eso aparece la cuestión gay y aparece también porque había salido el libro *Médicos, maleantes y maricas* de Jorge Salessi. Correas va a ser el que realmente abre un campo de discusiones sobre la cuestión gay en la revista, más que Perlongher. Nos permite, desde la revista, armar dentro de esas genealogías, la genealogía más política, marica, del FLH, construir esa otra cosa que de algún modo irrumpe o rasga esa nación masculina, pero no del todo.

Diego Peller: Bueno, en esa entrevista Correas en un momento habla mal de *Contorno*… Dice: no, *Contorno* no se puede leer, esa revista tan pesada…

María Pia López: ¿No habla mal de Viñas? Yo creo que hace un chiste sobre Viñas, que creo que era que le había prestado un libro y que cuando se lo devuelve… no había corrido el señalador, o sea, no lo había leído.

Verónica Delgado: Bueno, si no hay preguntas o comentarios damos por finalizada la mesa… Muchas gracias a ambos, a María Pia y a todos/as por la conversación.

María Pia López: Bueno, gracias a ustedes.

Diario de poesía

Lo que sigue es el intercambio que tuvo lugar el jueves 7 de diciembre de 2023 en el edificio Sergio Karakachoff de nuestra Universidad, como mesa de cierre del *Sexto Coloquio sobre publicaciones periódicas argentinas en contexto latinoamericano "Exhibiciones impresas"*.

Geraldine Rogers: *Diario de poesía* salió entre 1986 y 2012 con pie de imprenta en Buenos Aires, triangulando con Rosario y Montevideo, con frecuencia mensual o trimestral en las distintas etapas de sus veintiséis años de duración. Dirigida por Daniel Samoilovich, estuvo integrada, con algunas variaciones a través del tiempo, por Daniel García Helder, Diana Bellessi, Jorge Fondebrider, Daniel Freidemberg, Martín Prieto, Mirta Rosenberg, Ricardo Ibarlucía, Elvio Gandolfo, Jorge Aulicino, Edgardo Dobry, entre otros nombres que fueron parte del Consejo de redacción o estuvieron entre sus colaboradores frecuentes. El diseño visual estuvo a cargo de los artistas plásticos Juan Pablo Renzi y Eduardo Stupía, sucesivamente.

Fue un espacio de circulación para la poesía, con una cuidada selección de textos e imágenes. Publicó dossiers dedicados a escritores del ámbito nacional e internacional (Ortiz, Tuñón, Storni, Nabokov, Pound, Brodsky, Auden, Carver, Lugones, Ponge, Borges, Montale, Pasolini, Maia, Giannuzzi, Marosa di Giorgio, Wilcock, L. Lamborghini, Celan, Bignozzi, entre otres), dossiers sobre grupos y revistas *(El Lagrimal Trifurca, Poesía Buenos Aires*), y otros sobre temas diversos como "Poesía concreta", "Poesía brasileña hoy", "Poesía chilena hoy", "Traducción", "Poesía irlandesa", "Perú", "Jazz y poesía", "Nueva poesía cubana", "Poesía en el cine", "Diarios de poetas", "Cartas de poetas", "Poesía y periodismo", "Poesía y pintura". Fue además, un importante escenario de aparición[1] de poéticas sostenidas desde el Diario: la principal, llamada "objetivismo", fue promocionada activamente en columnas de opinión, reseñas, encuestas, polémicas y concursos que cumplieron un papel fundamental en la difusión de la llamada "nueva poesía argentina".

El nombre, en línea con ciertos rasgos bien definidos de su cuerpo material como objeto impreso –la diagramación periodística, la tipografía, el uso predominante de las imágenes– hizo confluir dos ámbitos que suelen pensarse como distantes e incluso antagónicos. *Diario de poesía*: un oxímoron y una paradoja que reunió dos modalidades de escritura contrastadas por Mallarmé cuando proclamó al poema como el único lenguaje capaz de sustraerse al universal reportaje, a la vez que introducía en su poesía las variaciones tipográficas de los anuncios. Uno de los colaboradores de la revista sintetizó esa polaridad que atravesó la poesía moderna, concebida como ú*ltimo refugio de la vida interior y la singularidad: "sólo en la poesía la subjetividad encontrará una forma única"*[2].

Antítesis de la prensa por su trabajo contra la erosión de las palabras, la poesía se acerca a aquella cuando aspira a salir de la clausura para llevar el verso más allá de un reducido círculo. Con su apariencia periodística en formato tabloide, su presencia en los kioscos, su tirada masiva para una revista literaria –7000 ejemplares en el primer número– *Diario de poesía* fue al encuentro de un público más amplio que el grupo de pares que se leen y comentan entre sí. Salió a la calle pero buscando eludir la heteronomía del mercado y de la política. Aunque en situaciones nacionales críticas –como el alzamiento militar en 1987 y el indulto a crímenes de lesa humanidad en 1989– dio lugar a manifestaciones escritas sobre acontecimientos del presente, su posicionamiento fue ante todo por la autonomía literaria, por un tiempo específico de la literatura, no coincidente con la cronología histórica y social. En la Introducción a uno de sus libros sobre literatura argentina Martín Prieto sintetiza esa opción crítica, que consiste en "anula(r) el rol subordinado del texto a la cronología del mundo exterior para enfatizar la simple temporalidad de los textos, a partir de la cual es posible distinguir la noción de influencia, el destino pasajero de géneros y procedimientos, y el registro de los efectos condicionantes de la lectura"[3].

La poesía como un mundo con sus propias reglas y una temporalidad propia, una constante en *Diario de poesía* desde el comienzo, en un contexto argentino que suele ejercer presión en otras direcciones. Una fotografía de 1986 muestra a integrantes del grupo responsable inicial posando frente a un gran afiche publicitario. El anuncio del primer número de la revista se sobreimprime sobre un muro con escrituras previas, en graffiti, –"Alfonsín o dictadura", "Todos al obelisco"– interpelando a los lectores urbanos.

La poesía, opuesta al periódico, se acerca a él también por su afición a la novedad. El programa de modernización fue un rasgo destacado de *Diario de poesía*, característica que lo emparenta no solo con revistas anteriores a las que homenajeó explícitamente, como *El lagrimal trifurca* o *Poesía Buenos Aires*, sino también con un antepasado de la tradición vanguardista, el periódico *Martín Fierro* de los años 1920, con el que compartió la aspiración a la autonomía literaria, la doble orientación hacia lo local y lo cosmopolita, la invención de estrategias para sacar el verso a la calle, la instalación de polémicas para la difusión de preferencias literarias, la promoción de poetas jóvenes, la postulación de un antagonista (el neobarroco) frente al cual afirmar una poética propia a la que llamaron Objetivismo. Como *Martín Fierro*, publicó un texto con rasgos de manifiesto artístico en su número 4.

Para conversar sobre *Diario de poesía* invitamos a uno de sus hacedores. Martín Prieto, profesor de literatura argentina en la Universidad Nacional de Rosario, fue parte activa del proyecto desde el inicio y hasta mediados del 2000. Desde la experiencia de haber participado en esos años de las discusiones y las prácticas que dieron vida y cuerpo a la publicación, ofrece una perspectiva singular sobre qué fue y cómo se construyó una de las principales revistas de literatura en la Argentina del siglo que pasó.

Invitamos a ser parte del diálogo a Ana Porrúa, profesora de la Universidad Nacional de Mar del Plata, especialista en poesía, colaboradora y ávida lectora contemporánea de *Diario de poesía*.

De izquierda a derecha: Daniel García Helder, Martín Prieto, Daniel Samoilovich, Hugo Padeletti, Juan Pablo Renzi, Jorge Fondebrider y Ricardo Ibarlucía. Presentación del número 1 de *Diario de poesía*. Buenos Aires, 1986. Foto de Mimí Doretti.

Martín Prieto: Muchas gracias. Gracias Geraldine, gracias Verónica, gracias a todo el equipo por esta invitación. Lamento no haber podido estar en el Coloquio entero. Me hubiera gustado participar de todas las actividades, así que me disculpo por haber llegado recién esta tarde y haber podido escuchar sólo dos exposiciones anteriores. Es un encanto, esa es la palabra, estar en La Plata de nuevo. Creo que la primera vez que vine en términos así entre comillas "profesionales", fue a hacer un espectáculo de poesía con Daniel García Helder, en los primeros años del *Diario*, '86, '87. O tal vez antes. Lo hicimos en un subsuelo que había aquí enfrente, en unas jornadas universitarias. Había muchos compañeros y compañeras, poetas, profesores. Estaba Susana Zanetti. Su nombre para mí está absolutamente ligado a esta Universidad y a esta ciudad. Cada tanto me vuelve un recuerdo de un viaje de La Plata a Buenos Aires, en ómnibus, con Susana y con María Teresa Gramuglio, de vuelta también de algún congreso o de alguna jornada. Íbamos María Teresa y yo en un asiento y Susana venía en el de adelante. No sé cómo hacía para torsionar el cuerpo de manera completa y hablar con nosotros la hora entera que duró el viaje por la autopista. De cualquier tema. Con el sólo afán de conversar, un arte que ambas practicaban muy bien. Con unas irrupciones, por parte de Susana, de un lenguaje coloquial, juvenil: "qué mambo, ¿no?", decía. "Imagínate que venimos y no hay ningún alumno. Qué mambo, ¿no?" Así era Susana, además de todo lo que ya sabemos. De su importantísima tarea formativa para todos nosotros. Como profesora, como investigadora, como editora. Así que es una alegría enorme estar acá nuevamente con ustedes en esta ciudad. Voy a leer un trabajo que es en realidad un montaje que hice sobre dos artículos que publiqué en este nuevo libro mío que es *Un enorme parasol de tela verde*, que hace referencia a esa experiencia en el *Diario de poesía*. Por lo tanto, voy a ser en este relato una especie de, simultáneamente, narrador testigo y narrador personaje, hacer las dos cosas a la vez, a ver cómo sale.

Entre 1985 y 1986 comenzamos a pensar y a poner en marcha el Diario de poesía. Recuerdo unas reuniones retrospectivamente fundadoras, aunque en ese momento no existía en ninguno de nosotros ningún espíritu fundacional. Una en Rosario, en un departamento donde vivía entonces Daniel García Helder, y otra en la casa de Daniel Samoilovich en Buenos Aires. Poemas, problemas, polémicas, entrevistas, reseñas, dossiers, traducciones, autores, gráfica. El *Diario* fue para mí una escuela absoluta, pero sin maestros ni profesores. Una escuela de pares, aunque muchos de quienes formaron parte de aquellos primeros años traían una admirable experiencia profesional en editoriales, en diarios, en revistas, de la que los más jóvenes carecíamos por completo.

Pero, tal vez, el ánimo igualitario de esos primeros años del *Diario*, de esos primeros años de democracia propició que, como en ese poema de César Fernández Moreno, todos fuéramos iguales "arrastrando las zapatillas en el colchón de polvo del verano". En el *Diario* aprendí a escribir, a titular, a cortar, a medir, a editar, a hacer preguntas. A provocar. Tan atento, creo, al título de un libro que entonces circulaba entre algunos de nosotros, *La literatura como provocación*, de Hans Robert Jauss, a quien habíamos conocido a través de la revista *Punto de Vista,* como a algunas de las ideas que portaba ese libro todavía luminoso. El concepto de "horizonte de expectativas" que habilitaba, a los pocos a quienes nos interesaba entonces la historia de la literatura, la figura del lector. La historia de la literatura no se basa, según Jauss, ni en una relación establecida *post festum* de "hechos literarios" ni en un acontecer de tradición anónima de "obras maestras", sino en la experiencia de los lectores, que es la que sirve de intermediaria entre el pasado y el presente de la literatura. Pero tal vez si estas precisiones me interesaban sólo a mí, que ya estaba siendo, tentativamente, un profesor universitario, a todos nos interpelaba la figura del lector. No sólo en los términos en los que lo había definido Borges: "un hombre silencioso cuya atención conviene retener, cuyas previsiones hay que frustrar, delicadamente, cuyas reacciones hay que gobernar y que presentir, cuya amistad es necesaria, cuya complicidad es preciosa". No sólo en los términos en los que José Bianco había propiciado aquella definición del prologuista de su novela *Las ratas*: "Necesito pensar en un lector, en un hipotético lector, que se interese en los hechos que voy a referir". Sino, también, en términos sociológicos y políticos, recuperando,

en el concepto y en la maqueta del *Diario* y en los sumarios y en el diseño de cada uno de sus números, en sus intervenciones y en las polémicas que decidimos dar, aquellas inquietudes de los contornistas en cuanto a que no existiría literatura si se la pensara sólo en los términos del autor. Salir a la sociedad, así fuera a la cada vez más reducida, pero sin embargo, como comprobamos, existente, dinámica e influyente sociedad de lectores. Aun: de lectores de poesía. "¡Basta ya de prosa! Llegó el periódico de poesía para todos los lectores", decía la publicidad del *Diario*.

La publicación de las obras reunidas o completas de, entre otros, Juan L. Ortiz (1996), Edgar Bayley (1999), César Fernández Moreno (1999), Joaquín Giannuzzi (2000), Juana Bignozzi (2000), algunas en importantes editoriales comerciales de escaso o nulo catálogo vinculado con el género y, las cinco, presentadas por críticos y poetas provenientes o relacionados con el *Diario*; la proliferación, a partir de los años '90, de diversas e influyentes nuevas revistas y editoriales de poesía; la paulatina inserción, dentro de las políticas públicas culturales, de festivales de poesía, son algunas de las consecuencias de la publicación del *Diario* en la sociedad literaria.

Creería que la primera gran intervención del *Diario* en el campo literario, y tal vez la más programática, fue la que firmó García Helder en el número 4, de 1987, bajo el título "El Neobarroco en la Argentina". Allí García Helder contrapone, a la suntuosidad léxica de los neobarrocos, un diccionario restringido, y a la indeterminación del sentido posmoderno –presente sobre todo en la obra de Carrera, de aquel Arturo Carrera–, una máxima de Ezra Pound: "La literatura es el lenguaje cargado de sentido". Este artículo, que alcanzó el valor de un manifiesto, es simultáneamente opositivo y propositivo, ya que no sólo impugna total o parcialmente el movimiento neobarroco sino que instala, a la vez, los principios de lo que un tiempo después, en la misma revista, se llamó "objetivismo", cuyas ambición, destacada por García Helder, fue imaginar una poesía sin heroísmo del lenguaje "pero arriesgada en su tarea de lograr algún tipo de belleza mediante la precisión, lo breve, la fácil o difícil claridad, rasgos que de manera implícita o explícita censura el neobarroco".

La biblioteca de los objetivistas, que puede seguirse a través de los índices del *Diario*, incluye a Eliot, a Pound, a Kavafis, a William Carlos Williams, a Edgar Lee Masters, a Rilke. También yo diría, y sobre todo, tiende a una nueva lectura de la poesía argentina y a la consecuente reformulación de una tradición nacional. Por un lado, como rareza, los nuevos poetas incorporaron a la trama de la conversación los relatos y las novelas de Juan José Saer: *El limonero real, La mayor, Nadie nada nunca, Glosa*. Con esos libros a la vista, y parafraseando a Pound, los objetivistas podrían haber dicho que por un momento la superioridad de la prosa sobre la poesía, aunque temporal, era obvia y que nadie podía escribir buenos versos sin haber leído esos relatos de Saer. Se aprende más, decía Pound, "acerca del arte de cargar las palabras con Flaubert que con los floridos dramaturgos del siglo dieciséis".

Pero seguramente, su operación más valiosa fue incorporar a la tradición la obra de Joaquín Gianuzzi, un autor hasta entonces más bien desconocido y marginal, sobre todo entre los jóvenes, que como escribió García Helder, le ofreció a la nueva generación de poetas "el gusto por la frase seca y sin vueltas" y convirtió en programa la "revelación", dice Daniel Freidemberg, que les produjo a él y a dos o tres amigos a fines de los años '70, el descubrimiento en librerías de viejo de *Las condiciones de la época*, de 1967, un libro que señalaba que era posible "tratar los temas vulgares y combinarlos con la reflexión intelectual desembozada, llamar a las cosas por su nombre y ser dócil al esquema sujeto-verbo-predicado". El realismo especulativo y metafísico de Gianuzzi, de gran factura técnica, sostenida retóricamente por un sistema metafórico tan austero como imaginativo, llevado a cabo con un repertorio léxico definido, próximo al habla pero no mimético ni populista, fue usado por los objetivistas como un catalizador que les permitió ensayar una nueva poesía realista, y simultáneamente aplicar un principio de restricción léxica al desbordado diccionario de los neobarrocos.

Sin embargo, la biblioteca argentina de los objetivistas tuvo notorios puntos de contacto y de reunión con la de los neobarrocos. El primero y más notorio: Juan L. Ortiz, sujeto del primer dossier del *Diario* y autor de una obra imperial cuya traza es indisimulable, tanto en las obras de unos como de otros. En ese mismo primer número del *Diario*, como una señal enviada al futuro, se publicaron en páginas sucesivas poemas de Oscar Taborda y de Néstor Perlongher, ambos autores inmediatamente visualizados como emblemáticos de una y otra poética, por momentos enfrentadas o contrapuestas. Simultáneamente, algunos de los poetas de los años '50 comenzaron a ser programáticamente revalorados por los de los '80, indistintamente de su filiación. Leónidas Lamborghini, Francisco Madariaga, Hugo Padeletti, Edgar Bayley, Mario Trejo, Aldo Oliva, Arnaldo Calveyra, Susana Thénon, Hugo Gola, empezaron a circular y a ser leídos o releídos, debido al oficio simultáneo de objetivistas y neobarrocos.

Como la de estos últimos, la biblioteca argentina de los objetivistas también estableció vínculos inmediatos con la latinoamericana, según puede verse siguiendo los sumarios de los primeros diez o quince años del *Diario*. Los chilenos Óscar Hahn, Waldo Rojas, Pepe Cuevas, Gonzalo Millán, Enrique Lihn, Edgar O'Hara, Jorge Teillier, los colombianos José Manuel Arango, Arturo Aurelio, Gómez Jattin, el venezolano Calzadilla, la uruguaya Circe Maia, fueron algunos de los autores presentados, algunos por primera vez, a los lectores y a los poetas argentinos.

La novedad objetivista finalmente se valida a partir de su carácter reactivo, de su capacidad para promover, casi de inmediato a su irrupción, una cadena de impugnaciones. Algunas de ellas fueron publicadas en el correo del *Diario*, durante sus primeros años, pero sin dudas la más importante, programática y de extendidas consecuencias fue la que firmó en 1991 Ricardo Herrera en su libro *La hora epigonal. Ensayos sobre poesía argentina contemporánea*, titulada "Del maximalismo al minimalismo". Allí Herrera organiza una vigilante selección de textos de los primeros cinco años del *Diario de poesía* (una carta de Jorge Aulicino publicada en una columna de Daniel Freidemberg, la presentación de Freidemberg al dossier sobre *El Lagrimal Trifurca*, el dossier completo dedicado por el *Diario* a Leopoldo Lugones… "un compendio de mala conciencia", dice Herrera y, también "una aproximación aleve y artera"… y la presentación que Elvio Gandolfo y Samoilovich hicieron de una antología de Raymond Carver) para concluir que el minimalismo objetivista del *Diario* era en verdad el negativo (antiprofético, rabioso y despreciativo) del maximalismo sesentista que sería lo que verdaderamente latía en el corazón de la revista.

Ocho años más tarde, en 1999, Herrera convirtió esa lectura intencionada y circunscripta de *Diario de poesía* en una revista llamada *Hablar de poesía*, cuyo nombre simétrico al del *Diario* (la única palabra no común entre ambos títulos tiene sin embargo también seis letras) marca, desde la portada nomás, la manifestación del carácter "especular" –así lo llama mi compañera de mesa Ana Porrúa– de la publicación de Herrera en relación con la de Daniel Samoilovich, en tanto la de aquel –sigue Porrúa– "llega al campo literario para instalar ciertos nombres desaparecidos de la tradición (Banchs, Mastronardi, Molinari), pero también para demoler, por la amenaza que suponen, aquellas poéticas que el *Diario* venía rescatando como linaje propio". Los dossiers dedicados en el *Diario* a César Fernández Moreno, a Leónidas Lamborghini, a Juana Bignozzi y las reseñas que Herrera, Javier Ardúriz y María Julia de Ruschi Crespo firman de las obras de esos mismos autores conforman, como señala Ana Porrúa, una "inversión casi perfecta" y donde el *Diario* ve innovación, *Hablar de poesía* ve verborragia, balbuceo, gritos.

De este modo, la intervención de *Hablar de poesía* es eminentemente impugnadora, a partir del convencimiento (que ni los textos analizados ni la adjetivación exaltada con la que se los califica corroboran) de que el objetivismo es la continuación, por otros medios, del coloquialismo antipoético y sesentista; es decir, otra vez, la idea de que el "minimalismo objetivista" sería la versión oportunista del maximalismo sesenta–setentista que es la verdadera bestia negra que *Hablar de poesía* viene a exorcizar. En una reseña sobre *Monstruos. Antología de la joven poesía argentina* preparada por Arturo Carrera en 2001, Ricardo Herrera señala que "lo nuevo, lo renovador y lo joven son categorías ficticias, arbitrarias y oportunistas. La aventura del

hombre –dice Herrera– es siempre la misma: error y desamparo". La censura de "lo nuevo" no implica, sin embargo, como cabría suponer, una censura igual hacia lo viejo, en la medida en que lo que se negara fuera "el tiempo", lo que se niega más sencillamente es el presente, y a partir de ese posicionamiento, *Hablar de poesía* instala en la poesía argentina un paradójico nuevo valor: el valor de lo viejo, cuyas notas (equilibrio, forma, jerarquía, conservación, continuidad, sublimidad, interioridad y, sobre todo, lirismo) son las mismas que levantaban los poetas de 1940, autodefinidos por Luis Soler Cañas como los "jóvenes serios" y "graves", completaba la idea León Benarós, que renacen 60 años más tarde como los jóvenes viejos.

En esos mismos años, como decíamos, se publicó *Monstruos. La antología de la joven poesía Argentina* y allí, Alejandro Rubio, uno de los antologados por Arturo Carrera, previendo o respondiendo anticipadamente el carácter de las réplicas, en la presentación programática de sus poemas, que puede ser leída como la de una generación, anota provocativamente ni bien empieza: "la lírica está muerta", y la imagina como "un fantasma desleído que mendiga de los vivos un poco de atención póstuma". El carácter polémico de su intervención no debería obnubilarnos acerca de sus propósitos: imaginar un poeta contemporáneo, él mismo, muchos de los otros antologados, que no prescinden de la lírica ni de la subjetividad sino que la historizan, ponen en relieve el presente contra el fondo del pasado. El objetivismo, para Rubio, no es la ausencia de subjetividad, como lo leyeron los ideólogos del lirismo y de la epifanía, sino "una actitud donde la subjetividad esté presente por ausencia, yacente para ser leída en las entrelíneas del texto". Un año antes, en 2000, Martín Gambarotta publicó *Seudo*, que venía con la poderosa carga extratextual de ser el libro posterior a *Punctum*, con el que Martín había obtenido en el '96 el primer premio en el primer concurso del *Diario de poesía* y que se había convertido en una suerte de emblema del valor de lo nuevo, de eso que aún no se sabía bien cómo debía leerse, como señaló Daniel Samoilovich en la reseña del libro ("bello en un género de belleza desconocido"), que era lo que el *Diario*, como conjunto, venía a promover y a instalar, en la tradición de las vanguardias. Y es en *Seudo* donde Gambarotta escribe una estrofa que tiene el valor de un arte poética retroactiva, que sirve tanto para leer *Seudo* como para leer *Punctum* y, sobre todo, para despejar malos entendidos en cuanto a una posible adscripción de su obra a un realismo político o a un objetivismo elementales, puramente referenciales: "No es lo que quiero / decir es casi lo que / quiero decir es / lo que está al lado / de lo que quiero decir". Podemos pensar a esta estrofa-proclama como una traducción del ideario simbolista, antiparnasiano y antiobjetivista de Mallarmé: "Nombrar un objeto es suprimir las tres cuartas partes del disfrute del poema que uno tiene al adivinar poco a poco: sugerirlo, tal es el sueño". El realismo terrenal desestabilizado por el simbolismo volado o el simbolismo volado enraizado en el realismo terrenal. Ese es el régimen impuro (el objetivismo, sí, pero como una subjetividad yacente entre líneas, la lírica sí, pero histórica, como manifestación social, el realismo, sí, pero por contigüidad, como lo que está al costado de la representación) que promovió la reacción, en teoría y en acto, de la avanzada epifánica que formula un afirmativo aparato teórico y publicitario (revistas, reseñas, prólogos, antologías, reportajes) construido, sin embargo, con un tono plañidero, sobre el que se monta, además, un sistema de selección áulico que sólo incluye o acepta a los resistentes, a esos ángeles puros de presente, de política y de referencialidad en los que vive aun la poesía, inmaculada de todo.

En el 2001 me fui del *Diario de poesía*. En el verano de 1931, en el número 1 de la revista *Sur*, que tanto y tan bien habíamos estudiado con María Teresa, Drieu la Rochelle firmó una nota titulada "Carta a unos desconocidos": "Una revista –dice Drieu– es un grupo de hombres que se juntan en su juventud y que dicen juntos lo que piensan juntos. No es bueno que se reúnan demasiado pronto; si son demasiado jóvenes no tienen todavía nada que decir. Tampoco es bueno que se reúnan demasiado tarde. Una vez que han dicho lo que tenían en común deben separarse. Sin lo cual el grupo humano se transforma en una "revista" en el sentido literario de la palabra, donde no se hace más que repetir lo que ya se dijo otras veces, donde la gente no se vuelve a encontrar por amarse y amar juntos alguna cosa, sino simplemente para escribir, único parecido superficial que entre ellos persiste. Al cabo de diez años –dice Drieu– romped vuestras máquinas de escribir,

quemad vuestros archivos, y cumplid cada uno por vuestro lado el trabajo comenzado en común." Supe, desde que lo leí, que en algún momento iría a refrendar ese gran programa de cierre: romper las máquinas, quemar los archivos, y cumplir, por mi lado, el trabajo empezado en común.

La parte que me toca de las clases de Literatura Argentina que damos desde 2004 en la Universidad Nacional de Rosario, la *Breve historia de la literatura argentina, Saer en la literatura argentina, Un enorme parasol verde*, de este año, son una deriva de aquellos años del *Diario* y no existirían si no fuera por ese entusiasmo compartido cuando nos encontrábamos, en Rosario o en Buenos Aires, para amar juntos las mismas cosas.

Ana Porrúa: Bueno, agradezco la invitación de Verónica Delgado y de Geraldine Rogers a participar en esta jornada sobre revistas y hablar, nada más ni nada menos que junto a Martín Prieto, sobre *Diario de poesía*. Son muchos los lazos que me unen a Martín, no solo institucionales sino antes y siempre, afectivos, y muchas las lecturas que hice y hago con él, como frontón o como cómplice. De hecho, si yo tuviera que escribir mi historia como lectora, la poesía de Martín, sus intervenciones en el *Diario*, sus artículos y su *Breve historia de la literatura argentina*, aparecerían una y otra vez. Acepté inmediatamente el convite, porque *Diario de poesía* es una revista que también me hizo la lectora de poesía que soy hoy y porque fue mi objeto investigación. Es una revista que leí en el momento en que salía cada número, pero también retrospectivamente, buscando debates y figuras hasta en la letra chica. Fui ahora a mi currículum, para ver qué había escrito sobre el *Diario*, algunas entradas en *Caligrafía tonal* (2011), pero antes, y la verdad que las fechas me sorprendieron, un par de artículos al menos en los que traté de pensar qué se genera alrededor del objetivismo argentino, las polémicas que se abren. La polémica fue central en los modos de leer del *Diario*, las ideas de novedad, de tradición, entre otras. Pero el *Diario* estaba antes, y está en gran parte de lo que escribí, por ejemplo sobre poetas neo objetivistas o sobre la llamada poesía de los '90 en general. Y no solo antes, en los '90, sino en las últimas cosas que escribí, en un capítulo del libro *Puntuaciones sensibles*, en el que ensayo relaciones entre la poesía y los objetos. Los tramos últimos de este contacto, me llevaron a buscar el índice en AHIRA, ese increíble archivo de revistas argentinas organizado por Sylvia Saitta. Los números de la revista que había leído a medida que salía, y también retrospectivamente, en papel, para escribir sobre publicaciones periódicas, están ahora digitalizados. Pero entonces... ¿por dónde empezar?, ¿cómo volver a hablar, escribir sobre *Diario de poesía* sin repetir? La pregunta siempre para mí es el inicio, el lugar aleatorio o central en el que me voy a parar para empezar a escribir. Un inicio: volver a leerme, lo hice fragmentariamente. Otro inicio posible: el clásico "érase una vez", que siempre considero necesario, al menos para reponer alguna cronología, algunos nombres. Acá me voy a repetir en algunas cosas con Geraldine. Apunto entonces algunos datos sobre el *Diario*: que a un costado del nombre, en la tapa, dice "Periódico", y a la izquierda, "Información, creación y ensayo". Salió entre el año 1986 y 2012. Anoto también la noticia de aquel momento, absolutamente sorprendente, que vuelve a sorprender quizás más hoy: la tirada del primer número de *Diario de poesía*, de invierno, en 1986, fue de 5000 ejemplares que se agotaron rápidamente y trajeron una reedición de 2000 ejemplares más. Apunto que el formato del *Diario* fue el de un diario tabloide y que se exhibía colgado en quioscos, en principio en Buenos Aires y Rosario, y se encontraba en algunas librerías. También dejo anotados los nombres de la primera redacción de la revista, dirigida siempre por Daniel Samoilovich, hasta su número 83, en 2012, con un diseño de tapa de Renzi (luego también Eduardo Stupía estaría involucrado en el aspecto visual de la publicación), con un primer consejo editorial en el que participaban: Diana Bellessi, Jorge Fondebrider, Daniel Freidemberg, Martín Prieto, Daniel García Helder y Elvio Gandolfo. Por supuesto, no habría que dejar de mencionar a Mirta Rosenberg, que dio entrada a gran parte de la poesía norteamericana en el *Diario*, y a Jorge Aulicino, que será fundamental en la publicación. Los datos nos acercan cierta materialidad y nos

alejan de la nostalgia, de los recuerdos heroicos, aquellos en los que el tiempo comienza a desaparecer, se detiene. Nada más ajeno, más traicionero, que sacar a *Diario de poesía* del tiempo, una revista que revisó el pasado pero sobre todo, una revista que leyó el presente y leyó desde el presente. Mientras pensaba en el modo de aparición del *Diario* y en su circulación, en esa masividad inicial, creí recordar el uso de la publicidad. Entonces, le pregunté a Martín, que me mandó inmediatamente una foto de Mimí Doretti, que apareció en diarios del momento. Algo volvía y traía al presente del *Diario*, el presente del *Diario* como historia y como síntoma a la vez. Supe que había encontrado por dónde empezar. En la foto, de derecha a izquierda están Ibarlucía, Fondebrider, Juan Pablo Renzi, Padeletti, Samoilovich, Prieto y García Helder, los dos más jóvenes del *Diario*, los que primero se van del grupo, en el 2001, a quince años de su creación, y marcan, a mi modo de ver, una primera etapa de la publicación. Detrás de ellos, los afiches de publicidad del número 1 de la revista. Aunque no se lee bien, ahí está la consigna del momento, esa que acaba de traer Martín: "¡Basta ya de prosa! Llegó el periódico de poesía para todos los lectores". Debajo decía: "En los mejores quioscos". Es una retórica publicitaria ajena a la poesía, al menos desde las vanguardias, y en relación con estas, más ajustada a una circulación periodística, con un enfoque masivo propio de la época. El "¡Basta ya de prosa!" podría desplegarse como un basta ya de una idea de la poesía como zona exclusiva de ciertos lectores, especializados, seguramente poetas... aunque la mayoría de los mencionados, armadores del *Diario*, lo eran, lo son... y el costado que resalta esa posición está en "para todos los lectores". Pero hay otro "basta ya" en la foto, que tal vez ya vieron. Se trata de una consigna: "Alfonsín o dictadura", por eso vuelve como síntoma, firmada por la Juventud Radical y la Junta Coordinadora Nacional, que además hacen un convite: "El 26, todos al Obelisco". La inscripción en la pared es de 1983. Ese obelisco, esa convocatoria, es la que se da el 26 de octubre, unos días antes de las elecciones que son el 30 de octubre, en las que Raúl Alfonsín fue electo. La vuelta de la democracia después de siete años de dictadura y de horror. Basta ya de dictadura, basta ya de prosa, todos a la plaza, para todos los lectores, son lemas que arman un continuo.

Martín Prieto: Está un poco forzado, pero está bien...

Ana Porrúa: Es un contrapunto, no exacto... Pero ahí están las consignas para que las leamos, que enlazan tiempos: el '83 de la pintada, el '86 de la foto y del primer número del *Diario*. El lapso es breve, '83/ '86, pero lo primero que pensé cuando miraba la foto es en una forma del presente, no del pasado en el presente. Es decir, no el '83 como el pasado sino el presente en el presente del '86; una forma reforzada por la persistencia de las inscripciones de tres años atrás, algo hoy casi impensable. El repique del '83 en el '86 no supone por supuesto una adscripción partidaria, sino que es una condición de posibilidad del *Diario de poesía* que apunta a ampliar el público y lo que se da a leer. No hay un poeta argentino prácticamente que no haya publicado en el *Diario*. De hecho, los y las integrantes de todas las revistas que circulaban desde antes y circularon en el momento en que apareció el *Diario*, como *Último Reino*, como *Xul* o como *La Danza del ratón*, publicaron en el *Diario*. Por supuesto publicó Carrera, por supuesto publicó Perlongher, todos podríamos decir... Perednik. Entonces, destaca esa amplitud, una biblioteca democrática, amplia. Pero sobre todo, un modo de lectura, una réplica, una discusión saliente que tiene uno de sus ejes fuertes en la revisión y por qué no, demolición –parece que yo uso la palabra "demolición", porque me citaste diciéndolo en el dos mil y pico– de la épica. La nueva objetividad trae a Pound y trae planteos sobre una poesía, como decía García Helder en el artículo en contra del neobarroco, "sin heroísmos del lenguaje", que a la vez pretende, se propone, derribar las versiones heroicas de la poesía argentina. Lejos quedará la idea de poesía como zona de resguardo, que está presente desde el título de la contemporánea *Último Reino*, que agrupaba desde 1979 a los poetas neo-románticos, dirigida por Víctor Redondo. Pero también, lejos está la idea de la poesía como lugar de resistencia, como impulso hacia la revolución política. Porque la democracia de *Diario de poesía*, la que da a

ver una biblioteca amplia, muy amplia de poesía extranjera pero sobre todo latinoamericana y argentina, intervendrá cada poética, cada poeta, en las secciones en que esto es posible: reseñas, dossier, incluso entrevistas, en las columnas, a partir del desplazamiento y el corte. Algunos ejemplos: el dossier sobre Ezra Pound, en el número 3 de la revista, que es del verano de 1986, señala sólo incidentalmente en la cronología y en algunas de las notas o ensayos, la relación del poeta con el fascismo. La propuesta de lectura es incluso la del propio linaje, el de ese neo-objetivismo que fue parte del *Diario*, que se construyó desde el *Diario,* podríamos decir. Los ensayos abordan aquello que aporta Pound: la fanopeia, la melopeia, la logopedia. Sobre esas aristas técnico-teóricas, sobre esas herramientas de lectura, escribe Fondebrider, encargado de la coordinación de este dossier; el ideograma, la visibilidad son los puntos salientes en la nota de Faustino. Será justo Juan Gelman el que haga explícita esta operación de desplazamiento, cuando comienza su nota con la mención del dato biográfico para separar las aguas de la adscripción política que lo llevó a Pound a una jaula, y proponer la lectura de los *Cantos* desde una impronta fuertemente anticapitalista. La política, para el *Diario*, se lee en los textos, no en las biografías. Otro ejemplo es el dossier Leopoldo Lugones, que es del número 13, de agosto de 1989, que extrañamente trae como clave de presentación también una pregunta de Pound. Prieto retoma algunas consideraciones sobre cómo leer de Pound, que ahí ensaya un estado de la cuestión artística y traduce consideraciones en una pregunta contundente, bastante provocadora: "¿qué nos sirve ahora de ayer?". El *Diario*, en agosto de 1989, trae el monumento de la historia de la literatura argentina y además de las notas, presenta reseñas bibliográficas bajo el título "Lugones en 1989". Entonces Gandolfo, Feiling, Graciela Montaldo, entre otros, leen los libros de Lugones: *Las montañas del oro, Los crepúsculos del jardín, Lunario sentimental, Odas seculares*, y más. El giro se da en el modo de leer de quienes en el título del dossier se consignan como "Nueva Crítica". Es Lugones, pero la consigna es ver qué de Lugones sirve hoy para la literatura, para la poesía. Así Gandolfo señala rasgos de la actual fantasía épica, *heroic fantasy*, "en su estruendosa lujuria masturbatoria y sus altares íntimos", la propia de los versos lugonianos. Feiling habla de un Lugones pasible de ser utilizado, ese que usa la literatura para producir más literatura. Montaldo, por su parte, dice que leer *Lunario:* "semeja bastante el hojear una revista de modas (...)"; luego agrega que "una buscada composición de figurín ha guiado sabia y gratamente a Lugones", y celebra la invención de un lenguaje para sus poemas que a la vez los deslocaliza. Ver, escuchar qué sigue funcionando del pasado, como un modo de desarmar el monumento, de poner en primer plano aquello que fue leído como hastío o directamente no leído, como una posibilidad del presente de la poesía.

Otra de las operaciones críticas salientes del *Diario* se relaciona con la diatriba herreriana que mencionaba Martín, cuando el director de *Hablar de poesía* se refería al minimalismo objetivista, una denominación que en realidad encubría el verdadero monstruo que era el maximalismo sesenta/setentista, ese monstruo que supuestamente *Hablar de poesía* viene a exorcizar. No es una operación que descubro ahora, y tiene que ver con cómo aparecen los '60 en el *Diario*, no en tanto poética común, expandida en una serie de nombres; no como relato anclado básicamente en lo político: desaparecidos, resistencia, poesía, política. Además, si bien la revista tiene pocos dossier grupales (*El Lagrimal Trifurca*, sobre la familia Gandolfo, digamos, *Poesía Buenos Aires*, la revista que dirigió Raúl Gustavo Aguirre), no hay y no pudo haber un dossier poesía de los 60. Hay un dossier Leónidas Lamborghini y hay un dossier Juana Bignozzi. El dossier Leónidas Lamborghini es posterior al de Juana Bignozzi. El dossier Leónidas Lamborghini destaca la singularidad de la escritura de Leónidas Lamborghini. La postura de ese dossier es que Leónidas Lamborghini procesa todas las tradiciones, hace esto que sabemos que hizo Leónidas Lamborghini que es reescribir, distorsionar. Entonces, no adscribe a ninguna tradición, y Leónidas Lamborghini sería el que va reescribiendo siempre y nunca puede escribir el mismo poema. En el caso de Juana Bignozzi, cuya presentación es de Prieto, una larga presentación, Martín empieza diciendo que de ninguna manera Juana es una poeta de la generación del '60 o una poeta de los '60, y despliega algunos argumentos por los cuales Juana Bignozzi no sólo queda fuera de los '60, sino que es la construcción de una voz y la relación de la política con la construcción de esa voz. En la cronología aparece

Juana en el Pan Duro, Juana con Castelnuovo, Juana con Gelman. En esa cronología está Juana dentro del '60. En la presentación, no está Juana dentro de los '60. Nunca hubo un dossier Gelman, por otro lado, en el Diario. Es cierto, hubo un dossier Urondo.

Pero volviendo al dossier Juana Bignozzi, lo que destacaría es el trabajo que hace sobre la tradición y sobre la temporalidad el *Diario de poesía*, porque en última instancia lo que termina diciendo Martín y es muy convincente, es que Juana Bignozzi es una poeta de los '90. Entonces, Juana Bignozzi está en el futuro. No sólo no está en los '60, sino que tampoco está en los '80, ni está en los '70, sino que es una poeta de los '90, que por otro lado es lo que siempre quiso Juana Bignozzi… pero vos lo dijiste antes, lo anticipaste.

Geraldine Rogers: Bueno, ahora si les parece podríamos retomar nuestra propuesta de pensar la revista como artefacto. Sabíamos que corríamos el riesgo, el buen riesgo en muchos sentidos, de entrar en la historia de la poesía en sí misma dejando un poco de lado la revista misma, que es nuestro objeto de atención central, y que por supuesto no puede prescindir de todo lo otro. Pero por ejemplo a partir de cuestiones nombradas recién, como la temporalidad, aparece algo potente para pensar el artefacto: cómo funciona la temporalidad en algo que se llamó *Diario de poesía*, que tuvo una aparición periódica pero postulaba un tiempo distinto al tiempo del periodismo. Porque los números de esta revista –ahora que están todos juntos en un sitio web–, podrían cambiarse de orden y en gran medida funcionan igual, porque no tienen ese anclaje que tienen otras revistas con su momento de publicación. Ayer tuvimos una mesa sobre *El ojo mocho*, en esa revista cada número era muy permeable al presente en que salía. En *Diario de poesía* claramente el proyecto era otro, había una intención de generar otra cronología. Aunque también, conversábamos con nuestro grupo, no toda la revista es homogénea en ese sentido. Hay secciones que están más ligadas a su presente…

Ana Porrúa: Las reseñas…

Geraldine Rogers: Claro, coincidentes con la edición de ciertos libros, con las cosas nuevas que se leen. Entonces, esa podría ser una entrada para pensar la cuestión…

Martín Prieto: Ya que estamos, efectivamente, vos tenés razón, era previsible que Ana y yo tuviéramos algunas pequeñas rencillas en términos de historia de la poesía argentina, de posicionamiento de autoras, de autores. Mientras te escuchaba, Geraldine, pensé que hay algunas cosas que pueden ser interesantes para ustedes como estudiosos de los fenómenos de revistas, no solamente literarias, en la Argentina, que tienen que ver con la composición material del *Diario*. En primer lugar, hay un antecedente del cual se habla poco y hoy lo recordé cuando escuchaba la exposición sobre la revista *Macedonio*, que es Juan Carlos Martini Real. Martini Real dirigió una revista de la que salió un solo número, que se llamó *Revista de poesía*, que tiene un paréntesis, no me acuerdo si en "de" o en "poesía", porque estaba muy de moda en esa época ponerle paréntesis a cualquier cosa, con unos valores no del todo evidentes. Bueno, había un paréntesis. Tenía un formato tabloide y tenía la idea de un diario, aunque su contenido no era en absoluto periodístico… Había un artículo de Nicolás Rosa, unos poemas de Héctor Piccoli. Y había algo que a nosotros nos atrajo como idea. La idea de un formato. Formato diario. Creo que ese es un antecedente que cabe señalar. Luego: Daniel Samoilovich tenía ganas de hacer una revista de poesía, yo tenía ganas de hacer una revista de poesía, empezamos a hacernos amigos, nos conocimos, esto es muy importante, en la oficina de Beatriz Sarlo. Yo viajé a Buenos Aires, fui a ver a Beatriz a su oficina, en el año 1981, o 1982. En un momento Beatriz se fue a comprar cigarrillos, llegó Daniel, no nos conocíamos, nos pusimos a conversar mientras llegaba Beatriz. Nuestra revista tuvo un vínculo estrecho con *Punto de Vista*, a través de Juan Pablo Renzi, de María Teresa Gramuglio, de Beatriz. Pero también importa señalar que durante mucho tiempo, las oficinas del *Diario* y las de *Punto de Vista* estaban en el mismo lugar. Un espacio común en la calle Mitre, me parece que era Mitre al

1900, en Buenos Aires. Ahí estaba la oficina de *Punto de Vista*, la oficina del Club de Cultura Socialista, la oficina del *Diario de poesía* y la oficina de la revista *La Ciudad Futura*. Toda esa gente, todos nosotros, nos encontrábamos allí en general los viernes, cuando eran las reuniones del *Diario*. Un viernes al mes yo viajaba a Buenos Aires. Ahí se arma también una sociabilidad que excede los términos literarios. Y hay, en tercer lugar, un asunto muy importante para la conformación del *Diario*. Y es que los primeros dos o tres números del *Diario* se hicieron en las oficinas de la editorial Juegos & Co. que era de Daniel Samoilovich y Jaime Poniachik. Una editorial de revistas de juegos, de crucigramas, de intríngulis matemáticos. Lo cuento, porque la distribución y la tirada del *Diario* tienen mucha relación con esa editorial. Nosotros tirábamos 5.000 ejemplares, porque 5.000 ejemplares era el número mínimo que aceptaban los distribuidores para entrar en lo que se llamaba "playa". Es decir, para entrar en playa de distribución nacional, no era que vos ibas con tu revista y te la distribuían en calle Corrientes y en Rosario. Vos tenías que tener una tirada mínima de 5.000 ejemplares para que ellos hicieran una distribución nacional. Eso fue lo que definió el número. Nosotros queríamos hacer una revista con pretensiones de expansión, no de masividad sino expansiva, que fuera un poco por afuera de las librerías y del circuito consabido. Pero el número, lo decide la playa. La playa dice: no se reciben menos de 5.000, y ante nuestra sorpresa, esos 5.000 ejemplares se agotaron en ese primer número y propiciaron la reedición, la honorable reedición, tiene una banda que dice "segunda edición" de ese primer número de la revista. Además, desde la editorial también se hizo la publicidad callejera del *Diario*. Todo esto es importante en términos de la conformación de una revista: el espacio de reunión, el formato, la distribución, la publicidad. Y cómo funcionaba la revista como tal. La figura principal del director. Pero también la de los secretarios de redacción: primero, Jorge Fondebrider, y después, Daniel García Helder. Ya la presencia de José Bianco en *Sur*, en los grandes años de *Sur*, los años de Borges en *Sur*, focaliza la importancia de esa figura en una revista. Todas estas son cuestiones que tienen que ver con la factura material de la revista. Inclusive también en ese punto fue importantísima la presencia de Juan Pablo Renzi como autor de la maqueta del *Diario*. El dibujo de la maqueta del *Diario*, un dibujo precioso de Renzi. Renzi dibujaba primero la tapa, es muy alucinante esto... Renzi dibujaba la tapa entera, y sobre la tapa entera, sobre ese mono dibujado, se construía la tapa real con las fotografías reales, etcétera. También, de paso, otra cosa muy importante para una revista que tenía ambiciones gráficas. Conseguir fotos. Que no era como ahora, poner Google, imágenes, tamaño grande. No, había que salir a buscar fotos buenas de Pound, de Lugones. Que además tuvieran rendimiento, es decir, como para poder ser reproducidas en determinado tamaño. Porque era una revista que tenía que hacerse ver en los quioscos de revistas, en una época en la que los quioscos de revistas estaban llenos de diarios y de revistas. Tenía que competir con los diarios de todos los días, pero también con un montón de revistas: de deportes, de psicoanálisis, de jardinería, de moda, de arte. Un montón de revistas...Y además, la tapa tenía que tener un contraste, una combinación de contraste y de identidad con la tapa anterior.

Margarita Merbilhaá: Hoy decías que para hacer este diario había que estar en la calle... ¿Querés contar un poco...?

Martín Prieto: Sí, yo creo que para hacer una revista literaria, hay que estar en la calle. En las lecturas, en las ferias, en los festivales, en los talleres, en los bares, con el oído atento a lo que está pasando, de qué se está hablando en la universidad. En esa circulación, también nosotros íbamos recogiendo muchos materiales que no estaban en ninguna parte. Por ejemplo, el artículo que hicimos con Daniel García Helder, "Boceto para un panorama de la poesía argentina actual", es un boceto efectivamente que tiene que ver con eso... por un lado, lo que significaba el mismo *Diario de poesía* adonde iban jóvenes, llevaban sus papelitos, etcétera, etcétera; pero también los talleres literarios, cómo estábamos nosotros en los talleres, a dónde íbamos, con quiénes nos encontrábamos. Eso le da un aire contemporáneo a una revista como el *Diario*. Yo no podría hacer eso hoy.

Yo verdaderamente no podría hacer una revista de literatura hoy, porque haría una revista de historia de la literatura. No podría hacer una revista de literatura: no sé, no podría dormir en el sofá de la casa de uno que no conozco mucho, ni tomarme un colectivo a las tres de la mañana para "ahorrarme la noche". Ya no tengo esa energía, no tengo ese cuerpo, no tengo esa ansiedad, no tengo ese deseo. Pero sin ese cuerpo, sin esa ansiedad, sin ese deseo, sin mugre, es mejor no hacerlo.

Ana Porrúa: Bueno, hay internet…

Martín Prieto: Bueno, pero justamente, la internet no tiene mugre. Yo digo mugre… mugre, mugre, mugre de verdad, no en tu casa con internet… "che, ahora vengo", apago la cámara con internet porque estoy mal peinado… ¡Mugre!

Miguel Dalmaroni: Estaba pensando en una cosa que siempre es muy difícil o que a mí me parece muy difícil, a lo mejor es un prejuicio… es tener un registro más o menos confiable de qué pasó con los lectores, cómo era ese universo, cómo leíamos *Diario de poesía*. Digo, hay algunos modos de aproximarse, pero no sé si alguna vez uno sabe en qué medida lo que se registra es más o menos aleatorio, parcial, fragmentario, si hay zonas que uno no… Por ejemplo, yo no sé si fui representativo de un tipo de lector que primero dijo "está buenísimo esto, ¿por qué lo hicieron con un formato tabloide de diario?", como que no va una cosa con la otra, la poesía con el formato tabloide… nunca se lo comenté a nadie, pero recuerdo que mi impresión de los primeros números era esa, hasta que me acostumbré. O sea, el *Diario* me acostumbró a leer ese contenido en el *Diario de poesía*. Después, algo que a posteriori a mí me produjo extrañamiento, tal vez porque lo hizo el ámbito académico sobre todo, fue la fijación con la polémica entre objetivistas y neobarrocos, como si… para mí, en la memoria de lector, no era eso el centro. Para mí, en la memoria de lector que a lo mejor no es la memoria de muchos lectores del *Diario*, es que fue muy importante la revista para armarme una biblioteca de poesía internacional. Toda la información que traía sobre poetas extranjeros era lo que más me interesaba. Por supuesto, también los poemas que publicaban en castellano, y sobre todo algunos argentinos. Pero bueno, no sé, digo… la pregunta sería sobre la posibilidad de una aproximación, una imagen de la historia de los lectores y sus modos de leer el *Diario*. Eso, no sé si tiene respuesta…

Martín Prieto: Bueno, las prácticas que a mí me interesan mucho de lo que sería una sociología de la lectura, etcétera, etcétera, son siempre intuitivas. Uno siempre desearía ponerle a cada libro de uno por lo menos un chip, y ver qué pasa con ese libro: si el que lo compró, sólo lo compró o también lo leyó, si lo leyó, hasta qué página lo leyó, si lo prestó, si el que lo prestó lo leyó, si el que lo vendió… porque vos decís "sí, saqué un libro, se vendieron 300 ejemplares…" ¿Y? ¿Y qué pasa?… "no, 300 ejemplares y cuatro reseñas…" ¿Y?… siempre queda un "y" para preguntarse. Yo creo que por eso puse un poco el acento también en esta discusión con Ricardo Herrera y con *Hablar de Poesía* y todo lo demás, porque me parece que en términos de historia y de sociología, el valor de una publicación también se mide por su capacidad provocativa, en cuanto a las reacciones que es capaz de provocar. Una buena revista genera unos caminos que se abren, pero también genera unos caminos que se cierran. En esa discusión era que me interesaba subrayar esto. Luego, no lo sé. La disputa neobarrocos objetivistas, tiene para mí dos líneas. La primera, es que nosotros llevamos adelante esa disputa por no mucho tiempo… como decía, en el primer número publicamos a Néstor Perlongher y a Oscar Taborda… es como decir "ya está". Fíjense que es interesante, uno de los talleres más renombrados de esos años, lo coordinaban García Helder y Arturo Carrera. Por lo tanto, ya ahí se había desarmado de alguna manera esa polémica, y muchos de los grandes escritores de esa gran generación, por lo menos en su extensión en el tiempo que es la de los '90, fueron lectores simultáneos de unos y de otros, eran lectores de los objetivistas y lectores de los neobarrocos también. Pero eso existía, había una tensión. Hay una anécdota hermosa que me contó hace unos años Tamara Kamenszain. Daniel Samoilovich y Daniel Freidemberg fueron a entrevistar a Néstor Perlongher para el *Diario*. Fueron a su casa y Tamara estaba en la casa de Néstor

Tamara, cuando estaban por llegar las visitas, le dice a Néstor: "bueno, yo me voy", y él le dice: "no, por favor quedáte que me da miedo, porque vienen los objetivistas", y Tamara le dice: "pero cómo me voy a quedar, va a ser una cosa incómoda". "Yo te pido por favor que te quedes". "No me puedo quedar". "Bueno, encerrate en el baño." "Pero van a querer ir al baño". "No, no van a querer ir al baño". Y esa entrevista que le hicieron Samoilovich y Daniel Freidemberg a Néstor Perlongher se hizo con Tamara encerrada en el baño, que era el reaseguro a la violencia que el objetivismo iría a ejercer sobre la figura estelar de los neobarrocos. Es decir que había ahí una pulla, sí, la había. Las discusiones, cuando publicamos a Perlongher y todo lo demás, son cosas que efectivamente existieron. Pero después, ya te digo... porque para mí eso... lo pensaba cuando hoy escuchaba hablar sobre la revista *Macedonio*... yo dije "¿qué pasó con *Macedonio*?, ¿por qué *Macedonio* que es una revista tan bonita en términos de revista –ese librito alargado, ese título precioso, esas tapas...– por qué no pasó nada? Porque la revista no responde a ninguna poética, es decir, no hay una poética detrás de la revista *Macedoni*o. Hay una cosa, bueno, la novela, bueno... y todo se va disolviendo. No es una revista acorde con su nombre, no es una revista acorde con Macedonio, no es una revista que haya sostenido una poética de prosa de novela de vanguardia. Y a mí me parece que una revista, también dura por lo que esa revista representa a futuro.

Ana Porrúa: Yo leí muchas cosas a las que no hubiese llegado sin el *Diario de poesía*, y más que las extranjeras muchas cosas latinoamericanas y algunas argentinas... nunca hubiese leído Inchauspe, por ejemplo. No hubiese llegado a Inchauspe porque las ediciones son ediciones medio escondidas, y cuando Inchauspe se hizo más visible, se hizo más visible en parte porque el *Diario* lo hizo visible, ¿no? Pero aparte de eso, me parece que las revistas posteriores o los poetas posteriores, ahí me parece que se nota bastante, pasaron por el *Diario*, claramente. Así como yo me las tuve que rebuscar cuando era adolescente con bibliotecas de tíos... bueno, otra persona X tenía unos tíos o algún lugar... ¿dónde buscaba poesía?... en la biblioteca de la escuela, en la biblioteca municipal, ¿no?... yo tuve una adolescencia en dictadura además... digo, los que publicaron después, que ahora ya son grandes, pero... los Gambarotta, seguramente los Durand, Laura Wittner, esa gente pasó por el *Diario de poesía*, y leyó poesía en el *Diario de poesía*. Digamos, el *Diario* tuvo una incidencia en la poesía. Incluso desde esa incidencia se podría pensar el objetivismo de Gambarotta que pasó por Rakosi, y todo lo que no apareció del objetivismo en el *Diario*. El objetivismo se armó como un dispositivo que era lo que necesitaban ellos... un poco Ezra Pound, algo de William Carlos Williams, pero no era "el" objetivismo. Para mí fue el lugar donde leímos poesía generaciones de la época de Martín y de Daniel, un poco anteriores, y durante varias generaciones. Y de hecho, a mí me parece que en este momento falta un *Diario de poesía*. Yo, que laburo mucho con poesía, siento que hay poca lectura de poesía y que siempre se está leyendo lo mismo de poesía, porque lo que falta es ese modo de circulación... bueno, está internet... otra vez, pero digo, una circulación de la poesía chilena que se está escribiendo ahora en Chile, los que están escribiendo en Perú... eso lo tenías en el *Diario*, aunque sea en una reseña de un libro que traían porque iban efectivamente a Chile, a un encuentro, los metían en cana y... traían unos libritos de Chile... ahí se fue armando esa red que hoy me parece que no está, porque no hay una revista así. Pero yo creo que en los poetas se nota que hubo lectores del *Diario*...

Geraldine Rogers: ¿esos poetas que pasaron por *Diario de poesía* también fueron promocionados por la revista?

Ana Porrúa: También, sí... Muchos de ellos sí, otros no... Yo conozco gente que nunca publicó en el *Diario* pero que leyó, tiene la colección del *Diario*. Yo descubrí muchísimas cosas en el *Diario*, y yo era una universitaria que tenía unas herramientas para buscar cosas, pero el *Diario* las puso ahí. Además, propuso otra lectura.

Martín Prieto: Yo creo que una buena revista o por lo menos la que nosotros quisimos hacer, tiene, también, la función de ordenar el panorama. Yo creo que una revista ordena un panorama, y eso a mí me parece que es súper importante, que fue importante con el *Diario*, que fue importante con las grandes revistas de literatura en Argentina por lo menos, la de un ordenamiento del panorama. Y me parece que eso es lo que ahora falta. Si no conozco y que me va a interesar? Eventualmente, una revista, una publicación que conoce todo ese panorama, una publicación que está empapada de ese panorama, es la que puede ordenar el panorama, y a míme parece que esa idea de orden es súper importante. Del mismo modo en el cual un profesor, cualquiera de nosotros, de nosotras, que damos clases, lo digo, para rápidamente desvanecer la idea de que el concepto de orden puede resultar reaccionario... No, nosotros cuando armamos un programa de Literatura Argentina, de Teoría Literaria, de Literatura Iberoamericana, estamos armando un orden, estamos ordenando una lectura de esa literatura que si no sería amorfa, que si no fuera por los programas, si no fuera por los libros críticos, si no fuera por las revistas, sería amorfa. Entonces, una revista o, mejor, algún tipo de revista, me parece que ordena ese panorama, y yo también añoro la existencia de una revista que hoy me ordenara a mí como lector ese panorama. Yo sería un comprador de esa revista, que tiene que ser en papel, no en PDF...

Fue muy importante la tarea de Daniel Samoilovich cuando armó el equipo del *Diario*... que fue un equipo por lo menos divergente. Para que nos demos una idea del ancho de ese arco, en los primeros números estaban Elvio Gandolfo y Diana Bellessi, que no se agarraban a trompadas porque eran educados. Pero sus posicionamientos en todo tema eran totalmente divergentes. No éramos un grupo preexistente con afinidades comunes de antemano. Si, no sé, hubiésemos hecho una revista Samoilovich, Helder y yo, hubiera sido un plomazo y hubiera durado tres números. Ah, acabo de recodar algo muy importante: la agenda. La agenda era una sección por la que mucha gente empezaba a leer el *Diario*, porque ahí estaban los concursos seleccionados. Nosotros seleccionábamos los concursos buscando por todos lados; en diarios, revistas de todo el país, del extranjero. En uno de los primeros números titulamos en tapa algo como "50.000 dólares en premios", que era la suma de todos los premios que estábamos publicitando. En el *Diario* se habla de dinero. Había que comprar la revista. No me acuerdo quién hace poco me dijo: "yo iba al *Diario* esperando que me regalaran un ejemplar y nunca me lo regalaban". Claro, el *Diario* salía plata, había que pagar...

Alguien del público: ¿Y les pagaban?

Martín Prieto: No, cobraba el secretario de redacción. En un momento dado, se armó como una especie de cooperativa, una cosa que estaba bastante bien, una cooperativa en la cual todos poníamos una cantidad de plata. No todos poníamos la misma cantidad de plata, cada cual ponía la plata que podía poner, pero éramos todos dueños de lo mismo, por decirlo así. Las partes eran iguales, pero cada cual ponía la plata que podía poner. Y creo que, efectivamente, Daniel mientras fue secretario de redacción cobró un salario. Y Daniel trabajaba, iba a la reacción, iba todos los días... era un trabajo.

Alguien del público: ¿Y rechazaban poemas?

Martín Prieto: Muchísimos, sí. Era una de las partes más divertidas de la reunión: "este no, este no"... A veces, por ejemplo, uno de nosotros escuchaba en un congreso una ponencia que pensaba que con algunos retoques se podía convertir en un artículo del *Diario*, y lo pedía y lo llevaba, y el *Diario* lo rechazaba. Esas reuniones a mí me encantaban. Nunca tuve, por ejemplo, en mi vida universitaria reuniones de esa intensidad de disputa, de argumentos y contra-argumentos. Digamos que estábamos en contra de los consensos por debajo.

Sara Bosoer: Volviendo a lo de los lectores... es una impresión, no sé a ustedes qué les parece... Mi impresión es que en los últimos años, *Diario de poesía*, que es algo que creo, acá los especialistas en revistas me pueden decir, que no pasa o yo no lo tengo registrado que pase con otras revistas, o que sea habitual... se convirtió no solo en parte de la bibliografía como documento sino en bibliografía hasta crítica y teórica. Va marcando, en

las últimas tesis que se estuvieron escribiendo, artículos, como un modo de leer. No solo se lo cita, insisto como fuente crítica, sino que aparece como modo de leer… se leen determinados autores o determinados momentos de la historia de la poesía desde la revista… a mí eso me parece súper sorprendente. La pregunta sería si ustedes lo han notado, porque digo, imagino que están también leyendo materiales… ¿qué pasa con estos nuevos lectores y cuáles serían las condiciones? Creo que un poco, sospecho, tiene que ver con todo el *racconto* que vienen haciendo, pero ¿qué opinan de esto?…

Ana Porrúa: No sé si entendí bien la pregunta… en realidad, yo creo que *Diario de poesía* está en las bibliografías universitarias porque hay cosas que siguen sin estar en otras bibliografías universitarias. Eso tiene que ver en parte con una idea que está más asociada a la crítica de poesía que es el ensayo, la reseña larga, y que se experimentaron fuertemente en la revista. Me parece que está en ese sentido. Y sí, como lectura, para mí es como uno de los objetos de cajón… yo leí eso todo el tiempo cuando leí *El Diario de poesía*, cómo leyó el *Diario de poesía*, y me dediqué a eso, a ver cómo leía *El Diario de poesía*. Porque incluso cuando en el *Diario de poesía* aparece poesía sin ninguna nota marginal, sin ninguna reseña, sin ningún ensayo, ahí ya hay una lectura en ese armado. Entonces, creo que fue una de las máquinas de leer poesía y de incidir en la crítica sobre poesía más importantes. Porque esto que decían recién, "bueno, yo voy poniéndole las tapas…", y ustedes hablaban de cómo se arma, y Martín decía "la banda ancha", que era una avenida ancha, eso se ve materialmente… primero se ve el punteo en las tapas, en las tapas está, no sé: acá tenemos a Juana Bignozzi, tenemos a Brassens, aparece Lamborghini, aparecen seguramente unos poetas chinos, no me acuerdo, Vinicius en Londres, arriba están los concursos, José Martí… es decir, la tapa en sí misma es un montaje de cosas muy disímiles: Patti Smith y Ezra Pound, qué sé yo… eso por un lado, pero además está todo el tiempo en relación con lo heterogéneo. A mí me parece que eso trajo el *Diario*… si vos leés las revistas del momento, por ejemplo *Último Reino*… yo ahora hice el ejercicio de volver, porque AHIRA nos permite esto y por ahí nos condenó a esto, a volver a revistas… *Último Reino* es una revista que es difícil de leer si la sacás de su época, con un diseño muy estático, pero además –a diferencia del *Diario*– publica la poesía de ellos y la que les gusta a ellos, la del grupo. A lo que me refiero es que si en el momento de salida de *Ultimo Reino* vos querías saber lo que estaba pasando, lo que se estaba escribiendo, lo que aparecía ahí era Blake, era Novalis, era Milton, Susana Villalba y Víctor Redondo.

Geraldine Rogers: Sara, en tu pregunta ¿te referías a bibliografía para pensar la poesía de los '90 o más en general…?

Sara Bosoer: No sé… en una tesis sobre *El Lagrimal Trifurca* se trabaja con el dossier de Lamborghini y el lugar que ocupa, digo… esta función de orden de la que hablaba Martín, tiene una incidencia en la producción académica sobre poesía hoy. Tal vez exagero, por eso un poco lo preguntaba o porque es una impresión que tengo… Me parece que *Diario de poesía* como revista está a la misma altura que el resto de la bibliografía sobre poesía en los trabajos académicos, ordena la discusión, marca modos de lectura, arma una tradición… no sé si ahora se entiende… es una hipótesis…

Martín Prieto: Me parece a mí que es muy importante en esto que vos decís, la digitalización, el hecho de que el *Diario* ahora… Me acuerdo que hace unos años me había llamado Ana que estaba con Miguel y con Monteleone detrás de la digitalización del *Diario*, ¿no?

Ana Porrúa: Sí…

Martín Prieto: Sí, recibí un correo conjunto… Bueno, finalmente se digitalizó la revista y para mí eso le da una vida nueva que es muy importante también, porque efectivamente en los programas, en el mundo de la universidad, cuando vos decís Urondo, hablás del dossier del *Diario* sobre Urondo. Lo mismo con Lamborghini, con Juana Bignozzi, con *El lagrimal*, con Giannuzzi. Pero luego ese dossier no estaba disponible, salvo para quien tuviese la revista. Creo que la digitalización del *Diario* para los lectores contemporáneos tiene el mismo valor que tuvo para nosotros hace treinta años la edición facsimilar que hizo el Fondo Nacional de las Artes de la revista *Martín Fierro*. La abolición del servicio militar obligatorio y la publicación facsimilar de la revista *Martín Fierro* son los dos hitos del gobierno de Carlos Menem.

Geraldine Rogers: Aunque es otro objeto ahora…

Martín Prieto: Es otro objeto.

Verónica Delgado: En su temporalidad completa, porque su dimensión completa…

Martín Prieto: Tal cual, sí, en su temporalidad completa…

Geraldine Rogers: Es objeto de otras miradas también, de miradas distintas…

Martín Prieto: Sí, sí, para mí, igual se pierde… yo creo que una cosa es sentarte con una revista así, acá, y leerla, y otra cosa es… scrollear, no sé cómo se llama…

Geraldine Rogers: O esperarla en el quiosco a que llegue…

Martín Prieto: O esperarla en el quiosco a que llegue, como la esperaba mucha gente, efectivamente… o emocionarte, como la narcisa de Juana Bignozzi, porque paseaba por calle Córdoba y veía su fotografía en los quioscos, ¿no?…

Geraldine Rogers: Bueno, vamos a quedarnos con muchas cosas para pensar, como siempre pasa en este coloquio, con diálogos que continúan cada dos años, y en el medio también, cuando retomamos ideas que fueron saliendo en el anterior…

Martín Prieto: Perdón, para terminar, de mi parte… Esto es como *Rashomon*… es decir, si lo invitan a Samoilovich, a Freidemberg, a Fondebrider, a Helder, a Diana Bellessi, van a contar una historia completamente diferente a la que acabo de contar yo…

Notas

1 Mattoni, Silvio. "Diario de poesía: un reportaje universal". *El matadero*, *9*, 2015.
2 Dobry, Edgardo. *Orfeo en el quiosco de diarios*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007, p.35.
3 Prieto, Martín. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Taurus, 2006, p. 9-10.

FaHCE Universidad Nacional de La Plata Ediciones de la FaHCE
Ediciones de la FaHCE utiliza Amelica Marcador-XML, herramienta desarrollada por RedALyC con tecnología XML-JATS4R . Proyecto académico sin fines de lucro bajo la iniciativa Open Access