

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTES
ESCUELA DE POSGRADO
MAESTRÍA EN LITERATURA ARGENTINA

**“Praxis artesanal, vitalismo, y humor. El programa poético de *el lagrimal*
trifurca (1968-1978)”**

Maestranda: Lic. Marina Maggi

Directora de tesis: Dra. Judith Podlubne

Co-director de tesis: Dr. Martín Prieto

Rosario

2022

Índice

Agradecimientos.....	3
Introducción: La aventura poética de <i>el lagrimal trifurca</i>	4
Capítulo 1: Una lectura inaugural. el lagrimal trifurca según Diario de poesía.....	11
1.1 Los precursores de la poesía objetivista.....	11
1.2 Francisco Gandolfo en <i>Diario de Poesía</i>	30
1.3 Relecturas objetivistas del coloquialismo.....	36
Capítulo 2: De la praxis artesanal a la perspectiva materialista.....	51
2.1 Un programa sin manifiestos.....	51
2.2 La cáscara del oficio como corazón poético.....	65
2.3 La invención de una zona poética rosarina.....	82
Capítulo 3: Un vitalismo idiosincrásico.....	99
3.1 “El esfuerzo delirante de la poesía”	99
3.2 El “genial niño atrasado” y el profeta rebelde	113
Capítulo 4: El humor como temperamento poético.....	123
4.1 El bullicio jovial de <i>el lagrimal</i>	123
4.2 Una actitud insólita.....	134
Conclusión.....	147
Bibliografía.....	150
Anexos.....	165
Anexo 1. Libros publicados por el sello El lagrimal trifurca entre 1968 y 1978.....	165
Anexo 2. Plaquetas de poesía El lagrimal trifurca.....	165

Agradecimientos

Es poco y sentido lo que puedo decir en relación a quienes posibilitaron y acompañaron esta tesis. La gratitud, al igual que la dulzura, trastrabilla con las palabras. Se detiene, a veces, en alguna frase que da, casi por azar, con la magia del don. Aprender el gesto simple y profundo de la generosidad resulta una experiencia tan ligera e inusitada, que al intentar asirla se desvanece como un sueño feliz, dejando tras de sí un perfume de infancia.

Quisiera destacar que la presente investigación sería impensable sin el intenso diálogo sostenido con mi Directora Judith Podlubne y con mi Co-Director Martín Prieto. Estas páginas llevan las huellas de sus comentarios insoslayables y su brillante entusiasmo. Agradezco a ambos su confianza en el proyecto, su compañía y guía a lo largo de mi itinerario como estudiante. A Judith, por regalarme ideas, por enseñarme la gracia del gesto crítico, y por la lucidez apasionada de sus correcciones. A Martín Prieto, por la inteligencia y audacia con que supo convertir los errores, olvidos y distracciones de mi escritura en el motor de nuevos descubrimientos.

A “los lagrimales” Elvio Gandolfo, Hugo Diz y Eduardo D’Anna, por la poesía de las charlas compartidas y sus invaluable aportes. Mi indagación crítica cobró forma y densidad —“espíritu”, dirían ellos— merced a las entrevistas, archivos personales y señalamientos que pusieron a disposición, con la jovialidad y calidez que los caracteriza.

A dos personas cuya gentileza posibilitó mi investigación: Ana María Makianich, quien me prestó en 2015 los ejemplares de la revista, y Daniel García Helder, que me presentó documentos del archivo de Francisco Gandolfo, de la mano de ideas valiosas y comentarios pormenorizados.

A las amistades y afectos, innumerables, que me acompañaron firmemente a lo largo de estos años de trabajo.

A quienes forman parte de la Maestría en Literatura Argentina, carrera que cultivó y alojó esta iniciativa.

Introducción. La aventura poética de *el lagrimal trifurca*

Esta tesis sitúa y caracteriza el programa poético de la revista *el lagrimal trifurca*, publicada en la ciudad de Rosario entre 1968 y 1976, bajo la dirección de Francisco y Elvio Gandolfo, e integrada también por Eduardo D'Anna y Hugo Diz;¹ todos, autores que se inician y alcanzan un reconocimiento local y nacional como poetas durante el periodo en el que editan la revista. *el lagrimal* funciona, para ellos, como un espacio de experimentación literaria. Cada número reúne diversos materiales: poemas, narraciones, ensayos críticos, entrevistas e ilustraciones. “Los lagrimales” diferencian dos etapas de la revista a partir de la selección, la naturaleza y la distribución de los contenidos reunidos: una primera, que va del n° 1 (abril/junio 1968) al 8 (noviembre 1970) y privilegia la publicación de poesía, y una segunda, del n° 9 (octubre/diciembre 1973) al 14 (agosto 1976), que acentúa la presencia del periodismo, el ensayo y la crítica (E. Gandolfo: 2015, 24). A pesar de esta variedad, la revista es reconocida a nivel nacional como una revista eminentemente poética. Esta recepción responde a la construcción de una tendencia poética original por parte de sus integrantes, caracterizada y retomada diez años más tarde por el grupo de jóvenes poetas objetivistas nucleado en *Diario de poesía*.

Aunque se registran algunos estudios parciales, no existe todavía una investigación de conjunto centrada en *el lagrimal*. Este vacío crítico responde a motivos histórico-políticos y también materiales. Por una parte, a partir de 1976, año en el que se interrumpe la publicación, tiene lugar, como consecuencia del golpe de estado suscitado ese año, un período de persecución y censura en el país, que inhibe el desarrollo de investigaciones

¹ De aquí en adelante, nos referiremos a la revista con el nombre acotado de *el lagrimal* en minúsculas, tal como aparece en los números originales.

especializadas en el campo literario y artístico en general. Por otra parte, si bien a fines de la década del 1980 el estudio especializado en torno a publicaciones periódicas cobra un nuevo impulso (Artundo: 2010, 1), el acceso a los ejemplares de *el lagrimal* resulta dificultoso, debido a que se encuentran dispersos en bibliotecas públicas y en colecciones privadas. Este obstáculo es superado recién en 2015 con la edición facsimilar de sus catorce números, a cargo de la Biblioteca Nacional.

El interés crítico hacia la revista se inicia con el “Dossier del lagrimal” que Daniel García Helder y Martín Prieto preparan para el n° 2 (primavera de 1986) de *Diario de poesía*. Sin desatender a la variedad de intereses y materiales que la componen, este *dossier* focaliza la lectura del dominio poético de la revista. Los miembros del *Diario*, en particular los jóvenes objetivistas, distinguen a los poetas de *el lagrimal* entre sus precursores, por considerar que vehiculizan una “poética sin precedentes en el país” (Freidemberg: 1986, 22). En “El poeta en la picota”, artículo incluido en el *dossier*, Daniel Freidemberg explica que, más que una “línea [poética] definida”, *el lagrimal* moviliza “un juego de aproximaciones y rechazos” que deviene en una “actitud” (22) distintiva frente a la escritura. Considero que esta actitud da lugar a la configuración de un programa poético implícito y fragmentario, que se desarrolla tanto en las páginas de la publicación como en las obras del grupo durante el periodo.² La *hipótesis general* de mi investigación sostiene que es posible identificar en *el lagrimal* un programa poético tácito, que orienta tanto la selección de los materiales a publicar como la sintaxis compositiva de la revista. Derivada de esta hipótesis general, la *primera hipótesis parcial* afirma que la recepción crítica la revista comienza tardíamente, con la operación de lectura impulsada por *Diario de Poesía*. Esta operación contribuye, de

² Las obras de “los lagrimales” serán abordadas en mi tesis doctoral, que continúa y complementa la presente investigación.

modo incipiente, a situar los rasgos del programa tácito que identifica y caracteriza mi investigación. El primer capítulo de la tesis analiza de modo pormenorizado la operación crítica inaugural del *Diario*, que contrasta la poética de “los lagrimales” —especialmente la de Francisco Gandolfo, asumida como paradigmática en relación a la búsqueda grupal— con la retórica coloquialista de la década del sesenta.

La línea poética de *el lagrimal* es concebida por sus miembros como un horizonte que se va dibujando, una tendencia que se traza en el propio movimiento de hacer la revista. Esta inclinación, de impronta vitalista y materialista, no sedimenta en declaraciones de principios. Su enunciación dentro de la publicación es indirecta y fragmentaria: el programa poético de “los lagrimales” se despliega como la puesta en acto de un “espíritu”, forjado en “el límite mismo de lo consciente y lo inconsciente” (E. Gandolfo: 1986, 15). En consonancia con esta idea, la presente tesis se distancia de un abordaje racionalista y teleológico de la noción de programa —que afirmaría la existencia de principios conscientes previos que guían o encauzan la tarea editorial—, para concebirla como “un punto de orientación” (Deleuze y Parnet, 57), que habilita la invención de un punto de vista sobre la literatura y su vínculo con el presente. Esta perspectiva no se resuelve en manifiestos o peticiones de principios, sino que se emerge y se difunde como una poética en acto, es decir, como la ejercitación y la puesta en escena de una forma de comprender y experimentar la creación literaria.

El programa de “los lagrimales” es entendido como una poética en devenir, esto es, un entramado rítmico, sintáctico y prosódico, en cuyo seno se juega la gestación de una voz colectiva, ligada al pensamiento de una lengua y a la emergencia de una historicidad radical, no anclada a una cronología, sino abierta al devenir de una época (Meschonnic: 2007). A la luz de esta premisa, esta tesis aborda la tendencia grupal en términos de inflexiones discursivas (registros, acentos destacados) e intensidades interpretativas (principios tácitos,

imágenes sugerentes) que recorren las páginas de la publicación. Al recortar el dominio poético, no se centra en un género, sino que identifica un modo de comprender el trabajo textual en su conjunto, impregnado de una concepción vitalista.

El estudio de la poética grupal solicita articular la sintaxis de la revista con el ámbito de la imprenta. Este punto de partida permite pensar dos aspectos centrales. En primer lugar, destaca que el vínculo entre la experiencia de hacer una publicación y el programa poético de “los lagrimales” no está dado de antemano, sino que se va configurando en simultáneo con las ideas, las lecturas, las conversaciones y discusiones sobre asuntos literarios y artísticos, que se suscitan entre los miembros. En segundo término, liga las decisiones editoriales, los contenidos seleccionados y la disposición de los materiales en cada número, con saberes y posiciones artísticas propiciadas por el trabajo de impresión artesanal que realizan los Gandolfo en su imprenta, actividad que pone de relieve la materialidad como dimensión crucial de la tarea literaria.

Si bien *el lagrimal* prescinde de declaraciones explícitas que manifiesten sus predilecciones y valores, es posible leerlos, de modo indirecto, en algunos textos clave de la publicación, destacados por medio del montaje de cada número o en las notas que los preceden. Un análisis exhaustivo y contextualizado de los ejemplares de la revista y de los testimonios de sus integrantes³ permite identificar tres aspectos, estrechamente conectados. La *segunda hipótesis parcial* de mi investigación afirma entonces que el programa poético de *el lagrimal* abarca tres rasgos centrales entrelazados: a) el desarrollo de una perspectiva materialista sobre el ejercicio literario, que reconoce en el sustrato físico y material de la escritura una potencia poética, a la vez que asume esta última como una materia relativamente

³ Nos referimos al corpus de entrevistas a los participantes, entre las que se encuentran aquellas que realizamos durante nuestra investigación.

autónoma en relación a los fines que pueda perseguir el escritor; b) la elaboración de una concepción vitalista de la escritura, que afirma que ésta es capaz de transformar las formas —y eventualmente, las condiciones— bajo las cuales se nos presenta la vida cotidiana y c) la postulación del humor como un temperamento compartido, rasgo que encuentra en el tono jovial y la inclinación a la broma un modo de desbaratar la sacralización del oficio literario y el imperativo de radicalización política que signa el periodo.

La perspectiva materialista de la publicación sostiene la mutua implicancia entre el sustrato material de la actividad literaria y el desenvolvimiento de procedimientos y valores que configuran la escritura —abordaje que se distancia del paradigma del compromiso sartreano imperante durante el periodo—. El segundo capítulo de esta tesis argumenta la relación entre el materialismo poético de “los lagrimales” con el proceso de edición de la revista. La imprenta “La Familia”, propiedad de Francisco Gandolfo, constituye un espacio de trabajo y sociabilidad, en el que la praxis artesanal se conjuga con el quehacer poético. El montaje de cada número de *el lagrimal* es pensado en estrecha relación con los procedimientos de la imprenta, lo que les permite a los editores adquirir una percepción material del oficio. El voluntarismo autodidacta que caracteriza a “los lagrimales” define una concepción materialista de tenor optimista, en el que la labor intelectual y física que envuelve el proceso editorial y las producciones individuales no responde a una lógica instrumental —que supedita el accionar a fines estipulados—, sino que parece abrirse a la aventura de armar cada entrega, en un constante descubrimiento. Hacer una revista representa “una experiencia del azar y la fraternidad” (Diz: 1986, 16), una “fiesta” con cierta dosis de “inconsciencia” (Elvio Gandolfo: 1986, 18).

La noción de “aventura” es retomada de los desarrollos de Giorgio Agamben (2018), quien señala que el aspecto vertebral que permite reconstruir la etimología del término es “el

compromiso irresistible del sujeto en la aventura que le sucede” (20). Al referirnos a la aventura poética de la revista, pretendemos subrayar un presente vivido por el grupo como un camino de experimentación, abierto al asombro y la invención. El deseo de hacer de “los lagrimales”, su confianza en la prepotencia de trabajo, no debe ser confundido con una voluntad plenamente intencionada, dirigida hacia un resultado. Se trata más bien de un dejarse-llevar, cuya ligereza responde a un empuje creativo. El horizonte que orienta el programa grupal se va “dibujando”, es un “algo”, como indica Elvio Gandolfo (1986,18). En consonancia con el carácter exploratorio de su programa, la forma de la crítica que promueve la revista no aspira a sistematizar una posición estético-política, sino que funciona como un ejercicio *amateur* y una estrategia de intervención en el campo literario, en la que el entramado textual emerge como un sustrato perceptual y afectivo. La crítica de tenor poético que desarrolla *el lagrimal* encara cada texto como un objeto no saturado, un cuerpo atravesado por fuerzas históricas y voces singulares.

El tercer capítulo presenta la poética vitalista de *el lagrimal* como una forma de concebir la actividad literaria que la enlaza a una intensidad afectiva. Se trata de una modulación específica del imaginario vanguardista, basada en una concepción existencial de la praxis cotidiana, integrada por la dimensión histórico-política pero no supeditada a ésta, tal como sucede con otras manifestaciones vanguardistas del periodo (Longoni y Mestman). El vitalismo de “los lagrimales” es contextualizado en base a los intercambios que ellos sostienen con otras formaciones latinoamericanas del periodo, tales como las de *Eco Contemporáneo* (1961-1969) y *El corno emplumado* (1962-1969). Estas publicaciones se distancian de los postulados racionalistas que subyacen a la teoría del *engagement* postulada por Jean Paul Sartre en *Qué es la literatura* (1948) y delinean un compromiso literario de tenor efusivo, en el que el dominio de la conciencia deja paso a fuerzas desconocidas en

constante estado de ebullición, que animan tanto las profundidades de la lengua poética como el sustrato temporal de la historia. La revolución aparece aquí como un estado colectivo de intensa convulsión espiritual, más que como un plan de acción concreto.

El cuarto capítulo se ocupa de definir el humor del grupo como un temperamento poético que se manifiesta de dos maneras: bajo la forma de un tono poético refractario a la solemnidad y la melancolía, rasgos imperantes en el coloquialismo porteño, y como una forma de hacer frente a las vicisitudes históricas y políticas. Me interesa pensar cómo la inclinación hacia el lance jocoso o la anécdota disparatada implica tanto un registro poético jovial, abierto a lo imprevisible del presente, como una táctica de desprendimiento respecto al imperativo de radicalización política que sobrevuela el campo intelectual del periodo (Terán: 2013).

Capítulo 1: Una lectura inaugural. *el lagrimal trifurca* según *Diario de poesía*

Este capítulo examina la forma en que la formación objetivista nucleada en *Diario de poesía* vincula y contrasta críticamente la poética impulsada por “los lagrimales” con el coloquialismo de la década del sesenta, a partir de una valoración ambivalente de esta tendencia, en la que encuentra tanto elementos innovadores como cristalizaciones retóricas. Según los poetas del *Diario*, el coloquialismo tendería tempranamente a convertirse en un conjunto de temas anquilosados: la idealización de la mujer y el barrio, el temperamento melancólico, el lema de la revolución como horizonte redentor, etc. Esta tendencia atemperaría la fuerza disruptiva que traería aparejada la inclusión del registro oral en el discurso poético que propone la corriente. En cambio, las producciones de los miembros de *el lagrimal* recrearían el habla cotidiana sin recaer en los lugares comunes mencionados, sino más bien reciclándolos o reacentuándolos, gracias a una actitud despreñada y humorística. El capítulo se divide en tres párrafos, que deslindan e interpretan (1.1) la construcción de *el lagrimal trifurca* como hito poético precursor por parte de los poetas objetivistas, (1.2) la importancia asignada a la poesía de Francisco Gandolfo como antecedente del despreñamiento respecto a la poética coloquialista de los años sesenta y (1.3) las relecturas críticas del coloquialismo que postula el *Diario*.

1.1 Los precursores de la poesía objetivista

La recepción crítica de *el lagrimal trifurca* se inicia con el “Dossier del lagrimal” publicado en el nº 2 de *Diario de poesía* en la primavera de 1986. En el marco de la reconfiguración general del campo intelectual que supuso el retorno a la democracia en nuestro país, el *dossier* convierte a la revista y la poética de sus integrantes en precursoras del propio programa del *Diario*. El tejido de esta filiación sería un modo de empezar a revertir el “estado de dispersión” (Battilana: 2008, 116) en que se encontraba entonces la cultura

argentina.⁴ El *Diario* participa de un espacio de enunciación específicamente poético, que se conforma a principio de los años ochenta como un ámbito de disidencia intelectual a través de un grupo de revistas, cuya estrategia enunciativa consiste en un discurso “oblicuo y cifrado” (Battilana: 2008, 121).⁵ Este contexto determina la emergencia de una “modalidad diferencial” (139) de escritura, que problematiza los presupuestos y alcances del discurso mimético y su vínculo con la política a partir de una figuración de la realidad que se presenta “fragmentaria, vacilante e incierta” (140). Battilana postula la constitución de un campo poético específico en base a las intervenciones —restringidas en su alcance y sustentadas sobre un discurso de alteridad y resistencia frente al poder instituido— de tres revistas iniciadas a fines de la dictadura, previamente a la constitución del *Diario* en el invierno de 1986: *Último Reino* (1979-1988), *Xul* (1980-1997) y *La Danza del ratón* (1981-2001). Cada una de estas promovería una línea poética específica, cuyo origen se remontaría a la década del setenta: el movimiento neorromántico, la vertiente concretista y neobarroca y la tendencia referencial, respectivamente. Nos detendremos en la última de estas vertientes para contextualizar las primeras lecturas sobre *el lagrimal*, que luego serán potenciadas por la formación del *Diario*.

La Danza del Ratón, dirigida por Javier Cófreces y Jonio González, recupera la herencia realista de la zona coloquialista de los años sesenta, cuya proyección, señala

⁴ Según Battilana, la “devastación” (117) física y cultural que produce la dictadura militar conlleva cierta configuración del campo intelectual, cuya percepción opondría “dos líneas de intelectuales argentinos: aquellos que se habían quedado en el país y aquellos que se habían exiliado” (118). Luego del regreso a la democracia, esta percepción deja lugar a un esfuerzo de recomposición por parte de los intelectuales, en el que el circuito poético de revistas se revela como un ámbito específico (121).

⁵ Entre las publicaciones disidentes, Battilana menciona *Punto de vista* (1978-2008) y *Crítica y Utopía* (1979-1989) y los fascículos de la *Historia de la literatura argentina* del Centro Editor de América Latina (cuya entrega se inicia en 1979). Señala asimismo el auge de las revistas subterráneas (*underground*) —vinculadas a sectores juveniles de la clase media— entre 1978 y 1979.

Battilana (2008, 146), alcanza a *Diario de poesía*. Estas revistas tienen cierta “familiaridad”, no solo porque Jorge Fondebrider es el jefe de redacción de ambas, sino también, y principalmente, por la preferencia compartida “por una poesía atenta a la oralidad, exteriorista, más vinculada a los datos inmediatos de la conciencia, a lo tangible y lo objetivo” (245). El antecedente local de esta vertiente poética sería *el lagrimal trifurca* (307). En este sentido, resulta clave el interés de *La Danza* por la figura de Francisco Gandolfo.

El n° 3/4 de *La Danza* (1982) incluye un breve reportaje a Francisco Gandolfo, realizado por Cófreces bajo el pseudónimo de Ignacio Ordaz. La nota sin firma que lo precede destaca la “doble función” (6) de Gandolfo en el circuito poético de la ciudad, al mencionar tanto su producción literaria —que en ese momento llega hasta *El sueño de los pronombres* (1980)— como su labor editorial en *el lagrimal*. Las preguntas de Ordaz intentan recortar una zona poética rosarina, diferenciada, por un lado, del Litoral y de Santa Fe y, por otro, de Buenos Aires: “La poesía de Rosario es, tal vez, la más eminentemente ‘urbana’ del país, junto con la de Buenos Aires. ¿Cuáles son las coincidencias y diferencias con ésta?” (7). Aunque la respuesta de Gandolfo no refuta directamente la afirmación, señala que la única poesía urbana sería el tango, y reconoce la heterogeneidad de las producciones de ambas ciudades. La diferencia entre éstas radicaría en la “mayor vitalidad” (7) de las obras rosarinas, debido a la mayor autonomía del medio frente a la burocracia estatal. Gandolfo reconoce un ámbito particular para la corriente coloquial y urbana reivindicada por *el lagrimal*, tensionado entre las dinámicas culturales de la provincia y la capital. El reconocimiento de una poesía urbana producida en y desde Rosario señala implícitamente la construcción de una genealogía poética local de alcance nacional, en la que *el lagrimal* y su grupo ocuparían un lugar crucial. Este reconocimiento es retomado por las intervenciones del *Diario*, que

visibilizan e inscriben *el lagrimal* y las producciones de su grupo dentro del campo literario nacional, en un gesto inaugural que abre el camino a posteriores abordajes.

El primer número del *Diario* aparece en el invierno de 1986, bajo la dirección de Daniel Samoilovich y con un consejo de redacción formado por Fondebrider, Diana Bellesi, Daniel Freidemberg, Daniel García Helder, Martín Prieto y Elvio Gandolfo. Desde sus inicios, la revista se perfila como el espacio emergente, basada en una serie de protocolos de lectura orientados hacia la construcción de una genealogía literaria (Yuszczuk, 53). Esta no se presenta como un programa predefinido, sino como “un programa de los programas válidos existentes”, es decir, como la proyección de una línea poética a desarrollarse. Entre sus rasgos principales, Silvio Mattoni identifica “una dosis de realismo”, “un cuestionamiento de la percepción, sobre todo visual” y una posible “reformulación de la forma de los versos” (48). Este “programa futuro” (Mattoni, 48) se formula principalmente en la sección de los *dossiers*, en la que el “dispositivo crítico” (Yuszczuk, 54) del *Diario* selecciona y postula las obras y los recursos medulares de la poética que luego será conocida como objetivismo.⁶

El “Dossier del lagrimal”, a cargo de García Heder y Prieto, está presentado por Saimoilovich e incluye testimonios, estudios críticos y breves antologías ilustrativas. Los testimonios corresponden a Hugo Diz, Samuel Wolpin, Luis Alberto Sienna, Eduardo D’Anna y Elvio Gandolfo. A este grupo se suma un reportaje a Francisco Gandolfo, realizado por García Helder, Prieto y Saimoilovich y publicado parcialmente en esta ocasión.⁷ Los

⁶ Según Marina Yuszczuk, la poética objetivista enunciada en *Diario de poesía* representaría un primer momento de la tendencia que, posteriormente, sería reconocida como “poesía de los noventa” (52).

⁷ Su versión completa se titula “Francisco Gandolfo. La poesía tomada muy en serio” y se encuentra en *Conversaciones con la poesía argentina* (1996), compilado por Fondebrider.

estudios críticos son “Bibliográficas y traducciones en el proyecto de *El lagrimal*” de Prieto y García Helder —al que le siguen traducciones y notas bibliográficas extraídas de la revista—, y “El poeta en la picota” de Freidemberg, que cierra el *dossier*. En los márgenes de algunas páginas se suman dos secciones: un “Índice” de las notas, poemas y principales traducciones de cada número y una “Antología personal” realizada por Elvio Gandolfo, que rescata textos breves aparecidos en *el lagrimal*. Si bien el *dossier* privilegia el dominio poético de la revista, dada su centralidad, no desconoce sin embargo la amplitud de intereses y materiales que la componen. Además de a las características de la revista, esta decisión responde al interés por hacer de *el lagrimal* un antecedente poético, a partir de la afirmación de que el grupo vehiculiza una “poética sin precedentes en el país” (Freidemberg: 1986, 22), cuyo legado recoge, programáticamente, *Diario de poesía*.

La presentación de Saimoilovich (1986) imagina el nacimiento de *el lagrimal* en la confluencia de “un grupo de poetas jóvenes” con “una familia de imprenteros”:

Fue hace casi veinte años, en un arrabal de Rosario, que confluyeron un grupo de poetas jóvenes de la ciudad y una familia de imprenteros para hacer, juntando de a una, letras de plomo, con un sistema que difería poco de aquel con que Gutemberg dio vuelta a la página de la Edad Media, una de las revistas más modernas de América Latina (...) (15).

La singularidad de la publicación respondería a la alianza de dos actividades: la poesía y el método de impresión manual. La cita propone el contraste entre una actividad tradicional, artesanal y sus efectos modernizadores, como si la convergencia entre poesía y método de impresión fuera un emblema de la convergencia entre tradición y modernización, entre pasado y futuro. Según Saimoilovich, la publicación contribuye a la renovación de la poesía argentina, a la que aporta “un aire ligeramente bárbaro” vinculado al “gusto omnívoro de los *lagrimales*”. Un gusto que abarca “la historieta, el cine, la ciencia ficción, las [novelas] policiales y la pizza de cancha” (15). Esta enumeración reúne géneros literarios considerados

menores (la historieta, la ciencia ficción y el policial) con elementos provenientes del cine y del ámbito popular. El eclecticismo, rasgo sobresaliente de *el lagrimal*, contribuye al trastocamiento de las jerarquías poéticas tradicionales. Este trastocamiento es antes el resultado de la inclinación omnívora, tal como advierte Saimoilovich, que una voluntad de innovación premeditada. Por otro lado, la incorporación de nuevos motivos define, para “los lagrimales”, un perfil poético sustentado en “el deseo simple e irresistible de hacer” (15) que se manifiesta tanto en la escritura de sus obras como en la composición de cada número de la revista.

Saimoilovich sitúa *el lagrimal* en “un arrabal” de Rosario. Se refiere a la ubicación de la casa-taller de los Gandolfo, en Ocampo 1812, donde funciona la imprenta “La Familia”. En rigor, se trata del actual barrio Abasto, ubicado a un par de cuadras del al Parque Independencia. Designar a este barrio como un “arrabal” de la ciudad denota la intención de Saimoilovich de acentuar el carácter marginal de la revista. *el lagrimal*, “unas de las revistas más modernas” de Sudamérica, no solo habría nacido y se realizaría en una ciudad de provincia, alejada de la centralidad de Buenos Aires, sino en los límites mismos de esa ciudad. La tensión entre lo local, su lugar de procedencia, y lo continental, su interés por autores latinoamericanos, sería una característica constitutiva de la modernidad de la revista. Esta posición, lejos de ir en detrimento de la praxis artística, potenciaría la construcción de vínculos y redes internacionales, que reconfigurarían los lugares establecidos en el campo literario nacional: “*el lagrimal* fraguó de hecho sus relaciones con América Latina y el mundo sin pasar por la metrópoli, de algún modo sin preocuparse por ella” (Saimoilovich, 15).⁸

⁸ Consideramos que esta suerte de indiferencia hacia Buenos Aires, que desajusta las coordenadas imperantes para pensar la producción poética del periodo, en pos de un vínculo directo entre Rosario y Latinoamérica (Cfr. Cap. 3 de esta tesis), debe ser indagada a partir del análisis del lugar de enunciación que construye la publicación.

La despreocupación frente a la capital tiene consecuencias imprevistas: si bien *el lagrimal* “sale al mundo” sin pasar por Buenos Aires, es a partir de este impulso latinoamericano que alcanza cierta visibilidad en el ámbito poético porteño. Los vínculos con escritores y revistas de otros países le facilitan materiales originales que serán capitalizados por los editores. El texto que García Helder (1986) dedica a las traducciones subraya la importancia que esos contactos e intercambios tuvieron en el interior de la publicación y destaca el interés de modernización cultural que implica esta práctica en los primeros nueve números de la revista. García Helder agrupa las traducciones según su fuente. Por un lado, menciona las nuevas versiones de textos ya traducidos que aparecen en distintos números; entre ellas, destaca las de William Butler Yeats, Langston Hughes, Lawrence Ferlinghetti y Gregory Corso, realizadas por Eduardo D’Anna, y las de Blaise Cendrars, por Elvio Gandolfo. Por otro, advierte sobre el rescate de “traducciones ajenas de carácter curioso, inhallable” (20), como las de Adam Wacyk, Gombrowicz y Bruno Schulz, entre otros autores mencionados. Finalmente, registra las primeras traducciones al español de textos poco conocidos, como por ejemplo el extenso poema “Oza” del ruso Andrei Voznesensky, versionado desde el inglés por Samuel Wolpin y revisado por D’Anna.

En “El poeta en la picota”, Freidemberg afirma que los lagrimales, como suele nombrárselos, desarrollan “una ‘poética’ compartida, un modo de concebir y encarar la producción textual” (22) que no se encauzaría en los contenidos de la revista, sino en los libros de sus editores. No sería posible identificar, en sus catorce números, una línea poética que guíe la selección del material, por fuera de un “moderado vanguardismo” (22). La transformación del abordaje literario que operaría la publicación prescindiría de manifiestos o declaraciones de principios. Se desarrollaría más bien a partir de los intercambios y discusiones informales de los miembros en torno a los textos propios y ajenos. En estos

intercambios se fraguaría “un canje de aproximaciones y rechazos” (22) que condensaría la actitud del grupo hacia la actividad literaria, calificada como “salvaje”. Freidemberg aclara que esta postura salvaje no responde a un desconocimiento, sino precisamente a la intención de “arrancar desde otro lugar” (22). “Los lagrimales” se desentenderían de las disputas que atraviesan la escena poética de Buenos Aires y se lanzarían a “hacer la suya” con una “despreocupada ‘prepotencia de trabajo’” (22) que pondría en entredicho la jerarquización del discurso poético por sobre las demás prácticas. Este desplazamiento valorativo se asociaría al rechazo de una concepción trascendental del oficio. Lo que distinguiría a estos autores es que “aprovechan” el lenguaje cotidiano sin “violentar” con metáforas o “figuras literarias” (22).

“El poeta en la picota” comienza por registrar algunas antologías y textos claves que visibilizan y contextualizan, a partir de mediados de los setenta, tanto la revista como las obras de sus editores. En primer lugar, menciona *Los mejores poemas de la poesía argentina* a cargo de Juan Carlos Martini Real, editado por Corregidor en 1974. En esta recopilación, que incluye un poema de D’Anna (“Mi amigo”) y uno de Hugo Diz (“Rosario, partes de mayo”), Martini Real constata “la existencia de un movimiento en Rosario, si bien heterogéneo” (cit. Freidemberg: 1986, 22). En segundo lugar, Freidemberg señala la antología *Poesía viva de Rosario*, publicada en 1976 bajo el auspicio del “Instituto de Estudios Nacionales”.⁹ La selección, realizada por Ediciones La Ventana y presentada en orden cronológico según el año de nacimiento de los autores, comienza con Francisco

⁹ Asociación civil local cuya misión es, según consta en la primera página de la edición, “la difusión de la cultura, el estímulo y la investigación científica y el apoyo a la creación artística” (AA.VV.: 1976, 3).

Gandolfo, finaliza con Sergio Kern, e incluye también textos de Elvio Gandolfo, Diz y D´Anna.

Para caracterizar la poética de la revista, Freidemberg retoma el ensayo “Fenicia Revisited” de Eduardo D´Anna, que abre el n° 5 (abril/mayo de 1980) de la revista *Arte Nova*. Si bien solo se interesa por la descripción de la poesía rosarina desplegada en este texto, varios de los argumentos enunciados allí encuentran ecos en la idea de que “los lagrimales” parten “de otro lugar”, respecto del de los poetas porteños.

Nos demoramos un momento en el repaso sintético de los argumentos de D´Anna, quien afirma que “se está empezando a considerar la producción poética rosarina con algún mayor respeto; y la palabra vitalidad empieza a asomarse a los casuales interlocutores que tocan el tema” (3). Entre las posibles razones de este fenómeno, menciona la ausencia en la ciudad de “una rígida vigilancia cultural por parte de las capas ilustradas de la sociedad” y de “un apoyo oficial y oficioso a las corrientes convencionalizadas del arte”. Encuentra en “la Fenicia”, apelativo corriente para Rosario, un vacío institucional propicio para el desenvolvimiento de la actividad artística. Luego de esta breve introducción, se enumeran las “características nuevas” de las obras en las que se patentiza el efecto de “vitalidad” antes mencionado. El primer punto identifica la existencia de un “‘distanciamiento’ frente a la efusión poética”, que recurriría a la ironía para desestabilizar la voz del poeta como “única verdad” (3) y propiciar una lectura más libre. El segundo punto afirma el acercamiento a otros géneros (tales como el chiste, la parodia, el diálogo, etc.) y el sesgo narrativo de los textos, que desplazaría a la sucesión de metáforas como modo de transmitir estados anímicos. El tercer punto indica que “lo antipoético” no se limita a la elección de los temas, sino que puede extenderse a los referentes. Tal sería el caso de Francisco Gandolfo, quien transformaría los signos científicos en signos poéticos. El cuarto punto desarrolla una crítica

implícita a la “poesía del sesenta”, a partir del reconocimiento en la poesía rosarina de un “lenguaje ya definitivamente coloquial”:

La división entre lenguaje poético “culto” y “popular” se ha resquebrajado hace ya muchas décadas en nuestro país. No obstante ello, son numerosos los autores que subordinan el segundo a una presencia tácita del primero, convirtiendo así los poemas en “traducciones” supuestamente vulgarizadas de contenidos más trascendentes. Por lo demás, siempre había un límite para el uso de los vocablos familiares, en el cual el poeta necesitaba recurrir a un sinónimo “más lírico”. Esta corriente está quedando cada vez más relegada en la poesía de Rosario (3).

El cambio aludido consistiría en la asunción radical del discurso cotidiano, sin subordinar este último a un orden trascendente. Se trataría entonces de extremar la apuesta por el polo “coloquial”, en detrimento del predominio del código “lírico”. El panorama esbozado por D’Anna concluye con el quinto punto, que destaca “el predominio de los datos objetivos sobre los subjetivos” (3).¹⁰

Freidemberg recupera la crítica de D’Anna a cierto uso “culto” del lenguaje “popular” sitúa la cuestión como signo de un “conflicto entre poéticas con rasgos en común”: la de “los lagrimales” y el coloquialismo o sesentismo porteño. En este marco, el grupo rosarino presentaría una “voluntad de diferenciación”, encauzada a través de un cierto “desdén hacia las poses del campo intelectual” y una “actitud frontalmente refractaria a la melancolía y la nostalgia” propias del sesentismo (22). En esta formulación se articulan dos dimensiones de la praxis literaria. Por un lado, los enunciados subrayan cierta intencionalidad consciente por parte del grupo, mientras que por otro se indica una disposición de índole afectiva,

¹⁰ Además de ser recuperado por el artículo de Freidemberg, “Fenicia revisited” funciona como un texto que guía y nutre las sucesivas lecturas críticas de *el lagrimal*. Las cinco características citadas por Freidemberg impregnan también la argumentación de Roberto Retamoso en “De lagrimales y cachimbas o una equívoca sinonimia” (1995). Retamoso sostiene la existencia en *el lagrimal* de “una poética común a sus miembros”, cuyo principal efecto de lectura reside en la ausencia de una tonalidad afectada o artificiosa, en pos de un registro “conversacional”, que coincidiría con el estándar de lengua que manejan los lectores hipotéticos del proyecto. En cuanto a la temática, afirma que estos autores trabajan a partir de una “retórica de lo cotidiano” (68), que dispensa la función referencial de la infiltración de una subjetividad lírica. A la sobriedad del lenguaje se sumaría una “distancia crítica” (69) frente al mundo poetizado.

condensada en la idea de un “rechazo visceral” (22) al *pathos* propio del tango y del coloquialismo. Ambos aspectos confluirían en las producciones de estos autores, que “no cantan ni encantan” (22), ya que prescindirían de recursos retóricos que esteticen el habla cotidiana. En su lugar, “los lagrimales” ensayarían una escritura que pretende “no parecer” poesía, la cual representa, según concluye el artículo, un “‘cable a tierra’ en el panorama poético argentino” (22). A escala continental, esta poética se aproximaría al movimiento modernista de Brasil (representado por Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade y Murilo Méndez), a la obra de Nicanor Parra y otros poetas chilenos de los años sesenta, y en menor grado al exteriorismo nicaragüense (22).

Antes de “El poeta en la picota”, Freidemberg había publicado el artículo “Para una situación de la poesía argentina” en el nº 6 (diciembre de 1984) de *La Danza del Ratón*. La “Aclaración” que lo precede indica su fuente original: el texto había aparecido originalmente en el verano de 1981-1982 en la revista *Quimera* de Barcelona, a modo de “informe” del estado actual de la literatura argentina. Dos años más tarde, el autor advierte a los lectores que su análisis peca de conclusiones apresuradas y solicita que sea leído al modo de un “documento histórico” (22), de índole testimonial. El artículo señala la dificultad que supone reflexionar sobre la poesía argentina contemporánea, debido a que ésta atraviesa “un tramo inestable, de replanteo y dispersión” (22), al que se suma el desconocimiento de las obras producidas por los exiliados políticos en el contexto de la última dictadura militar. Enmarcadas en la heterogeneidad constitutiva del campo poético contemporáneo, existirían según Freidemberg dos actitudes divergentes, que indicarían direcciones posibles de la praxis poética, sin traducirse en bloques diferenciados. Cada una de estas opciones se definiría según su vínculo con la poesía de los años setenta. A lo largo de esta década, habría tenido lugar una “recomposición” de la herencia de las vanguardias cincuentistas (el invencionismo

y el surrealismo) y del coloquialismo. Ambas vertientes coexistirían —y, por momentos, confluirían—, en el proceso de configuración de una poesía moderna y nacional (23). A comienzos de 1980, este legado sería sometido a revisión. Mientras que la “ruptura neorromántica” interrumpiría la continuidad de las corrientes señaladas, una tendencia “barroca” volvería sobre las producciones de aquellos autores que publican sus primeros textos entre 1966 y 1975. La postura romántica constituiría una reacción contra el coloquialismo de los años sesenta y contra las vanguardias “cincuentistas” postura predominante desde 1976 hasta el final de esta década. Este movimiento tendría su principal exponente en el grupo “Nosferatu”, continuado por la revista *Último Reino*, y concebiría la poesía como un ritual que depuraría la vida cotidiana a partir de componentes irracionales.¹¹ La experiencia poética primaría aquí sobre el poema en sí, mientras que la “sed de trascendencia” (24) se aliaría con el rechazo a lo circunstancial. No habría en esta actitud un tratamiento directo del mundo objetivo. En su lugar, prevalecerían la metáfora, la alusión y sobre todo la alegoría.

Para caracterizar la segunda tendencia, Freidemberg retoma la definición de “barroco” de Herbert Sissard —“visión de un mundo roto a través de un prisma de cambiantes aspectos metafóricos que halla su unidad en Dios” (24, citado por el autor)— y la aplica figurativamente a la necesidad irresuelta de dar sentido a la existencia. Este concepto no evocaría un estilo, sino cierta inclinación hacia “una actitud o un sentimiento barrocos” (25). Entre sus exponentes, los primeros mencionados son, precisamente, los autores de *el lagrimal*, Francisco y Elvio Gandolfo, Diz, D’Anna y Sergio Kern, quienes desarrollarían

¹¹ La revista *Último Reino* cuenta con veinticinco números, publicados entre 1979 y 1998. Del nº 1 al 15, su frecuencia es regular. A partir de 1986, ésta para a ser errática (Battilana: 2008, 161). Su núcleo está constituido, según Freidemberg, por Mario Morales, Jorge Zunino, Víctor Redondo, Enrique Ivaldi, María Julia de Ruschi Crespo, Susana Villalba y Horacio Zabaljáuregui.

una “antipoesía” irreverente, conscientemente prosaica, volcada hacia elementos absurdos y triviales. Entre sus rasgos, despuntarían “una preocupación por el lenguaje” y la “desmitificación” de la subjetividad del poeta (25). Si bien no retoma el calificativo de “barroco”, “El poeta en la picota” sostiene que “los lagrimales” se distinguen a partir de una actitud impertinente frente a la escritura.

“El poeta en la picota” y “Para una situación de la poesía argentina” circunscriben el legado de *el lagrimal*. Este legado encuentra un espacio de resonancia en el dossier de *Diario*, que pone de relieve el rechazo a la poesía concebida como un trabajo “superior” con el lenguaje (22), entroncado con una “actitud” literaria, es decir, con un *ethos* particular. La distancia con el coloquialismo no se definiría en términos estéticos, sino que encontraría su “médula” en el llamado “espíritu del lagrimal” (22), concebido como un modo de acercarse a la escritura. Las lecturas críticas de Saimoilovich y Freidemberg coinciden en identificar una inclinación poética, que abarca tanto las páginas de *el lagrimal* como las obras de sus integrantes. El “barbarismo” o “salvajismo” que Saimoilovich detecta en la actitud de sus miembros frente a la praxis literaria aparece vinculado, para este y para Freidemberg, con un deseo y una “prepotencia” del hacer, que impulsa tanto la práctica editorial como las escrituras individuales. De esta confluencia se desprende el abandono de la jerarquización de la producción literaria por sobre las demás esferas de la praxis vital. Esta postura “irreverente” frente a la “seriedad” del oficio —que reenvía a su sacralización— se traduciría en una serie de opciones formales, entre las que se destacan la elección de un tono poético y la invención de un nuevo tipo de lector.

En las producciones de “los lagrimales”, Freidemberg (1986) detecta una inflexión coloquial que se desliga de “la seducción de los tics del habla” y parece “ir al grano” (22). Fiel a la descripción de D’Anna, caracteriza la distancia con el coloquialismo como el

reemplazo del acento emotivo, propio de esta corriente, por una modulación irónica o burlesca. El pasaje de un acento a otro implicaría un pacto singular de lectura, en tanto el lector “cómplice” de la “generación del sesenta” sería desplazado por otro, “dueño de su propia lectura”, “no menos pensante que sensible” (22).

Este cambio de tonos se manifestaría también en la forma que asume la crítica literaria en *el lagrimal*. Según Martín Prieto (1986), la escasez de notas bibliográficas dedicadas a las obras de los integrantes de la revista se debe a la estrategia que atraviesa esta sección: “hablar sólo de los otros, marcar la diferencia, constituirse como grupo a través de esa diferencia” (20). Los comentarios bibliográficos, incluidos en una sección llamada, primero, “Libros y Revistas” y, luego, “Bibliográficas y Cuadernos”, porque incluye otros materiales como citas y reportajes breves, se distinguirían por un modo de leer que parte “de un defecto vuelto virtud”, ya que

no había en *el lagrimal* críticos literarios que impusieran a los textos pequeñas rejas teóricas (una revista sesenta-setentista que no se hace eco del estructuralismo triunfante) ni teóricos propiamente dichos que expusieran sus verdades a la literatura. Había, en cambio, poetas. Es decir, lectores sensibles, inteligentes, que podían permitirse, a partir de experiencias similares a los criticados, dialogar, disentir, entusiasmarse” (20).

La inexistencia de lectores profesionales deja paso a la figura del “poeta lector”, con la que se identifican los editores del *Diario*.¹² Prieto lee las reseñas de *el lagrimal* a la luz de la figura del “poeta crítico”, estrategia de autofiguración que señala, según Yuszczuk, “un modo particular de usar la lengua” (62). La lectura crítica nacería de la cercanía con el texto. La

¹² Prieto retoma en su descripción del “poeta crítico” el calificativo que Saimoilovich aplica a los lectores del *Diario* en la nota editorial de su primer número: “hemos imaginado un lector sensible, inteligente e interesado, aunque no necesariamente erudito” (p.2). En estrecha articulación con esta imagen de lector, Yuszczuk señala que la postulación de la figura del poeta crítico como una estrategia de autofiguración (62). La crítica de poesía que postula la publicación se aproximaría a las preocupaciones de los escritores, cuya formulación coincide con la definición de T. S. Eliot de la “crítica de taller” (Battilana: 2008, 296). Ésta se basaría en el interés del poeta por los autores que influyen su escritura, y sería inseparable del conjunto de su obra y las preocupaciones que la atraviesan.

inteligencia “sensible” del poeta discurriría a partir de analogías vivenciales que determinan un vínculo de interioridad con la obra, a diferencia del lazo de exterioridad que define, para Prieto, el abordaje de los críticos especializados.¹³

En 2004, el N° 67 de *Diario de Poesía* publica “El archivo de ‘El lagrimal...’” en la sección “Documentos”.¹⁴ Este archivo contiene una serie de cartas procedentes de la correspondencia de Francisco Gandolfo. La selección y presentación está a cargo de Osvaldo Aguirre (2004), quien destaca la importancia de esta zona “tan desconocida como valiosa” (11) de la obra del poeta.¹⁵ No se trataría de una correspondencia estrictamente personal, ya

¹³ En su introducción a *Palabras a mano. Poemas escogidos (1969-1983)* de Diz, editada en 2003, Prieto expande sus observaciones y señala que uno de los aspectos que distinguen a *el lagrimal* es — junto con la calidad del objeto gráfico, deudora del oficio de imprenteros desarrollado por los Gandolfo, y la idea de la literatura impulsada desde dentro y fuera de la revista, en las obras contemporáneas de sus integrantes— el método que orienta las notas bibliográficas, el cual instala “una pequeña revolución en el mundo del periodismo literario” (10). Destaca, en este sentido, dos lecturas que proceden “al revés” de su época: aquella “visionaria” que Elvio Gandolfo dedica a el *Limonero real*, de Juan José Saer (n° 13) —novela a la que adjudica una proyección latinoamericana, cuando aún no era reconocida a nivel nacional— y la que hace Hugo Diz del poemario *Relaciones* de Juan Gelman (n° 9). Respecto a esta última, su singularidad radica en que señala dos aspectos de la obra de Gelman no identificados hasta entonces: la “reiteración de recursos” y la “melancolía sin propósitos” (10).

¹⁴ Si bien han pasado casi veinte años desde la publicación del *dossier* sobre *el lagrimal* (1986), lapso que comporta un cambio considerable en el *staff* (del que García Helder, Prieto y Gandolfo ya no forman parte), la puesta en valor de la correspondencia de Francisco Gandolfo por parte de El archivo de ‘El lagrimal...’ dialoga con la operación que lleva adelante el grupo pionero del *Diario*, a la vez que la pone en perspectiva. Sin centrarse ya en la construcción de un antecedente para el propio proyecto, el apartado del n° 67 concibe el grupo de *el lagrimal* como una experiencia literaria vigente, a la que es necesario atender, especialmente en lo que refiere a los archivos personales de Gandolfo, que iluminarían facetas nuevas de la revista.

¹⁵ El trabajo de Aguirre con el archivo epistolar de Gandolfo da lugar a la publicación en 2011 del volumen *Correspondencia* —que incluye una amplia selección de cartas—, editado y presentado por el crítico. El *Diario* reseña su aparición en la sección “Cartas de poetas” del n° 83 (2012), bajo el título “La triste realidad del verso”. El apartado reproduce “dos sabrosas muestras” (17) de las cartas escritas por Gandolfo, en las que se ponen de relieve los rasgos previamente señalados: el cariz anecdótico y humorístico de los intercambios del poeta y el esfuerzo material que comporta su labor como editor. La primera carta, enviada en marzo de 1978 a su hijo Elvio, relata en clave cómica un acto de homenaje a Felipe Aldana realizado en Buenos Aires. La segunda, de 1984, notifica a Guillermo Boido, en clave lúdica, la liquidación de haberes de su libro *Veinticinco poemas*, editado por *el lagrimal* el año anterior. De esta última se extrae la frase “la triste realidad del verso”, que resume burlescamente los detalles de la venta y sintetiza la imposibilidad de hacer negocios con la poesía.

que las características de este corpus (ordenado por el propio autor cronológicamente en distintas carpetas) se modificarían notoriamente con la salida de *el lagrimal*. Según Aguirre, la revista separa dos etapas de la correspondencia de Gandolfo: “antes, las cartas no se diferencian de las que puede atesorar cualquier escritor (...); después, se asiste a un diálogo múltiple, imprevisible, donde lo que se discute no es ya tal o cual obra sino la producción poética argentina en su conjunto, en un periodo determinado de su historia” (11). Esta interpretación no solo registra el impacto de *el lagrimal* en la trayectoria de Gandolfo, sino que hace de su por entonces inédito epistolario un acervo testimonial directamente ligado a los avatares de la publicación, a la que otorga centralidad dentro del mapa poético nacional de los años 70.

En la nota introductoria “El archivo de ‘El lagrimal...’”, Aguirre señala la aparición en las cartas de “circunstancias en principio extrapoéticas, pero que hicieron al trabajo físico de hacer la revista” (11). Este comentario refuerza la figuración que el *Diario* propone de *el lagrimal* como un proyecto donde confluyen la actividad poética y la producción artesanal. El perfil de la publicación resulta inseparable de los menesteres propios del trabajo manual desarrollado en “La Familia”. La lectura de Aguirre hace hincapié en la forma en que ciertos elementos materiales pasan a formar parte de una concepción poética original.¹⁶

Entre las citas de la correspondencia destacadas por los editores al diseñar la página de “El archivo de el lagrimal...”, encontramos una frase dirigida por Gandolfo a Juan José

¹⁶ La selección que acompaña esta nota incluye cartas redactadas por el propio Gandolfo, junto con una serie de envíos por parte de César Tiempo, Leónidas Lamborghini, Roberto Santoro, Elvio Gandolfo, Ricardo Zelarayán, Raúl Gustavo Aguirre, Alfredo Veiravé, Héctor Yánover, Tilo Wenner, Mario Levrero, Daniel Freidemberg, Guillermo Boido, Angélica Gorodischer, Rafael Bielsa y Oscar H. Ferrari. El conjunto intenta dar cuenta de la variedad de interlocutores de este epistolario, así como de la riqueza de datos y anécdotas que éste aporta al estudio del circuito poético del periodo, del que permite reconocer tanto “los puntos de atracción” (las amistades literarias) como “las oposiciones que se reconocen con espíritu jovial” (11).

Saer en 1975, a propósito de su primer encuentro con Juan L.: “En medio del humo de su boquilla, Juanele me pareció el reducido gran mago de una extensa zona: el litoral” (12). Encima de la cita se reproduce un telegrama despachado por Ortiz al domicilio de “La Familia” en enero de 1969, en el que solicita el envío de otro ejemplar de la revista. Se trata, presumiblemente, de un ejemplar n° 2 (julio-septiembre 1968), que incluye el *dossier* que se le dedica y en el que Rafael Oscar Ielpi lo presenta como un autor “fuera de la promoción literaria y el oportunismo” (122).

Los integrantes de *Diario de poesía* retoman y potencian las operaciones críticas y editoriales de *el lagrimal* en relación con la difusión de la obra de Ortiz y su incorporación al canon vigente a fines del siglo XX. El *Diario* dedica a Juan L. un *dossier* en su primer número, decisión que Yuszczuk (59) estima significativa, en la medida en que señala la elección programática de un autor no porteño, que ocupa un lugar marginal en el sistema literario. Ambas publicaciones componen una genealogía poética alternativa a la construida con centro en Buenos Aires y expanden el repertorio poético nacional. La figura de Ortiz resulta clave en este proceso, ya que habilita, tutela y simboliza la reconfiguración del mapa imaginario de la poesía argentina.

El “Dossier Juanele” del *Diario* contiene un montaje de fragmentos de reportajes al autor, una breve nota autobiográfica (“Mi experiencia”) aparecida en el n° 3 de *Paraná* (1941), testimonios sobre el poeta,¹⁷ un texto crítico de Marilyn Contardi titulado “Trece versos de “El Gualaguay”, dos traducciones realizadas por Ortiz y la crónica lírica “Entre Diamante y Paraná”. Este poema no forma parte de *En el aura del sauce*, conjunto de tres

¹⁷ A cargo de Héctor P. Agosti, Javier Berardi, Luis A. Ruiz, Carlos Mastronardi, Hugo Gola, Francisco Urondo, Jorge Conti, Alicia Dujovne, Marcelo Moreno, Alfredo Veiravé, Héctor A. Piccoli y Roberto Retamoso, Edelweis Serra, Tamara Kamenszain y Daniel Freidemberg.

volúmenes de las obras reunidas de Juan L. Ortiz publicado por la editorial de la Biblioteca Constancio C. Vigil, en 1971 —gran parte de los ejemplares de esta edición fueron secuestrados por las fuerzas armadas durante la última dictadura militar—. La fuente original de “Entre Diamante y Paraná” a la que se atiene el *Diario* es la segunda plaqueta de la colección “El búho encantado” de *el lagrimal*, publicada en julio de 1978 (dos meses antes de la muerte del poeta). Los editores del *Diario* califican este texto como un “casi inédito” (16) y lo acompañan con un comentario anecdótico de Francisco Gandolfo sobre los avatares que atravesó junto con Wolpin para conseguir el original. Fiel a su rol de poeta editor, Gandolfo describe el manuscrito como “algo emanado de Juan L., en un papel amarillo de antiguo y de consistencia crujiente, como extraído de un tesoro enterrado por los conquistadores españoles” (16). El texto que *el lagrimal* rescata simbólica y materialmente con una tirada de quinientos ejemplares es puesto nuevamente en circulación en el primer número del *Diario*.¹⁸ La recuperación de la obra de Ortiz se refuerza con la inclusión en el *dossier* de dos de sus traducciones inéditas de Yannis Ritsos, “La sonata del claro de luna” y “El árbol de la prisión y las mujeres”, realizadas desde el francés. Estas versiones complementan la publicación de *el lagrimal* del poema “La ventana” en formato de libro en 1973.

El *Diario* explora y desarrolla la serie poética local que construyen “los lagrimales”, en el marco de su “relectura de la tradición” poética nacional (Yuszczuk, 59).¹⁹ Esta serie se

¹⁸ La introducción al poema afirma que es de doscientos, pero este número es corregido en una carta que envía Gandolfo a la redacción, reproducida en el n° 4 (marzo 1987).

¹⁹ Sería posible rastrear, a partir esta y otras lecturas claves del *Diario*, la configuración de una zona poética del litoral. Definimos este espacio como un enclave de enunciación singular dentro del campo poético nacional, entre cuyos principales representantes se encuentran, además de Ortiz y Gandolfo, Juan José Saer y Aldo Oliva. La proyección imaginaria y la densidad textual de este territorio literario no comportarían ninguna reivindicación de índole regionalista, sino que responderían, por el

incrementa con la genealogía poética rosarina que aporta *el lagrimal*, basada en el redescubrimiento de las obras de Arturo Fruttero y Felipe Aldana.

En 2003, la Editorial Municipal de Rosario publica de *Obra poética y otros textos* de Aldana. Se trata del segundo volumen de la colección de rescate de autores locales de la Editorial Municipal de Rosario, iniciada en el año 2000 con la obra poética de Arturo Fruttero y bautizada como Colección Mayor (Noel Do, online). Estos primeros títulos son promovidos por Elvio Gandolfo, quien dirige la editorial hasta el año 2000 —si bien en 2003 ya no se desempeña en esa función, el libro de Aldana fue planificado bajo su dirección—. Ambos volúmenes están a cargo de Osvaldo Aguirre. No es casual que esta colección se inicie con la gestión de Gandolfo, y que sus los primeros libros publicados correspondan a dos poetas locales cuyo rescate tuvo lugar en las páginas de *el lagrimal*.²⁰

En la sección “Crítica” del n° 67 de *Diario de Poesía*, Elvio Gandolfo reseña la aparición en 2003 de *Obra poética y otros textos* de Aldana. La reseña se titula sugestivamente “El posibilitador”, y hace referencia al valor de apertura —tanto a nivel formal como temático— de la obra de Aldana. Gandolfo formula un paralelismo entre la suerte que corren ciertas “zonas centrales” de las obras de Aldana y Fruttero —“Fruttero se va al campo” y “Poema materialista”, respectivamente—, conocidas públicamente, pero sin editar. Estos textos abrirían líneas originales dentro del corpus de cada poeta, cuya “carga

contrario, a la necesidad de transformar la dinámica y la visión de conjunto de la poesía argentina a partir de la incorporación de nuevos materiales, tonos y recursos formales al repertorio nacional.

²⁰ En una cita de “Letra y música de Rosario”, de María Noel Do (2018), la nota publicada en el diario La Capital que repasa someramente los veinticinco años de historia de la Editorial Municipal de Rosario, Oscar Taborda, su actual director, cuenta la historia de la editorial, cuyo origen se encontraría precisamente en la labor realizada por *el lagrimal* y *La Cachimba*: “Entiendo que la editorial es deudora de una tradición renovadora y a la vez popular, emparentada, en el ámbito local, entre otras, con la experiencia de la Biblioteca Vigil y también con *El lagrimal trifurca* y *La Cachimba*, dos revistas-editoriales representativas de los años 60-70” (online).

explosiva” (32) permanecería desconocida durante la década del cuarenta. Es debido a esta ausencia y a la proyección de la poesía porteña al ámbito nacional que este periodo de la producción poética argentina sería conocido por “la quietud y la falta de riesgos poéticos” (32). Según Gandolfo, esta “carga” comenzaría a “ser recogida y digerida” entre fines de los sesenta y comienzos de los setenta:

Enmarcada por un contexto de difusión múltiple de la poesía latinoamericana, de la colaboración generosa de un “joven” de la época de Fruttero y Aldana como Víctor Sábato, y de la difusión de los dos poemas en la revista *el lagrimal trifurca*, ese marco volvía mucho más comprensibles, más “proféticos”, los poemas en el plano expresivo, acentuando en vez de disminuir su carácter contemporáneo, cuando ya ambos poetas habían fallecido. Resultado final de ese periodo fue una primera *Obra poética* de Felipe Aldana, difundida en 1977 (32).

Gandolfo despliega en el *Diario* la genealogía poética construida por *el lagrimal*, dos décadas antes. Su relato enfatiza el rol de la revista en el descubrimiento y la difusión de las obras del Aldana y Fruttero. El proceso que lleva a la publicación de las obras completas de ambos autores por la Editorial Municipal habría comenzado con la búsqueda de una renovación poética por parte de “los lagrimales”, en colaboración con Sábato. Los argumentos de Gandolfo sugieren que *el lagrimal* habría sido, como Aldana, “un posibilitador nato y múltiple” (32).

1.2 Francisco Gandolfo en *Diario de Poesía*

La recepción crítica de *el lagrimal trifurca* inaugurada por *Diario de poesía* pone en marcha, a su vez, la difusión y puesta en valor de la obra de Francisco Gandolfo. García Helder y Aguirre comienzan a leer la obra publicada e inédita de Gandolfo, al tiempo que frecuentan su archivo personal. El conocimiento de la obra les permite situarla en el contexto poético nacional, ampliar el canon establecido y revisar, a partir de ella, el coloquialismo de los años sesenta y sus proyecciones en el presente.

Cuando en 1987 Gandolfo publica *Presencia del secreto*, García Helder escribe una reseña para la sección “Crítica” del n° 5 (junio 1987) del *Diario*. Su lectura identifica el método musical que anima el libro, basado en una serie de variaciones en torno al tópico del secreto. Destaca además el uso del *exemplum*, recurso capaz de encarnar en la escritura las “alturas heideggereanas” del tema propuesto a partir de “un efecto balanceado entre la abstracción y lo concreto, entre ideas puras e imágenes” (32). El equilibrio entre una aspiración de índole especulativa y su resolución singular en el plano textual sería un aspecto esencial a la escritura “neutra” de Gandolfo. Ésta prescindiría de afectaciones retóricas: “no llama la atención sobre sí, desesperada por consolidar su estilo; está calibrada para decirnos algo, no para pavonearse” (32). La reseña privilegia cierta faceta humorística y anecdótica, ya presente en producciones anteriores, que se articularía con un componente alegórico.

En 1997, una década después de la reseña de García Helder, el n° 41 del *Diario* incluye una serie de poemas inéditos de Gandolfo, titulada “Introducción al verso”, a raíz de la mención especial que estos reciben en el marco de la segunda edición del Concurso Hispanoamericano “Diario de poesía”, cuyo jurado está compuesto por quienes integran, en ese momento, del Consejo de Dirección de la revista: Josefina Darriba, Freidemberg, García Helder, Ricardo Ibarlucía, Martín Prieto, Mirta Rosemberg y Daniel Samoilovich.

El n° 56 (diciembre 2000) publica en la sección “Poesía Argentina” la selección de poemas “El búho encantado”, pertenecientes al por entonces libro inédito, con título homónimo. En la presentación a este conjunto, García Helder ensaya un abordaje inicial de la obra de Gandolfo, que la introducción a *Versos para despejar la mente* (2006) convertirá, años más tarde, en hipótesis de lectura. Los poemas de Gandolfo serían, según la introducción a “El búho encantado”, “el resultado de una serie de circunstancias biográficas conectada con un proceso de reflexión sobre el origen y el sentido de la poesía, el arte y la vida” (22). García

Helder propone un modo particular del vínculo entre poesía y vida: el trabajo literario se impregnaría de preocupaciones trascendentales, enunciadas en un tono ligero, y resultaría una suerte de “búsqueda espiritual” (22), desprendida de toda solemnidad. Su análisis vuelve sobre los primeros libros de Gandolfo y señala el descubrimiento pendiente por parte de “los lectores argentinos” de dos “hitos de la poesía rosarina” (23), *El psicópata. Versos para despejar la mente* (1974) y *Poemas joviales* (1977). Éstos se destacarían por “la gracia ingenua de su dicción poética, sus saltos imaginativos, su sentido del humor a lo Buster Keaton” (23), aspectos que sustentarían una de las pocas conquistas poéticas nacionales sobre “el difícil terreno de la jovialidad” (23).

En “Poseído de amor extremo”, la reseña a *El búho encantado* (2005) aparecida en la sección de crítica del n° 71 (diciembre 2005 - abril 2006), Aguirre coincide parcialmente con la valoración de García Helder. El título hace referencia al trabajo sostenido de escritura que exhibe la trayectoria del “poeta persistente”, basada en una “potencia interior” (34). El “tiempo personal” que marca este recorrido involucraría un desfasaje generacional — Gandolfo edita su primer libro a los 47 años— y un hiato de trece años en el conjunto de publicaciones previo a la salida de este poemario. Este es el primero en ser editado por un sello ajeno a El Lagrimal Trifurca, bajo el cual han sido publicadas hasta ese momento las siguientes obras: *Mitos* (1968), *El psicópata* (1974), *Poemas joviales* (1977), *El sueño de los pronombres* (1980), *Plenitud del mito* (1982), *Presencia del secreto* (1987), *Pesadillas* (1990) y *Las cartas y el espía* (1992).

Aguirre inscribe *El búho encantado* en el “prolongado proceso” de escritura que se inicia con *El psicópata* luego de la etapa de transición hacia la madurez poética que reflejaría *Mitos*. Las características básicas de la poesía de Gandolfo a partir de esta configuración serían “la incorporación del registro narrativo, el recurso consciente del humor y la

‘jovialidad’ como punto de vista” (33). El temperamento de Gandolfo asociaría “acidez y candor”, ya que su escritura “desmenuza lo que observa y es capaz de fulminarlo”, a la vez que manifiesta “la admiración del que descubre algo por primera vez”. El encuentro entre dos órdenes disímiles como lo son “lo grande y lo pequeño, lo doméstico y lo histórico”, haría de este enfoque “una mirada surrealista a su modo” (34).

En 2006, la Editorial Municipal de Rosario publica *Versos para despejar la mente*, volumen que reúne los tres primeros poemarios de Gandolfo: *Mitos* (1968), *El sicópata / Versos para despejar la mente* (1974) y *Poemas joviales* (1977). La presentación a cargo de García Helder, titulada “El regocijo de las musas”, concibe este conjunto como el “primer bloque” de la obra de Gandolfo (61), a lo largo del cual el poeta descubre y afianza su tono singular. García Helder distingue las lecturas que subyacen al conjunto de las composiciones, y caracteriza pormenorizadamente cada una de las obras de este ciclo. *Mitos* sería un “libro de transición” entre un periodo de aprendizaje, en el que el autor reproduciría formas y modelos fijos (sonetos, silvas, coplas, etc.), y la conformación de un “estilo” personal, calificado como “inconfundible, llano y jovial, que destila sentido común” (43). Las dos obras siguientes conformarían una unidad, en la que el sentido del humor se desplegaría plenamente.

“El regocijo de las musas”, de García Helder, se organiza, siguiendo la pauta bibliográfica que rige la Colección Mayor de la editorial, a partir de la vinculación de ciertos episodios biográficos con el devenir de la escritura poética de Gandolfo. Se encuentra dividido en distintos párrafos cuyos subtítulos se componen, por un lado, del nombre de las ciudades en las que se radica el autor, acompañados por los años en que tiene lugar cada estadía y, por otro, de los títulos de sus obras. Esta organización construye un itinerario que entrelaza poesía y vida, a partir de la hipótesis que afirma que “la instancia autobiográfica”

(42) aporta a la obra “un programa y un repertorio de motivos” (42). Estos motivos suelen aparecer “en clave fantástica o simbólica” (42) y “revelan” el origen vivencial de imágenes, escenas, personajes y episodios presentes en los textos, que de otra forma “parecerían arbitrarios o de pura invención” (18). García Helder propone nueve ejes medulares en los que se anudarían la escritura poética y el relato autobiográfico. Estos son: los tópicos dominantes de la muerte y el amor, que formarían un “par dialéctico” (17); la relación del autodidacta con “los aparatos ideológicos del Estado” (17), entre los que se encuentran la escuela, la milicia y la empresa estatal; la tensión entre el trabajo asalariado y el “trabajo de formación interior”, que convoca los conflictos entre la producción material y las exigencias del arte; la contra-cultura tanguera; el ambiente político del pueblo, de corte anarco-socialista; la poesía como ascesis; el “sentimiento de inadecuación” del sujeto frente a esa práctica de “despojamiento y liberación” y finalmente el oficio gráfico vinculado a la poesía (18). Estos ejes se corresponderían con temáticas frecuentes en los cuestionarios y entrevistas en los que Gandolfo narra su vida. Uno de los hallazgos de García Helder consiste en advertir que la poesía como labor de despojamiento remite simultáneamente a dos órdenes: por un lado, a la depuración de los textos de la repetición de artificios retóricos; y por otro, a la “liberación” interior que la escritura produce en el sujeto. La noción de “ascesis” convoca una limpieza espiritual basada de la actividad poética, encauzada a partir de una “filosofía vital” que afirma la prevalencia del trabajo sostenido por sobre las adversidades. El sustrato de esta filosofía sería el humor. Éste constituiría el “archirasgo” (19) de la poesía de Gandolfo, principio nodal que atravesaría el conjunto de su producción.

Otro de los atributos señalados por García Helder es la continuidad narrativa interrumpida por numerosos anacronismos de diferentes tipos, a los que Gandolfo denomina “imágenes ocurrencia” (40), interferencias que el crítico relaciona con la técnica del *collage*.

La escritura procedería “como si el mitógrafo cortara y pegara distintos tipos de referencias literarias, culturales, históricas, geográficas, ideológicas, políticas, religiosas y científicas heterogéneas que, de muy diversas formas, pasarán a integrar el programa narrativo del poema o mito”. Estas referencias no serían “originales”, sino “copias, clisés, representaciones estereotipadas que se adhieren al collage humorístico donde se mezcla la Biblia con el calefón” (40). Dentro del primer ciclo de esta obra, los personajes que acompañan el desenvolvimiento narrativo funcionarían como “máquinas de estereotipar”, que convierten la cita culta o de divulgación en una “forma coloquial” a partir de su infantilización: “la vuelven tan simpática y accesible como cualquier sobrante de producción de la industria cultural de los 60-70” (57).

Versos para despejar la mente es reseñado por Carlos Battilana en el nº 75 (noviembre 2007 - marzo 2008) del *Diario*. Battilana postula a la poesía de Gandolfo como fundamento de la poética de *el lagrimal*. Los rasgos distintivos de esta poética autoral, que impregna y define la poética del grupo, serían “una actitud de coloquialista, una estética antilírica, un lenguaje narrativo y un tono irónico”. Si bien estos aspectos serían “tributarios” del coloquialismo, Battilana advierte un distanciamiento ante a la exacerbación retórica de esta tendencia nacional. En lugar del énfasis grandilocuente y el “realismo recalitrante” propio de la retórica coloquialista, la escritura de Gandolfo exhibiría un tono humorístico y un “realismo fantástico” basado en “la energía derivada de la imaginación”. El desarrollo de esta producción poética no estaría atravesado por una voluntad confrontativa frente al “coloquialismo extremo”, sino más bien por una “candorosa originalidad” orientada hacia la construcción de un “camino propio” (32). Al igual que García Helder, Battilana reconoce en *Mitos* el umbral de la poética de Gandolfo, cuyos principios se asentarían en *El psicópata* y *Poemas joviales*. La singularidad del conjunto de esta obra radicaría en la apropiación y la

reversión idiosincrásica de los presupuestos miméticos que rigen la corriente coloquialista, a partir de la puesta en ejercicio de una imaginación “desbordante”, asociada a un temple humorístico que resta solemnidad a los textos. En base a estos atributos, Battilana postula que la poesía de Gandolfo funcionaría como “un antecedente de lo que más adelante se llamaría el objetivismo”, en la medida en que ofrece una salida al agotamiento que a principios de los setenta exhibe “cierta retórica de impostación realista” (32). Esta conclusión ilumina críticamente la operación de lectura que el *Diario* desarrolla sobre la poesía de Francisco Gandolfo. La difusión y puesta en valor de su obra se inscribe en una serie de intervenciones desplegadas por la revista en torno al fenómeno coloquialista de la década del sesenta, que permiten a la formación objetivista situar las coordenadas históricas y estéticas de su programa en ciernes.

1.3 Relecturas objetivistas del coloquialismo

El regreso a la democracia en Argentina, luego del periodo de persecución y censura dictatorial vivido desde entre 1976 y 1983, instala en el circuito poético nacional la preocupación en torno a la relación problemática entre la literatura y política. *Diario de poesía* impulsa entonces la revisión de ciertos poetas centrales que a mitad de los años cincuenta ensayan nuevos modos de abordar este vínculo. Si bien esta revisión excede las páginas de la revista y se extiende a artículos y ensayos de Fondebrider, García Helder, Freidemberg y Prieto publicados en otros medios, sus coordenadas enunciativas coinciden con la emergencia y consolidación de la poética objetivista y su dispositivo interpretativo.

El programa poético del *Diario* problematiza desde sus inicios el vínculo entre poesía y realidad. Distanciado de la tematización de contenidos políticos, se centra en el trabajo con el lenguaje como un modo de “operar con lo social e incluso lo político” (Yuszczuk, 90).

Toda poesía sería política, desde el momento en que suspende las convenciones culturales y desestabiliza, a partir de este movimiento, la hegemonía de los estereotipos y los poderes instituidos que atraviesan los discursos cotidianos. En este sentido, Freidemberg (1995) diferencia dos concepciones de la praxis poética: “O es un género (escribir en verso o mediante imágenes) a través del cual se comunica alguna cosa, o es una condición, una cualidad que a veces tienen los textos” (26). El desplazamiento del género como noción clasificatoria en pos busca del abordaje de la poesía como una cualidad de los textos privilegia el trabajo específico con los materiales por sobre ciertos presupuestos comunicativos que reducirían la escritura a la aplicación mecánica de recursos ya codificados.

El *Diario* examina la poética coloquialista como un antecedente de las implicancias políticas de la labor poética. Simultáneamente, detecta en el coloquialismo dos aspectos, la adopción irreflexiva del principio de representación de la realidad y la tematización de contenidos políticos, que interpreta como los síntomas de un anquilosamiento del proceso de transformación de la poesía nacional que se inicia a mitad de los años cincuenta. Considera a una amplia zona de la producción poética sesentista como un momento de anquilosamiento y empobrecimiento de la diversidad de discursos y registros cotidianos impulsada por algunos poetas claves a mitad de los años cincuenta. Entre ellos, César Fernández Moreno, Leónidas Lamborghini y Francisco Urondo, a quienes dedica distintos *dossiers* en los números 20 (octubre 1991), 38 (agosto 1996) y 49 (abril 1999), respectivamente. El primero es coordinado y presentado por Fondebrider, el segundo por Freidemberg, quien también introduce el último, bajo la coordinación de García Helder. Las obras de Fernández Moreno, Lamborghini y Urondo encarnarían una etapa de transformación de los principios rectores de la praxis poética de las vanguardias de la década del cincuenta, reunidas en el movimiento

que nuclea *poesía buenos aires* (1950-1960).²¹ Esta transición no implicaría una oposición frente al invencionismo y el surrealismo, sino más bien una ampliación del espectro lingüístico y tonal predominante, así como la configuración de una imagen desacralizada del poeta y su oficio. El valor de apertura asignado a las producciones de Fernández Moreno, Lamborghini y Urondo se torna evidente en los *dossiers* que les dedican a cada uno.

Entre los desafíos poéticos asumidos por Fernández Moreno, Fondebrider (1991) destaca la transmisión de interpretaciones de la literatura argentina —a través de una intensa labor de ensayista—, el intento de incluir elementos prosaicos en los textos propios, la apertura de “nuevas posibilidades para la lengua poética” a partir del trabajo con los márgenes de lo lírico, la incursión en el humor y la elección de un lenguaje “cercano al habla”. En relación a la construcción de una lengua conversacional, Fondebrider acota que se trataría más bien de “una de las tantas ideas que los porteños tienen del habla argentina” (13). En la entrevista a Fernández Moreno incluida en el dossier, Fondebrider afirma que aquél “es, durante los años cincuenta, uno de los primeros poetas que se lanzan al vacío abandonando las formas e incorporando la realidad de una manera que, hasta ese momento, había sido incluida en nuestra poesía con bastante timidez” (14). El entrevistador conjetura que los poetas de los años sesenta, “transformaron rápidamente en retórica lo que en los años cincuenta había tenido vida” (15).

Lamborghini es presentado por Freidemberg (1996) como “el gran des-creyente, el desencantador”, tanto frente a la idea del lenguaje como herramienta de comunicación como

²¹ La revista dirigida por Raúl Gustavo Aguirre acoge las vanguardias invencionistas y surrealistas bajo la forma de un movimiento. Para Mariano Calbi (1999), no se trata de un grupo, sino del espacio de manifestación de la nueva poesía argentina, que testimonia una conciencia y una actitud comunes entre la poesía y la vida. Esta identificación sería concebida en términos universales y trascendentes, sin nacionalidad. La transformación de la realidad se realizaría en el interior del poema, el cual daría cuenta de una forma de conocimiento sobre el mundo.

frente a su contrapartida, la aspiración a forjar un “cosmos de relaciones extraordinarias”, debido a su “falta de fe en la naturalidad de las lenguas y de los discursos” (13). Esta marca distintiva no constituiría un estilo, sino una “actitud” original que enlazaría la forma poética con la experiencia política y propiciaría a partir de este contacto la irrupción de “lo innominado y lo bullente” en el cuerpo textual (14). Estas fuerzas presentes en la materialidad del lenguaje se vincularían, en el plano político y social, con el discurso y la jerga peronista.

La evolución de la poesía de Urondo no implicaría, según Freidemberg (1999a), un quiebre con la poética vanguardista nucleada en *poesía buenos aires*, sino más bien la potenciación de recursos ya presentes en ella con el propósito de alcanzar “una sabiduría en la administración de los materiales, un buen gusto y una destreza que rehúsa exhibirse como tal”. Su obra sería “personal no por ruptura sino por profundización”. Las visiones del mundo que ésta ofrece se desplegarían a través de un “productivo juego entre literatura y realidad”. La ironía y la intertextualidad se orientarían hacia una escritura auténtica y comprometida con la historia, que no recaería en “ningún tipo de efectismo” (13).

La crítica objetivista a la cristalización retórica del coloquialismo impugna la conversión de un fenómeno poético singular y asistemático, que nace como un camino de búsquedas y riesgos, en un conjunto de fórmulas y recursos destinados a alcanzar un efecto de realidad. La alternativa retórica/experiencia que rige la selección y ordenamiento de la tradición que despliega el *Diario* (Yuszczuk, 82) traza en este sentido la línea divisoria entre la emergencia de una concepción poética situada en su contexto y la imitación artificiosa que le sucede. La crítica del *Diario* a la supresión de las tensiones entre el trabajo poético y la esfera política quedaría en evidencia, según Prieto, en la ausencia de un *dossier* dedicado a Juan Gelman:

[*Diario de poesía*] no iba a hacer ni del sesenta sesentismo un valor ni de Juan Gelman uno de sus poetas emblemáticos, como lo comprueba el hecho de que fue uno de los únicos “grandes poetas” de la segunda mitad del siglo XX cuya obra el *Diario de poesía*, en sus años dorados, decidió programáticamente no visitar (Prieto: 2007, en línea).

Esta omisión programática no traduciría una impugnación a la poesía de Gelman, sino más bien a la corriente epigonal que encuentra en su figura un representante paradigmático. El propio Gelman, en una entrevista publicada en el n° 24 (octubre 1992) —en la que Fondebrider expresa su impresión de que éste porta “el sayo de ser ‘la voz’ de la poesía argentina de los años sesenta” (5)—, señala el “malentendido” que reduce las producciones del sesenta a la poesía social, a partir una argumentación que confunde las series literaria y política. Este determinismo no permitiría identificar las importantes excepciones que pondrían en jaque la homogeneidad del panorama trazado. Entre ellas, menciona a Fernández Moreno, Urondo, Alejandra Pizarnik, Enrique Molina, Susana Thénon, Olga Orozco, Edgar Bayley, Mario Trejo y Rodolfo Alonso (5).

Esta perspectiva alcanza un grado mayor de desarrollo en ciertos textos críticos de los integrantes del *Diario*, avocados a la historización y el análisis de la producción poética argentina que llega hasta la primera década del siglo XXI. La construcción de una genealogía objetivista implica la revisión de “la imagen heredada de la generación del sesenta” (Fondebrider: 2000, 9), que parte del análisis de los testimonios y ensayos de los protagonistas de esta década. Volver sobre la “dimensión autorreferencial” (Blanco: 2011, 19) que involucran estos metatextos permite a los miembros delinear contrastivamente los presupuestos del propio programa.

Los estudios “Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman”, de Freidemberg, y “Poéticas de la voz. El registro de lo cotidiano”, de García Helder, publicados en el décimo volumen, *La irrupción de la crítica*, a cargo de Susana Cella, de la *Historia*

crítica de la literatura argentina, dirigida por Noé Jitrik (1999), subrayan el cariz reflexivo que asumen los nuevos abordajes coloquialistas. La “toma de conciencia” sobre el quehacer literario (Freidemberg: 1999, 183) se vincularía, de forma ni “directa ni sencilla” (García Helder: 1999b, 213), con el golpe de 1955 y el derrocamiento del régimen peronista.²² Ambos artículos destacan el rol de *Zona de la poesía americana* en la transición hacia nuevos modos de concebir el oficio poético y su vínculo con la realidad.²³ Esta revista jugaría un rol central en el “movimiento de reflexión” (Freidemberg: 1999, 184) desarrollado por sus editores — entre quienes distinguen a Fernández Moreno, Jitrik y Urondo— sobre la función social de la praxis poética. Por otra parte, su título señalaría la inscripción latinoamericana de la corriente coloquialista, cuya vertiente nacional presentaría rasgos diferenciales.²⁴

²² En el “Prólogo” a *La poesía del cincuenta* (1981), Freidemberg afirma que este acontecimiento habría marcado el comienzo de una etapa de “inusitada ebullición cultural” acompañada de una preocupación por “la temática social y lo político social” (VI).

²³ *Zona de la poesía americana* publica cuatro números en Buenos Aires entre 1963 y 1964. Su grupo fundador está integrado por Edgar Bayley, Miguel Brascó, Ramiro de Cascabellas, Noé Jitrik, César Fernández Moreno, Francisco Urondo y Alberto Vanasco. Las intervenciones de esta revista en el ámbito poético nacional se orientan, por un lado, hacia el análisis del estado actual de la poesía argentina a partir del señalamiento de sus tendencias predominantes y, por el otro, hacia la elaboración programática de una poética coloquial. Bayley y Urondo comparten el pasaje por *poesía buenos aires*. Es posible conectar y contrastar ambas publicaciones a partir de sus postulados sobre la función del quehacer poético. Las dos otorgan privilegio al “imperativo de comunicabilidad” (Blanco: 2007, 162), pero se diferencian en relación a sus concepciones del oficio. Mientras *Zona* hace hincapié en la fuerza comunicativa del poema, *poesía buenos aires* mantiene aún una idea del poeta como “mediador entre lo humano y lo trascendente” (162). Si para esta última la palabra clave es “humanidad”, para *Zona* el acento se desplaza a “hombre” (167). Según Elisa Calabrese (2008), la revista de Raúl Gustavo Aguirre impulsa un trascendentalismo poético (heredero de un modelo extranjero, el simbolismo francés), caracterizado por interrogar los límites entre filosofía y poesía, centrarse en las relaciones entre el sujeto lírico y la palabra y sostener un distanciamiento entre el discurso poético y el contexto extra-estético. Dicho trascendentalismo sería impugnado por el grupo de *Zona*, que intentaría conectar poesía y realidad.

²⁴ Freidemberg identifica en las lecturas que nutren el coloquialismo argentino la causa de su diferenciación de las vertientes latinoamericanas. Mientras que las vertientes latinoamericanas volverían sobre las obras de poetas anglosajones —Williams, Pound, Auden, Yeats, etc.—, en nuestro país las fuentes serían César Vallejo, la poesía vanguardista de Borges y González Tuñón y las letras de tango. Este acervo dejaría su sello en la inclinación hacia la metáfora, la riqueza de imágenes y los juegos verbales (190).

En una conferencia dictada en Casa de las Américas en febrero de 1968, Fernández Retamar (1995) postula la existencia de dos líneas representativas del posvanguardismo hispanoamericano: la

Para Freidemberg, la poesía de los años sesenta se desenvuelve a partir del afianzamiento de una “actitud realista”, definida como una “apertura hacia el contexto”. Esta “redefinición del trabajo poético” (1983) alcanzaría la densidad de una postulación en las nociones de “poesía existencial” y “poesía sustantiva”, presentadas en *La realidad y los papeles* (1967) de Fernández Moreno y en *Veinte años de poesía argentina* (1968) de Urondo. Estas nociones condensarían la voluntad de crear un “nuevo imaginario poético” referido a “lo objetivo, lo singular, lo concreto y lo reconocible” (186). El gesto inaugural del grupo de *Zona* sería a la vez realista y crítico, ya que el reconocimiento del mundo

antipoesía y la poesía conversacional, inauguradas por Nicanor Parra y Ernesto Cardenal respectivamente. Ambas compartirían la influencia de la poesía anglosajona y se diferenciarían por sus tonos —la primera se inclinaría a la burla, mientras que la segunda sería de carácter grave—, la actitud frente al presente histórico —la antipoesía tendería al descreimiento y sopesaría negativamente el pasado, mientras que la vertiente conversacional apostaría al porvenir y creería que es posible transformar su presente— y su transmisibilidad —la serie antipoética constituiría una retórica cerrada sobre sí, imitable, mientras que la otra variante se resistiría a toda fórmula—. La antipoesía sería una poesía “antiNeruda” (163), escrita contra la elocuencia “pretenciosa” y “caudalosa” de este autor. De la síntesis de estas líneas, surgiría una nueva poesía conversacional (posterior cronológicamente a la de Parra y Cardenal), que Fernández Retamar designa como “nuevo realismo” (175). Esta corriente se vincularía estrechamente con la Revolución Cubana. Carmen Alemany Bay (1997) enfatiza la importancia de este hecho histórico para el desarrollo de la poesía coloquial, ya que no sólo aportaría un horizonte esperanzador, sino que funcionaría como factor aglutinante de los poetas latinoamericanos. Alemany Bay retoma la noción de poesía “de cuño conversacional” (1), y nombra entre sus representantes al propio Retamar, junto con Ernesto Cardenal, Jaime Sabines, Mario Benedetti, Francisco Urondo y Juan Gelman. Esta retórica emergente, de carácter renovador, se caracterizaría por un marcado compromiso con su entorno, una voluntad de comunicación con el lector y una “desmitificación de la figura del poeta” (3). Por su parte, Saúl Yurkievich (1976) sitúa el comienzo de un “neorrealismo” hispanoamericano en 1954, año en que se publica la primera edición de *Poemas y antipoemas* de Nicanor Parra. El segundo término del título es definido por el crítico como “poemas voluntariamente prosaicos, pedestres, directos, gratuitos” (278) que se opondrían a la idealización del mundo y se reincorporan a “la multitud de los hombres comunes, aquellos que carecen de biografía privilegiada” (279). Al respecto, Martín Prieto (2006) explica que la palabra “antipoema” “terminó designando este período de la poesía latinoamericana y, por extensión, a sus ejecutores: Parra, el nicaragüense Ernesto Cardenal, el uruguayo Mario Benedetti, el cubano Roberto Fernández Retamar, el ecuatoriano Jorge Enrique Adoum, y los poetas argentinos, sobre todo Fernández Moreno, que fue quien tuvo una más inmediata circulación continental. Este movimiento, sin manifiestos, revistas, ni estandartes, también es conocido con el nombre de ‘poesía conversacional’ o ‘comunicacional’ debido a su permeabilidad al lenguaje coloquial, y en Argentina, fue llamado por el mismo Fernández Moreno ‘existencial’ (...) (381). La obra citada de Parra implicaría un viraje, un nuevo punto de partida para el género. El coloquialismo sería indisociable, desde esta perspectiva, de su matriz antipoética.

circundante se asociaría a la interrogación de las condiciones objetivas de la vida cotidiana. Avanzados los años sesenta, esta apertura adquiriría “una veta coloquialista en el estilo y más explícitamente politizada” (187). El coloquialismo representaría un “ideal” no sistematizable bajo la forma de un inventario de procedimientos, en la medida en que compromete “una serie de elecciones” destinadas a poner en contacto la escritura poética con la conversación, a partir de una “mayor destreza” (189) en la selección y la administración de los materiales.

Freidemberg descarta como razón principal de la expansión del repertorio poético nacional la intención de alcanzar un público más amplio para el género a partir de un lenguaje más accesible a las capas medias de la sociedad. La nueva actitud realista se afianzaría en primera instancia sobre una valoración exclusivamente poética, que detectaría en el habla cotidiana un “vasto patrimonio” (189) sujeto a exploración. Esta interpretación se distancia, implícitamente, del abordaje inaugural de Adolfo Prieto en relación a la poesía de los años sesenta. En “Los años sesenta” (1983), Prieto había caracterizado la literatura argentina del periodo a partir de sus vínculos con el circuito de lectura. A comienzos de esta década, el signo político se supeditaría a la sociedad de consumo, en la que el crecimiento del mercado editorial otorga protagonismo al libro como objeto cultural. Luego de analizar los desarrollos de la narrativa y la literatura dramática, el artículo se centra en la producción poética. Ésta ocuparía, dentro del panorama presentado, un lugar marginal. La escasez de audiencia sería registrada por los poetas con “desasosiego” (899). Como respuesta a esta ansiedad, los jóvenes autores apelarían a la idea de generación, que funcionaría como una estructura de contención, capaz de ofrecer “antecedentes, o falta de antecedentes, temas y recursos comunes” (899). A la carencia de público, se sumaría un conflicto estrictamente literario, de índole expresiva. Este conflicto hace referencia, en la argumentación de Prieto, a una doble desilusión, que articula distintas esferas: el desencanto ante la conducción política nacional y

la sensación de agotamiento de la “lengua poética” heredada de *poesía buenos aires*, que tendería hacia el “poema incontaminado” y la alquimia del “vocablo transparente” (899-900). En contraposición a este legado, los poetas del sesenta se apropiarían de ciertas voces provenientes de los años cincuenta: Gelman, Leónidas Lamborghini y Pizarnik. Los “elementos de comunicatividad” (900) que conforman esta nueva escritura —anticipados por la obra de Nicarnor Parra— serían “[l]a lengua conversacional, el eje narrativo, la localización anecdótica”. A éstos se añadiría la “autocompasión” como “temperatura emocional” (900). Estos supuestos serían identificables en poemas o líneas de Juana Bigozzi, Rubén Plaza, Daniel Barrios y Eduardo D’Anna, mientras que el único libro que articularía orgánicamente estos principios sería *Argentino hasta la muerte* (1963) de Fernández Moreno. Esta obra se destacaría, también, por ser la única en alcanzar “visibilidad” en el circuito editorial del momento.²⁵

Freidemberg desplaza el foco de atención desde las condiciones de recepción hacia los principios intrínsecos al desenvolvimiento de la actividad poética. La búsqueda de un registro conversacional no se agotaría en un sentido contestatario frente al sitio marginal que ocupa el género en el circuito editorial, sino que canalizaría el impulso utópico de poner en contacto la poesía con la vida concreta. Esta aspiración vanguardista señalaría cierta

²⁵ Delfina Muschietti (1989) vuelve sobre el problema de la escasez de lectores de poesía y afirma que en los años sesenta el género se encuentra “en crisis” a nivel latinoamericano. Las razones de esta crisis residirían en la convergencia de dos sucesos: el fenómeno del boom —eminentemente narrativo— y el desarrollo de los medios de comunicación masivos. Frente a esta situación, la poesía se enfrentaría a la disyuntiva entre “transformarse o dejar de existir (dejar de ser leído)” (129). Surgirían entonces dos propuestas. Una de ellas exasperaría una tradición basada en “la matriz autorreferencial” de los poemas. La otra, que aportaría su rasgo específico a la producción de la época, trabajaría con “una matriz de transformación”, cuyas operaciones serían “desmitificar-desacralizar-desidealizar”. Esta línea acercaría “riesgosamente” la poesía a la novela, a partir de una labor de “contaminación” con otros discursos sociales (129). Muschietti destaca el emplazamiento de esta propuesta en una perspectiva que excede las fronteras nacionales, a partir de “una nueva visión de Latinoamérica como el lugar donde debe producirse el cambio histórico” (129).

continuidad con la actitud vitalista de *poesía buenos aires*, que el coloquialismo encauzaría a partir de un nuevo tratamiento del lenguaje, una configuración diferente de la imagen y una desacralización de la figura del poeta. Si el movimiento que condensa la publicación de Raúl Gustavo Aguirre sostiene la existencia de un lenguaje poético separado de la jerga habitual, este supuesto sería destituido en los sesenta a partir del imperativo de “lanzarse el mundo” (190). Por su parte, la imagen coloquialista no sería el resultado de la unión deslumbrante de elementos lingüísticos, sino de un trabajo con los discursos habituales. Ya no detentaría un “poder” (Freidemberg: 1988, 22), no destellaría sugerentemente en el cuerpo textual.²⁶ Finalmente, contra el “mito” de *poesía buenos aires*, que afirma que el misterio del poema es inseparable de la excepcionalidad que marca la vida del poeta (22), los jóvenes autores encontrarían en la rutina diaria y el compromiso social un territorio propicio para la experimentación poética. El vitalismo vanguardista sería redirigido, en este contexto, hacia la “esperanza de asumirse como voz de ‘la gente’” (Freidemberg 1999, 191).

²⁶ Mariela Blanco (2008) discute las dicotomías establecidas entre la estética vanguardista y las postulaciones realistas, que engloba bajo el nombre de “binarismo crítico”, y afirma la necesidad de problematizar las zonas de cruces que ponen en cuestión esta operación crítica. Blanco encuentra en las obras de César Fernández Moreno, Joaquín Giannuzzi y Alfredo Veiravé un tipo de imagen pensada como constructo que reúne elementos inesperados, cuya raíz se encuentra en las estéticas surrealistas e invencionistas difundidas por *poesía buenos aires*. Mientras que estas últimas pretendían atisbar una realidad suprarreal, la escritura de estos tres poetas reorienta la imagen hacia la realidad cotidiana. Por ello, la crítica propone para estas escrituras la categoría de “coloquialismo trascendentalista” (277). En esta misma línea de argumentación, Freidemberg (1999) explica “Es que la propia *poesía buenos aires* contribuyó mucho a crear las posibilidades para que surgiera, casi como una expansión de uno de sus propios flancos, lo que podría llamarse ‘la poética de Zona’, por ejemplo, al difundir a Carlos Drummond de Andrade, Eugenio Montale, Juan L. Ortiz, Cesare Pavese y César Vallejo, todos ellos nombres, junto con el de Guillaume Apollinaire, de gran importancia para la configuración de una actitud más ‘realista’ y una mayor ‘distensión’ en el lenguaje” (188). Por su parte, Eduardo Romano (1983) afirma: “Con todo, no podemos descuidar a *poesía buenos aires* y a varios de sus promotores cuando queremos descubrir la primera etapa de un retorno coloquial para el lenguaje poético en el curso de los años cincuenta. No es casual que en sus páginas hayan sido acogidos César Vallejo o Drummond de Andrade, para citar a dos poetas del continente que cuentan respecto del retorno de los poetas del continente americano al ritmo de lo conversacional” (63).

El espectro de las producciones coloquialistas que persiguen una “argentinidad” de la escritura (196) exhibiría dos “polos” (209) o maneras de encarar el trabajo con la palabra, representadas por ciertas obras insoslayables: *Violín y otras cuestiones* (1956) de Gelman y *El saboteador arrepentido* (1955) y *Al público* (1957) de Lamborghini. Mientras que el primero reinventaría el legado vallejiiano de un “estado elemental de la lengua” ajeno a toda “conciencia instrumental” de la escritura (196), el segundo rechazaría de antemano “cualquier búsqueda de inocencia” (204), a partir de una elaboración crítica de los discursos. Por fuera de la tensión productiva entre ambos extremos, Freidemberg detecta una “retórica empobrecedora” (192), que anularía la densidad problemática del ideal coloquialista a partir de la repetición esclerosada de recursos y efectos emotivos.

En “Poéticas de la voz. El registro de lo cotidiano”, García Helder diferencia un primer ciclo del coloquialismo que va de 1955 a 1964, en el que el término no está aún “asentado” (215). Durante este periodo, ciertos poetas clave, entre los que se destacarían Fernández Moreno y Urondo, ejercitarían respuestas parciales en vistas al pasaje “de la diacronía a la sincronía, de la lengua al habla, de lo atemporal a la historización, del inconsciente a la ciudad” (216). Esta transición dejaría atrás la búsqueda de pureza que caracterizaría la “lengua poética” de las vanguardias del cincuenta. El abandono del “atrincheramiento de la autonomía del arte” daría paso a la “presión de lo explícito” (214). Esta transformación desembocaría en un “implícito programa”, basado en “el salto de la comunidad literaria a la comunidad lingüística” (214). La reorientación de la poesía argentina hacia “una actitud más realista y una modalidad conversacional” (232) tendría sus antecedentes en “la poesía gauchesca, el sencillismo, el ultraísmo, Boedo y el tango” —serie que sintetiza la genealogía trazada por Romano (1983) en relación a una línea poética nacional comprometida con “la lengua oral” (42)—.

En “Treinta años de poesía argentina”, Fondebrider señala, en una dirección congruente con esta línea argumentativa, la emergencia de una nueva forma de poetizar en el campo literario nacional de mediados de los años cincuenta. La experimentación formal y sintáctica, así como el acercamiento a la lengua hablada, se corresponderían con un periodo de modernización cultural y de cambios históricos. La intensificación de estos procesos en la década siguiente traería aparejada la consolidación de una imagen estereotipada y unívoca de la poesía del sesenta, alimentada por los testimonios y escritos programáticos de autores representativos, que tenderían a confundir el discurso poético con el político.

Entre los textos recuperados por Fondebrider como material de análisis y horizonte de discusión, se destacan los estudios preliminares de dos antologías claves sobre la producción poética el periodo: *El 60* (1969) y *Generación poética del 60* (1975), a cargo de Alfredo Andrés y Horacio Salas, respectivamente. Estas incluyen una “Introducción” de sus editores, quienes participan activamente del circuito poético de la época.²⁷ Si bien la distancia temporal entre ambas publicaciones habilita lecturas de distinta índole, estos estudios comparten algunos ejes comunes, entre los que se destacan: la inscripción generacional de esta corriente, su alcance nacional y latinoamericano, la presencia o ausencia de precursores e influencias, los rasgos definitorios de esta poética y sus principales representantes. El lapso de tiempo transcurrido entre estas ediciones determina que Salas se posicione frente al material reunido de un modo diferente al de Andrés. Mientras que el primero indica la ausencia de una perspectiva temporal que habilite aprehender como conjunto las

²⁷ Tanto Andrés como Salas publican numerosos poemarios durante la década del sesenta (Cfr. Andrés: 1969, 155-156; Salas). El primero interviene tempranamente en las discusiones en torno a las características y condiciones de emergencia de una nueva poética nacional (Cfr. Andrés: 1960). El segundo colabora en la redacción de las revistas *El grillo de papel* y *El escarabajo de oro* (Salas: 9).

producciones del periodo y sopesar sus implicancias a la luz de posteriores desarrollos, el segundo concibe su labor antológica como el ordenamiento de un corpus ya establecido, bajo la premisa de “una visión retrospectiva” (38). Sin pretender agotar el examen sobre las coincidencias y divergencias entre estos ensayos, cabe señalar que Andrés realiza una interpretación del fenómeno poético en clave histórica, mientras que Salas restringe su análisis a la serie literaria. La crítica al concepto de “generación” por parte del primero responde, precisamente, a la importancia asignada al golpe de 1955 y el posterior gobierno de Frondizi a la hora de definir la emergencia de un nuevo abordaje poético. Este nuevo abordaje procedería de la frustración política de los jóvenes autores, quienes se habrían sentido “estafados” por los gobernantes, sin dejar por ello de reconocer su participación activa en el engaño (12). El sentimiento de frustración se plasmaría en un “cambio” poético, sustentado en la preocupación por la identidad y la realidad nacional. Para Salas, la “búsqueda de un lenguaje argentino” (30) habría animado a varios poetas a internarse en el estudio de la historia desde una perspectiva revisionista. Este interés implicaría una “actitud crítica hacia los valores consagrados” (32), que en la poesía se traduciría en el cuestionamiento del canon poético nacional vigente hasta entonces.²⁸ El “factor decisivo” (28) para la renovación poética del sesenta sería el redescubrimiento de los poetas del tango. Homero Manzi, Enrique Santos Discépolo, Celedonio Flores, Cátulo Castillo, Homero Expósito y Enrique Cadícamo traducirían “una forma de ser” (28), basada en la melancolía inherente a “las calles de Buenos Aires”. Desde la perspectiva de Salas, entre la escritura poética y la esfera política no mediaría una frustración colectiva nacida a la luz de los

²⁸ Sobre la influencia de la actitud revisionista en la redefinición del canon tradicional, Salas afirma: “Al saber que la historia había sido falseada, todo se puso en tela de juicio y también en literatura se cuestionaron muchos mitos inamovibles” (32).

acontecimientos históricos, tal como presupone Andrés. La disposición hacia el desengaño sería, en cambio, un efecto literario, producto de la conjugación de la exploración poética de un lenguaje nacional con el discurso revisionista, cuyo fruto sería la revalorización de la poética del tango y la identificación del tono melancólico con una identidad nacional. Para Fondebrider, el “esquematismo” (8) de estas aproximaciones perdería de vista aquellas obras que, a pesar de compartir un “tono generacional”, se distanciarían del marco retórico descrito por Andrés y Salas. Entre ellas, menciona las de Miguel Ángel Bustos, Susana Thénon, Alejandra Pizarnik, Gianni Siccardi, Juana Bignozzi, Luisa Futoransky y Mario Morales (9).

En su *Breve historia de la literatura argentina* (2006), Martín Prieto concibe las novedades poéticas introducidas en la segunda mitad de los años cincuenta —cuyos primeros exponentes serían *Argentino hasta la muerte* y *El saboteador arrepentido*— como la invención de una “retórica nueva”, en la que “lo popular” (la prosa periodística, publicitaria, comercial, etc.) se sumaría “recortadamente” a “lo hiperculto” (381). A escala nacional, esta “ampliación del diccionario poético” no implicaría una ruptura sino una “potenciación” (380) de la libertad expresiva promovida por el invencionismo y el surrealismo.²⁹ Las obras producidas durante la década del sesenta no añadirían ninguna singularidad al espectro de posibilidades abierto por escrituras como las de Fernández Moreno, Lamborghini y Urondo. Se limitarían más bien a “la divulgación, la limpieza de aristas todavía excluyentes que tenía el modelo”. Las aristas “excluyentes” hacen referencia a la “expectativa de pertenencia a la poesía alta, experimental y no popular” (423). Las obras de Gelman y Bignozzi, representativas de la nueva promoción, no seccionarían los elementos “bajos” de la vida

²⁹ En un ensayo posterior, Prieto (2007) presenta la hipótesis de índole histórica que subyace a esta aseveración: la emergencia y desenvolvimiento de las vanguardias poéticas argentinas sería de índole realista. Las coordenadas que regirían el despliegue de la poesía nacional serían las de “vanguardia y realismo” (42), coordinación que desaloja la oposición entre ambos sintagmas.

cotidiana de la tradición literaria acogida por los poemas, sino que amalgamarían, sin preferencias, vocablos de ambas esferas.

La referencia al ámbito de lo popular recupera los aportes de Romano (1983), cuya genealogía y caracterización del coloquialismo es retomada por Prieto y García Helder en “Boceto N° 2 para un... de la poesía argentina actual” (1998), con el fin de definir el legado “ratifuso” (18) que retoman los “poetas del 90” (14). Esta “constante viva y heterogénea” conformaría una “red antipoética satírica urbana antilírica y coloquial” (18), entre cuyos representantes estarían Baldomero y César Moreno, los versos orilleros de Borges, Raúl González Tuñón, Nicolás Olivari y Francisco Gandolfo. Los objetivistas se inscribirían en esta línea, a partir de su distanciamiento del “vicio estetizante del coloquialismo”. Sus producciones rechazarían la “idealización del barrio, del pobre, de la mujer, de su cuerpo amado, del padre, de la causa justa, etc.” e introducirían, como contrapartida, una escritura basada en la ligereza y el despojamiento, que pondría de relieve la “futilidad de la materia significante”. Lejos de toda abstracción melancólica, las actitudes predominantes de este espectro textual oscilarían entre el escepticismo y la puerilidad ante la realidad. Este abordaje rechazaría la “retórica sesentista” (Prieto: 2007) —que combinaría lo personal y amoroso con lo social y político y que haría de la “revolución” una “palabra-valija emblemática” (25)— en pos de una ontología de lo pasajero y lo perecedero, que aportaría a los textos “dinamismo, energía, vida” (Prieto y García Helder, 16). Los poetas objetivistas promoverían una declinación ideogramática³⁰ de la estética realista, ya que, en lugar de perseguir el reflejo

³⁰ Cuando García Helder y Prieto afirman que los poetas del 90 “son ideogramáticos”, reconocen a la noción de ideograma la ideología poética desarrollada por Ezra Pound en *El ABC de la lectura* (1968). Yuszczuk sintetiza sus principales postulados: “Pound piensa en este texto, ante todo, en una poética fuertemente basada en lo concreto, donde los significados más abstractos se construyan siempre a partir de lo sensorial. Y también en un tipo de poema descriptivo que antes que comentar un objeto o

de lo visto, trasladarían a la escritura, sin enmiendas de índole estetizante, “lo que tienen en la cabeza, sin traducirlo a un lenguaje elevado, o en todo caso rebajándolo” (15).

Los antecedentes del poetizar “ratifuso” de los noventa son esbozados por García Helder en “Para una genealogía del lenguaje objetivo”, ensayo que bajo la forma del apunte enumera los aportes más importantes a esta línea. Gran parte de los autores aquí presentados pertenecen a la zona del litoral. Tal es el caso de José Pedroni, Arturo Fruttero, Felipe Aldana, Juan L. Ortiz, Arnaldo Calveyra, Hugo Padeletti y Jorge Isaías, serie a la que se suman los nombres de tres integrantes de *el lagrimal trifurca*: Francisco Gandolfo, D’Anna y Diz. De estos últimos, García Helder subraya el “estilo plano y de una depurada narratividad” de Gandolfo (que se asemejaría a la historieta), el “tono épico” y el “alto contenido político” del poema “Secuencias de Mayo” (1972) de Diz y el tenor especulativo que asume la pregunta por el referente en “La poesía no es una isla” de D’Anna —autor que oficiaría de “profeta de la corriente realista u objetivista de la poesía rosarina de los años 80” (online).³¹

una escena la presente al lector y la construya de tal manera que le permita sacar sus propias conclusiones en un tipo de lectura que se concibe como actividad” (190).

³¹ En una entrevista con Osvaldo Aguirre, García Helder (2003) vuelve sobre los fundamentos de la “poética objetivista” para inscribirla en “una corriente realista y antirromántica” (23), cuyo origen moderno se encontraría en los poemas de Baudelaire. El crítico enumera las principales lecturas de las que se nutre esta línea: “Dejando de lado por obvios a autores como Balzac, Flaubert y Zola, Proust, Joyce, Faulkner, etc., creo que las que dejaron en nosotros una impronta más específica en lo que respecta a esta corriente realista y objetivista fueron las lecturas de —en el orden en que más o menos se fueron dando— los poetas norteamericanos (Eliot, Pound, Moore, Williams, Creeley, etc.) y la poesía rosarina del 70 (Hugo Diz, Eduardo D’Anna, Isaías, Francisco Gandolfo, Alejandro Pidello, etc.), la narrativa de Arlt, Quiroga, Onetti, Di Benedetto y Saer paralelamente a Robbe-Grillet y los ensayos que le dedica Barthes, Juan L. Ortiz, “Trabajar cansa” y “El oficio de poeta” de Pavese, Girri como poeta y traductor, Montale, Kavafis, Rilke, Giannuzzi, Gottfried Benn, Francis Ponge, Perec, etc., etc” (23). Los miembros de *el lagrimal* ocuparían el segundo lugar de la serie “realista”, la cual convoca, como problema crítico, las modalidades históricas de representación. En ese marco, el lenguaje poético “demanda periódicamente un reajuste en su dicción para dar cuenta más fielmente de lo que pasa, sea por la calle, por la cabeza o por la televisión”. García Helder concluye haciendo referencia a “Fenicia Revisited”, al que piensa como un texto que “sin dejar de ser descriptivo era al mismo tiempo programático, ya que se aplica mucho más a nuestra poesía posterior que a la de nuestros precursores rosarinos” (23).

La poética objetivista recupera, con “licencias y comodidades” (15), la estética realista a la que adscribe el coloquialismo sesentista. Las “modificaciones” que impone a esta poética y su impulso referencial —que perviviría como una “condición perdida” (17)— se sustentan sobre la construcción de una genealogía literaria, en la que las obras producidas y difundidas por los miembros de *el lagrimal* ocupan el lugar de precursoras. Estas presentarían, en germen, ciertos rasgos que serían recuperados por el programa impulsado por el *Diario*: la depuración de giros retóricos, la inclinación anecdótica y la emergencia de imaginarios políticos locales, cuya épica de lo singular privilegiaría los detalles concretos de la mirada en movimiento por sobre la construcción abstracta de una epopeya nacional. La “atención a las minucias del lenguaje” (16) que propone el realismo ideogramático delineado por García Helder y Prieto tendría su antecedente en el “cable a tierra” (Freidemberg: 1986, 22) que ofrece *el lagrimal* en el panorama poético nacional del periodo, a partir de su aproximación ligera a la vida cotidiana —más próxima a la ironía y al humor que al escepticismo— y la atención prestada a la dimensión material del lenguaje.

Esta perspectiva es recuperada por Battilana (2008), quien identifica *el lagrimal* como un espacio renovador cuya propuesta estética reconocería

el espacio real como referente poético, pero acaso sin los mismos presupuestos de la poesía que la precedía. Esta publicación hacía de la mirada un instrumento poético y gnoseológico fundamental, que le permitía reflexionar precursoramente sobre su entorno en otros términos, pues el discurso, en su vínculo, precisamente, con lo real, también se incluía en él (“la palabra como conocimiento totalizador y elemento renovador y dinámico”, propugnaba una “nota de la dirección” de su primer número de abril de 1968) (157).

La centralidad asignada a la mirada como modo de conocimiento y como “instrumento” mediador de la praxis poética imprimiría a *el lagrimal* un giro especulativo que, a la luz de la poesía producida en los años noventa, sería reconocido como precursor de una nueva modalidad de realismo. En esta, los datos sensoriales recogidos en el poema no se supeditarían a los lugares comunes de la retórica coloquialista, ya que el registro de su

potencia gnoseológica desajustaría todo presupuesto simplista respecto a las condiciones de representación de la realidad. El orden del discurso dejaría de ser concebido como el garante epistemológico de una visión abstracta del mundo y pasaría a formar parte del plano concreto de “lo real”, con todas sus ambigüedades y contradicciones.

Capítulo 2: De la praxis artesanal a la perspectiva materialista

Este capítulo aborda la forma en que el trabajo de edición artesanal que comparten los integrantes de *el lagrimal* en la imprenta de los Gandolfo da lugar al nacimiento de una concepción original del oficio literario, que reconoce en la densidad material de los textos un valor estético y una potencia creativa.³² El primer apartado (2.1) caracteriza el trabajo manual de edición, asociado a un modo específico de encarar la actividad literaria, que conecta la escritura con otros quehaceres, tales como la manufactura y la distribución de ejemplares impresos. El segundo (2.2) expone la crítica promovida por la revista, que sin circunscribirse a un género, representa una forma de aproximarse a los textos, en la que la dimensión lingüística es considerada un tejido perceptual y afectivo, cuya configuración resulta irreductible a preceptos estéticos formulados *a priori*. El tercero (2.3) profundiza en la construcción por parte de la revista de una genealogía poética rosarina de índole materialista y ligada a un imaginario local.

2.1 Un programa sin manifiestos

Surgida de la iniciativa de Francisco y Elvio Gandolfo (padre e hijo), *el lagrimal trifurca* se publica en la ciudad de Rosario entre 1968 y 1976 y cuenta con un total de catorce números.

³² Un estudio crítico central para el abordaje de los lazos entre la labor de edición y las poéticas compartidas es el de Matías Moscardi (2019) sobre las “editoriales interdependientes” de la década de los noventa. Estas últimas constituirían una figura que permitiría relevar el “vínculo indisociable entre escritura y materialidad, género y formato, estética y modos de circulación” (20), así como redes colaborativas que impulsan concepciones literarias de alcance colectivo. En este sentido, si bien se trata de un proyecto puntual, el caso de *el lagrimal* puede ser pensado como un antecedente posible de las editoriales autogestivas de los años noventa, en la medida en que la labor de edición artesanal trae aparejada una forma de pensar el cuerpo de la escritura y el oficio literario. Recientemente, en *La escritura aumentada* Eric Schierloh (2022) propone pensar a los editores que no solo manufacturan los libros de su catálogo, sino que también los distribuyen, como agentes cuya práctica conlleva un tipo de escritura particular, en intenso diálogo con los soportes de edición, a la que denomina “escritura aumentada” (17). Esta sería irreductible a las lógicas del mercado y a las reglas de la institución literaria, debido a la fuerza que cobran en ella la imprevisibilidad y la libertad, valores en los que confluyen las esferas artística y vital (30). Dentro de la heteróclita genealogía construida por Schierloh de editores artesanales que se autopublican y dan nacimiento a una escritura concebida como actividad vital —que hace serie con los nombres de William Blake, Walt Whitman, William Morris, Guillaume Apollinaire, Ulises Carrión, entre otros—, se encuentra Francisco Gandolfo (76).

Samuel Wolpin, empleado de la librería Aries de Rubén Sevlever (Gandolfo: 2015)³³ y distribuidor de la revista *Eco Contemporáneo* en la ciudad,³⁴ y Eduardo D'Anna, que había conocido a Elvio Gandolfo poco tiempo antes en *Cronopio*,³⁵ participan de la revista desde el comienzo. Luego de publicado el primer número, Hugo Diz se suma al grupo por mediación de D'Anna. Estos integrantes, Wolpin, D'Anna y Diz, autodesignados como “los lagrimales”, conforman, junto a los Gandolfo, el plantel estable. Entre los colaboradores asiduos, se encuentran, además, Juan Carlos Martini y Sergio Kern (hijo menor de Francisco Gandolfo, quien usa el apellido materno como seudónimo). Cuenta Elvio Gandolfo sobre los comienzos (1986):

Sin saberlo, cada uno se había ido preparando a su vez para la tarea [de sacar la revista]: mi viejo, con colaboración muscular de mi parte, había renunciado para siempre a la época barroca y gongorina de su poesía; en una noche de primavera rompimos juntos resmas enteras de sonetos, de cantos a la Virgen o a diversos personajes de la mitología griega (...).

D'Anna tragaba toneladas de libros de todo tipo en dos o tres idiomas. Wolpin nos acercaba poetas yanquis y/o búlgaros o serbocroatas, aparecidos en toda una prensa marginal que recién empezábamos a conocer (...). Hugo Diz iba poniendo en entredicho “el amor dejado en las esquinas” y puliendo su fabuloso poder de ironía y agresividad para todo lo que no fuera lo que *nosotros* estábamos encarando (...) (18).

En la “preparación” de “los lagrimales” resuena el imaginario vanguardista de una renovación radical del lenguaje poético.³⁶ Este proceso compromete un sacrificio (la destrucción física de los textos “clásicos” o el abandono del registro “romántico”) y un

³³ La librería Aires se constituye en un espacio de sociabilidad clave para los poetas rosarinos durante años sesenta y principios de los setenta (Cfr. Isaías: 2011). Fue fundada por Reynaldo Pappalardo Befeille, quien se asocia luego con Sevlever. El local se ubicaba en Entre Ríos 687 hasta 1971, año en que se traslada a la Galería Melipal (Córdoba 1369), donde funciona aproximadamente un año más. La Biblioteca Vigil, la empresa constructora Bauen y Aries son los anunciantes fijos de *el lagrimal*.

³⁴ *Eco Contemporáneo*, dirigida por Miguel Grinberg, publica 13 números en Buenos Aires entre 1961 y 1969 (Cfr. Cap. 3).

³⁵ En la revista rosarina *Cronopio* (1968-1969), dirigida por Ariel Bignami, también participan Rafael Ielpi (quien conoce allí a D'Anna [Ielpi: 2020]), José C. González y Cristina Grisolia (Aguirre: 2004b).

³⁶ El capítulo 5 de esta tesis sitúa y caracteriza este imaginario vanguardista.

camino de descubrimiento, en el que juegan un rol destacado la lectura en lenguas extranjeras y la inclusión de nuevas regiones de experiencia a la escritura.

El *lagrimal trifurca* se diseña, edita, e imprime en el taller gráfico de Francisco Gandolfo, de nombre “La Familia”, en alusión al núcleo integrado por él, Evelina Kern y sus seis hijos. La imprenta es el resultado final del camino que Gandolfo inicia en 1948, cuando ingresa a trabajar como tipógrafo para los hermanos Siragusa, en el local ubicado en la esquina de Alvear y Brown, de la ciudad de Rosario. En 1960, adquiere su primera máquina Minerva y pone en marcha un pequeño emprendimiento en su departamento de pasillo de Boulevard Oroño 3671. En 1963, la familia se muda a Ocampo 1812, a pocas cuadras del Parque Independencia. Esta será la sede definitiva de la imprenta, colindante con la casa familiar, en la que Elvio Gandolfo aprenderá temprano el oficio de tipógrafo.

Los ejemplares se discuten, planifican, diagraman, imprimen y encuadernan durante los fines de semana y los ratos libres que les dejan a Francisco y Elvio Gandolfo las labores del taller, puesto que el sustento económico de ambos depende del trabajo en la imprenta. La participación de Elvio Gandolfo resulta esencial en este proceso, debido a que es él quien tiene la decisión final sobre lo que en efecto se publicará.³⁷ Ambos asumen la mayor parte del trabajo de edición artesanal, en cuyo marco las tareas manuales se desprenden del horizonte lucrativo y se reorientan hacia un propósito artístico: “la mano entrenada de los dos (mi padre y yo) por los incontables trabajos comerciales, hicieron fluido el armado” (2015, 19).

³⁷ Cuenta D’Anna (1986): “Para levantar algo el criterio era que nos gustara. Si había divergencias, se discutía a muerte y después iba Elvio y publicaba lo que se le daba la gana. Nosotros lo putéabamos, pero también nos reíamos. Lo llamábamos “el Amo” por aquel entonces” (17).

La publicación de *el lagrimal* presenta dos etapas. Los editores distinguen dos “épocas” de la revista, separadas por el hiato en que se interrumpe su salida y diferenciadas a partir de ciertas “decisiones conscientes” (E. Gandolfo: 1986, 18). La primera, compuesta por los primeros ocho números, a cargo de Francisco y Elvio Gandolfo, se extiende hasta 1970. Ese año, Elvio Gandolfo se muda a Montevideo, y la publicación se interrumpe hasta su regreso en 1973. La interrupción obedece a las dificultades de Francisco Gandolfo para asumir solo las responsabilidades de la publicación. No obstante, como un modo de mantener la actividad ligada al sello, comienza a editar en 1972 las plaquetas de poesía *El lagrimal* trifurca, que presentan dos ciclos, separados por un lapso de cuatro años. El primero incluye ocho números que llegan hasta 1974, mientras que el segundo, que cubre el periodo 1978-1990, incluye treinta y un entregas.³⁸

el lagrimal cuenta desde un principio con un proyecto editorial homónimo coordinado por Francisco Gandolfo, que se inicia con su primer libro, *Mitos* (1968). El sello consta de dos colecciones, “El búho encantado”, serie de poesía, y “Prosa múltiple”, serie miscelánea que hasta 1978 incluye un solo ejemplar, *Aforismos del sendero y la virtud de Samuel Wolpin*.³⁹

Luego del retorno de Elvio Gandolfo a Rosario, la salida del n° 9 inaugura un segundo ciclo de la revista, en el que se introducen cambios significativos en la presentación del equipo. La dirección queda solo a su cargo; él asume también la diagramación de los ejemplares. Se crea una “redacción” integrada en forma permanente por Francisco Gandolfo y Diz; Martini hasta el n° 13, Wolpin del n° 11 en adelante,⁴⁰ D’Anna y Luis A. Sierra —

³⁸ El detalle de las plaquetas se encuentra en el Anexo 2.

³⁹ La nómina de los libros publicados entre 1968 y 1978 se puede consultar en el Anexo 1.

⁴⁰ En la sección “Datos de los autores” del N° 1 se lo califica como “colaborador inmediato”, en el N° 9 como asistente de encuadernación y en el 10 como “colaborador especial” (88).

este último a cargo de la sección “Cine al margen”— en los números 13 y 14. A partir del n° 13, se añade la figura del “corresponsal”, representado por Bernard Goorden en Bélgica; el n° 14 incorpora bajo este rótulo a Norma Vitti, Eduardo Stanley y Rogelio Ramos Signes en Buenos Aires, La Plata y Tucumán, respectivamente. Las variaciones sufridas por el *staff* señalan el esfuerzo por expandir la nómina de los integrantes y detallar sus funciones, aun cuando el grado de compromiso de los autores con el proyecto no se condice plenamente con el lugar que tienen dentro del organigrama. El desfasaje entre el equipo consignado y el grupo activo de *el lagrimal* se hace patente en el caso de D’Anna —en “Datos de los autores” del n° 1 figura como “colaborador permanente” (v. 1, 88), pero recién es incorporado a la sección de redacción en el n° 13—.

Según Elvio Gandolfo (2015), él y su padre, junto con D’Anna y Diz, constituirían el “núcleo de hierro” (18) de la revista. Compartida por el resto del grupo, esta impresión va de la mano de un marcado interés común por la poesía: “Creo que fue un grupo solo en la parte poética” (Cit. en Aguirre: 2015, 14). Entre 1968 y 1976, los cuatro leen y escriben sobre todo poemas (conviene advertir en este punto que, si bien Elvio Gandolfo incursiona en la narrativa tempranamente, se inicia como poeta). En este sentido, la revista no es pensada como un medio para difundir las propias producciones, de discreta presencia en cada número, sino como un espacio de experimentación que nutre y acompaña las producciones individuales.⁴¹

Estos escritores presentan una intensa producción poética en el periodo de publicación de *el lagrimal*. *Mitos* de Gandolfo es anunciado en el primer número de 1968 y

⁴¹ Francisco Gandolfo es quien posee más textos propios en la revista, aparecidos en los números 1, 6, 8, 10 y 14. Elvio Gandolfo publica poemas en el n° 7, Kern en el n° 9, D’Anna en los números 3/4 y 12, Wolpin en los 2 y 8 y Diz en los 3/4 y 11.

ve la luz ese mismo año. Le siguen *El psicópata. Versos para despejar la mente* (1974) y *Poemas joviales* (1977). Este conjunto es editado bajo el sello El lagrimal trifurca, que incluye también las obras de D'Anna, *Aventuras con usted* (1975) y *Carne de la flaca* (1978), precedidas por *Muy que digamos* (Ensayo Cultural, 1967). Diz publica *El amor dejado en las esquinas* (Falbo Librero Editor, 1969), *Poemas insurrectos* (Ed. Rosario Poesía, 1971), *Algunas críticas y otros homenajes* (El Lagrimal Trifurca, 1972), *Contra Dicciones* (El Lagrimal Trifurca, 1º ed. 1973 y 2º ed. 1974), *Historias, veras historias* (Schapiro, 1974), la antología *Algunas críticas, otros homenajes* (La ventana, 1976) y *Manual de utilidades* (La ventana, 1976). Los textos de Elvio Gandolfo aparecen en las ediciones colectivas *De lagrimales y cachimbas* (1972) y *La huella de los pájaros* (1978), en entregas de las revistas *el lagrimal* y *La Cachimba*, en la antología *Poesía viva de Rosario* (Ediciones Instituto de Estudios Nacionales, 1976) y en otros medios locales. Todas estas producciones poéticas requieren ser examinadas en estrecho diálogo con el laboratorio poético que pone en funcionamiento *el lagrimal*. Freidemberg (1986) explica que, más que una “línea definida”, el proyecto de la revista moviliza “un juego de aproximaciones y rechazos” que configura una “actitud” (22) distintiva frente a la escritura.

En la primera etapa de la revista, se jerarquiza la poesía por sobre el resto de los materiales, decisión que se refleja en el orden de los términos que componen el subtítulo de la revista, “Poesía - revista trimestral - prosa”. El nº 9 cambia el subtítulo por el de “Revista trimestral” —que desaparece en los siguientes—, e inaugura una segunda etapa que se desprende del concepto de “revista de poesía” (18) y asume una mayor apertura hacia “el periodismo, el ensayo, la crítica” (E. Gandolfo: 2015, 24). Esta apertura se refleja en la reconfiguración de los índices, que despliegan una mayor variedad de apartados en relación al primer ciclo.

Los primeros ocho números contienen las secciones permanentes de “Poesía”, “Cuento” o “Narrativa” (nº 6) y “Notas”. Esta última incluye los apartados “Bibliográficas”, “Revistas” —que referencia ciertas novedades— y “Datos de los autores”, junto con textos sobre cine y narrativa. Se añaden aleatoriamente “Ensayo” (nº 2), “Reportaje” (nrs. 6 y 8) y “Humor” (nº 7). Se presentan asimismo *dossiers* sobre poetas, encabezados por sus respectivos nombres: William Butler Yeats (nº 1), Juan L. Ortiz (nº 2), Andrei Voznesensky, Humberto Saba (nº 3/4) y Humberto Megget (nº 5), a los que se suma el *dossier* sobre la revista *Los huevos del plata* (nº 3/4).

A partir del nº 9, los contenidos de “Notas” migran a “Cuaderno” (o “Kuarderno” [nº 9]), que suma reseñas literarias más extensas, reportajes, citas extraídas de otros medios (que en el nº 9 aparecen bajo el apartado “Tijera”), textos breves y correspondencia. La ilustración y el cine pasan a tener su propia sección: “Dibujos” —con colaboraciones de Roberto Fontanarrosa (nº 9), Crist (Cristóbal Reinoso), Carol Moyá (nº 10), Carlos Méndez (nº 11), Fati (Luis Scafati) (nº 13), Sergio Kern y Hugo Diz (nº 14)— y “Cine al margen”, a cargo de Luis A. Sienra en los últimos dos números.

Entre ambas “épocas” media la revelación de un enigma. El nº 8 se abre con la cita de dos versos de *Trilce* (1922) de César Vallejo: “Rechinan dos carretas contra los martillos/ hasta los lagrimales trifurcas” (v. 1, 470), estrategia de la revista para poner en escena el “secreto de su nombre” (E. Gandolfo: 1986, 18). Al exponer el origen de su nombre, *el lagrimal* reconoce un legado vanguardista. La obra de Vallejo acompaña, como presencia tutelar, el proceso de conversión poética de los integrantes.⁴²

⁴² Cfr. Cap. 4.

El universo cultural que recoge la revista se expande a partir del nº 9. A medida que el grupo se consolida y toma consciencia de sus intereses, descubre que ellos no se restringen a la poesía como género. “Los lagrimales” encuentran en la poesía un modo específico de aproximarse al lenguaje, que ilumina o contamina diversas formas textuales. Es posible afirmar, en este sentido, que desarrollan en la revista un programa poético tácito, cuya elaboración crítica, siempre parcial, se desenvuelve en las discusiones sobre las propias obras y textos publicados. Este programa, conjunto de principios y valoraciones compartidas, prescinde de manifiestos o declaraciones explícitas, desde el momento en que señala el curso de una experimentación que desborda toda previsión:⁴³

En el límite mismo de lo consciente y lo inconsciente, creo que a pesar de que decíamos regirnos solo por la calidad (...), la elección de los textos incluso no poéticos iba dibujando algo que con el tiempo (ya a fines de la segunda época), para entendernos, mi viejo y yo denominábamos “el espíritu del lagrimal” (E. Gandolfo: 1986, 18).

Los cambios editoriales señalados se realizan en base a un consenso implícito, un acuerdo interpretativo que se percibe con claridad solo a posteriori y que sin embargo incide en la selección de los contenidos. Gandolfo califica la perspectiva del grupo como “materialismo narrativo y poético” (18). Este materialismo resulta inescindible de los aprendizajes que habilita el ámbito de la imprenta, convertido ahora en taller poético. En este espacio, las tareas y habilidades intrínsecas a la impresión manual potencian un modo de pensar el oficio literario, en el que juega un rol determinante la atención volcada hacia la consistencia “vulgar” y “mística” (*Ídem*, 18) de la materia.

El espacio de la imprenta contribuye a que los lagrimales definan un *ethos* propio, en el que se entrelazan aspectos y valores asociados al carácter informal, autogestivo y autodidacta del grupo —el sentido del humor, la autocrítica frontal, “despiadada” (D’Anna:

⁴³ Esta concepción de programa está inspirada en la formulación del término que brinda Deleuze (Deleuze y Parnet, 57).

1986, 17), la curiosidad inagotable, el voluntarismo, la rebelión juvenil contra el “buen gusto” literario, el eclecticismo— con otros que se desprenden del trabajo manual de impresión — la importancia asignada al sustrato físico de la actividad de edición y de escritura (que se traduce en un énfasis sobre la idea de “calidad” [E. Gandolfo: 1986, 18]); la atención prestada al montaje como forma compositiva, el reconocimiento de la potencia inventiva de la improvisación en lo que atañe tanto al armado de la revista como a las producciones poéticas singulares—.

Los Gandolfo aprovechan las posibilidades que les brinda contar con una imprenta propia. Ella funciona, simultáneamente, como base de operaciones de la revista y laboratorio poético. Arman la revista con plena libertad, tanto en lo relativo a la selección de materiales, como a su diseño y composición. El cuidado con que elaboran cada número redundante en valor agregado: cada ejemplar se piensa como un objeto artístico en sí mismo. Esta dimensión compromete un uso ingenioso de los saberes técnicos y los insumos presentes en el local comercial: no se trata de realizar ediciones lujosas o costosas, sino de hacer un uso creativo y sensato de lo que se tiene “a mano”. El diseño de la revista recurre a la tipografía *sans-serif* —funcional y sin remates en sus terminaciones—, una diagramación basada en líneas o encuadres que disponen lúdicamente textos e imágenes y el reciclado de ilustraciones y clisés comerciales o de otras publicaciones. El propio logo de *el lagrimal* se apropia de la ilustración a color “El búho encantado” (1960) de la artista plástica Kenojuak Ashevak, extraída de *El Correo* de la Unesco (abril de 1967).⁴⁴

La tirada de cada número oscila entre los quinientos y los setecientos ejemplares. Su distribución está mayoritariamente a cargo de los miembros, para quienes resulta una tarea

⁴⁴ El nombre de la colección de poesía, “El búho encantado”, recupera el título de esta ilustración.

trabajosa, “atroz”, en el recuerdo de Francisco Gandolfo (1986, 17), debido al poco rédito económico y al desgaste corporal que acarrea el recorrido por las librerías de Rosario y Buenos Aires, con el fin de colocar y supervisar las consignaciones. Las dificultades se combinan con el encanto de los viajes y el placer de tratar con escritores y agentes culturales de otros países y localidades. A nivel internacional, los editores hacen uso del sistema de canje, habitual en ese momento, que posibilita el envío de ejemplares a otros países a bajo costo. Elvio Gandolfo (1986) recuerda

la tarea ciclópea que significaba despachar en cada número entre 100 y 150 ejemplares por correo, a todos los puntos del globo, incluyendo todas las revistas que conocíamos y amigos o conocidos de Bélgica, Nicaragua, México, Finlandia. Eso realimentaría a su vez el momento mágico que representaba siempre la llegada del cartero, con suculentos números de “El cuento” de México o “Los huevos del plata” de Uruguay (...). El mundo ancho y ajeno volcándose en Ocampo 1812, en plena pampa de cemento (19).

En “La Familia” se realizan casi todas las reuniones de edición y se recibe y remite la correspondencia. La sede funciona como un lugar dinámico, en el que se compensa el retraso cultural de la ciudad provinciana, “pampa de cemento” que recibe con demora de meses las novedades literarias que llegan desde Buenos Aires.

La modernización literaria a la que aspira el grupo descansa en la construcción de un espacio de enunciación relacional, alternativo al de la capital e inserto en redes de intercambio globales. Este espacio se nutre de la tensión entre un “vacío” literario local y un “mundo ancho y ajeno” (*Ídem*).⁴⁵ Las ansias cosmopolitas que distinguen a *el lagrimal* aúnan la curiosidad voraz de los escritores de provincia, su “apetito por ‘leer el mundo’” (Fernández Bravo, s/p), con la confianza en el hacer autogestivo que inspira la labor “ciclópea” del grupo.

⁴⁵ La orfandad poética (F. Gandolfo: 2011, 39) percibida por los miembros se revelará, a partir del descubrimiento de textos novedosos de Felipe Aldana y Arturo Fruttero, como una ficción fructuosa, que dejará paso luego a la configuración de un linaje poético local (Cfr. apartado 2.2 de este capítulo).

El diseño de la publicación toma como modelo *el corno emplumado* (1962-1969), revista fundada en México por Margaret Randall y Sergio Mondragón. El tamaño de *el corno*, comúnmente denominado “digest” en referencia a las *Selecciones del Reader’s Digest*, es de 14 × 19.5 cm.⁴⁶ En lo que respecta a los contenidos, *el lagrimal* incluye diferentes zonas. La intención de sacar una “revista a secas” (Elvio Gandolfo: 2015, 17), calificada como “suculenta, compacta, divertida” (1986, 18), supone la inclusión de una amplia variedad de materiales. Dentro de este espectro, los textos cortos y los elementos gráficos cumplen una función clave. Las “notas breves, chistes, críticas” y las “ilustraciones, logos, figuras raras” (2015: 17) constituyen detalles sorprendidos que atrapan la atención del lector e inscriben áreas “de esparcimiento” (17) dentro de cada número.

El programa poético de *el lagrimal* interroga el vínculo conflictivo entre escritura y técnica. Al poner de relieve la complejidad material de la escritura (que no solo atañe a sus soportes e instrumentos, sino a la densidad textual como unidad perceptual), revisa esta oposición cristalizada, que signa el pensamiento crítico de la modernidad. Octavio Paz condensa este lugar común en un pasaje de *El arco y la lira*, publicado en 1956, que sustenta la hipótesis de que la poesía se define por la necesidad de transgredir la utopía ilustrada:

La operación poética es de signo contrario a la de la manipulación técnica. Gracias a la primera, la materia reconquista su naturaleza: el color es más color, el sonido es plenamente sonido. En la creación poética no hay victoria sobre la materia o sobre los instrumentos, como quiere una vana estética de artesanos, sino poner en libertad la materia (2008, 22).

El programa de la publicación revisita y problematiza la dicotomía entre trabajo y poesía — basada en el presupuesto de que el primero solo responde a un imperativo racionalista y utilitarista—, ya que implica el descubrimiento de una poética de índole artesanal, que libera

⁴⁶ Las *Selecciones del Reader’s Digest* son editadas especialmente para América Latina y cuentan con un amplio espectro de lectores de clase media en Argentina entre 1940 y 1960 (Ubelaker Andrade).

los saberes inherentes a la práctica manual de impresión (el énfasis en la calidad, el cultivo de la paciencia y la perseverancia, la importancia asignada a los soportes y a la potencia inventiva del montaje, etc.) del fin comercial y los redirige hacia la actividad literaria. Richard Sennet disientiría con la posición de Paz. Donde este ve “una vaga estética de artesanos”, en la que los elementos naturales son sometidos a fines pragmáticos y decorativos, el primero encuentra un vínculo de proximidad y respeto por los materiales y sus fuerzas intrínsecas. Es posible afirmar que, así como el artesano reconoce con sus manos y acoge en su conciencia las cualidades de las piezas con las que trabaja, el poeta arriesga una relación de intimidad con la substancia indomeñable del lenguaje, que excede e incluso echa por tierra la hegemonía de la razón. El abordaje materialista que nace de este saber de “los lagrimales”, forjado “en el límite mismo de lo consciente y lo inconsciente”, atraviesa tanto el corpus de la revista como las obras poéticas de sus miembros.

2.2 La cáscara del oficio como corazón poético

Tal como se ha indicado, el taller “La familia” comparte domicilio con la vivienda de los Gandolfo. Su nombre sugiere una estrecha vinculación con el núcleo hogareño (García Helder 2006: 30). Ambas esferas se tiñen mutuamente: el espacio de trabajo adquiere un sesgo íntimo, mientras que la relación filial se redimensiona a la luz de la proximidad laboral. Esta cercanía acompaña el desarrollo de un vínculo literario, sedimentado en el tiempo libre y durante los intervalos y las instancias automáticas del proceso de impresión: “Con mi padre la charla y el intercambio de lecturas era permanente, mientras trabajábamos y después (la casa quedaba pegada a la imprenta)” (Gandolfo 2015: 17). En estos diálogos toma forma el

deseo de hacer una publicación. En una carta de 1966 dirigida a Ariel Canzani, editor de la revista *Cormorán y Delfín*,⁴⁷ Gandolfo padre expone su proyecto:

Después de haber conversado con usted (...) he pensado que de aquí a dos años si nos va bien y hemos terminado de pagar la casa, empezaremos a publicar algo con nuestra imprentita, iniciando con algún libro mío y prosiguiendo con una revista de poesía, de las que el interior está huérfano. (...) De manera que si mi hijo me sigue acompañando con su afición a las letras, podremos llegar a concretar algo en publicaciones (2011, 39).

Desde sus comienzos, la aspiración literaria es acompañada por el relevo de la economía doméstica, que coloca el acento sobre las posibilidades concretas del propósito artístico. Éste requiere de un trabajo específico, que encuentra su lugar en medio de las obligaciones cotidianas. El nacimiento de la revista presenta coordenadas imaginarias singulares —la imprenta propia, el vínculo literario-filial, la importancia del hacer—, que nutren su programa. En la imprenta se entrecruzan y se reinventan las dimensiones de la amistad, el trabajo, el aprendizaje y la creación literaria.

La revista no nace como el vehículo de una estética grupal ya consolidada, sino como una forma de encauzar el deseo de hacer, de propiciar y contagiar experiencias vitales y creativas, que se apoya en el registro —habría que decir mejor, la invención— de un vacío de tradición en “el interior” del país. La idea se pone en práctica a partir de la adopción del local propio como base de operaciones. Las técnicas de impresión se ponen al servicio de un proyecto que suspende el discurso racional de la eficacia con fines lucrativos y desvía saberes y habilidades hacia un nuevo objeto, situado fuera del circuito comercial. Al mismo tiempo, el proceso de diagramación, diseño, estampado y armado implica decisiones tomadas en el

⁴⁷ *Cormorán y Delfín (Mar-Poesía-Buenos Aires-Mundo)*. Revista internacional de poesía publica 13 números en Buenos Aires entre 1964 y 1967.

presente de cada número. El resultado es una publicación que al tiempo que se afana por reunir una gran cantidad de materiales, se ofrece como objeto artesanal.⁴⁸

La forma en que la atmósfera de la imprenta impacta en la selección y en la disposición de los materiales resulta significativa. Los textos de cada ejemplar llegan a su dirección postal de Ocampo 1812 a través de una red de intercambios que se intensifica número tras número. Al no existir una estética común entre sus integrantes, las valoraciones de cada uno deben ponerse en diálogo: “Para levantar algo el criterio era que nos gustara. Si había divergencias, se discutía a muerte y después iba Elvio y publicaba lo que se le daba la gana. Nosotros lo puteábamos, claro, pero también nos reíamos. Lo llamábamos “el Amo” por aquel entonces” (D’Anna: 1986, 17). El proceso de armado forma parte del clima de trabajo: la visión personal se pone en diálogo o en disputa, pero el humor transforma las jerarquías en broma y desbarata cualquier fórmula ceremonial o culta a la hora de establecer las versiones finales. Si bien Elvio Gandolfo tiene la última palabra, ésta no se afirma como vehículo de una estética definitiva, sino más bien como cierta prerrogativa basada en la capacidad de trabajo, que no anula la disidencia, sino que la refracta, hace de ella una anécdota, la convierte en un nuevo motor de producción. El talante animado de los encuentros confluye con la rigurosidad del tratamiento de los textos: “Las reuniones de consejo eran muy informales; pero éramos muy duros con nosotros mismos; si había que rechazar un trabajo, por más que fuera de uno de nosotros, se rechazaba igual” (Gandolfo: 1986, 17).

Los procesos de hechura y edición conforman una totalidad en la que intervienen los miembros de la revista en forma colaborativa. La distribución de las tareas no se realiza de acuerdo con una idea disciplinar de trabajo, sino en torno a los saber-hacer particulares. Estos

⁴⁸ Esta particularidad alinea a *el lagrimal*, según Martín Prieto (2003), en la tradición tipográfica inaugurada por la revista *Martín Fierro*.

saberes se socializan en el contexto de un tiempo compartido en el domicilio del local, en los momentos en que se interrumpe el trabajo comercial. Tal suspensión habilita un espacio en común y permite inventar nuevos usos a los elementos y a las maniobras de impresión. *El lagrimal* potencia un cambio de dominio (Sennett, 160), ya que reorienta la práctica gráfica hacia la actividad poética, la abre a nuevos usos (Agamben: 2013). Se trata de una reapropiación artística de elementos productivos, que comporta un impacto crítico, producto de la puesta en abismo de la materialidad de las obras. La conciencia de que la literatura constituye un oficio como cualquier otro no forma parte aquí de una declaración de principios; proviene de esta concurrencia de ocupaciones, donde un quehacer se desprende de su propósito establecido y se encauza a un nuevo empleo.

el lagrimal se define por una intensa atención sobre el cuerpo del objeto artístico y sus posibilidades. Las cualidades que dan cuenta de esta materialidad (el peso, la cuantía, la disposición, la densidad de la letra estampada) contaminan la forma en que se valora una obra literaria y los procedimientos que la hacen posible. La elección del formato es un aspecto clave del nacimiento de la revista, ya que pone el acento sobre la cantidad y la presentación. La “revista a secas” por la que aboga Gandolfo (2015, 18) debe ser sorpresiva e incluir ilustraciones, “figuras raras” (17). El contenido y el diseño concurren en una manifestación dinámica, llamativa, sustanciosa. Si la artesanía representa el momento técnico del arte, *el lagrimal* potencia esa instancia y deriva de ella una poética, es decir, una forma de hacer y un pensamiento sobre ese hacer. Su edición entraña una determinada concepción del objeto artístico, un modo de pensar la actividad literaria y una disposición idiosincrásica ante la escritura. Este molde común se fragua en el taller. Este funciona a modo de estancia literaria en la que se gesta y se contagia una concepción artística. La poética artesanal de “los lagrimales” opera por efecto de contigüidad, no por preceptos. Elvio Gandolfo (2010) hace

hincapié, retrospectivamente, en el conjunto de tareas que posibilitan el desenvolvimiento de la actividad literaria:

(...) desde siempre he estado asociado con la cáscara de la poesía tanto como con la poesía en sí. Con mi padre Francisco (...) hicimos cada uno de Virgilio del otro, y recorrimos mil veces esa Divina Comedia editando, leyendo como maníacos y escribiendo. Y escuchando o produciendo chismes y rumores. También yendo a lecturas, publicando *el lagrimal trifurca* (y después los libros y después las plaquetas tan bellamente impresas que sacó mi padre durante décadas), o perdiendo la voz de tanto hablar entre nosotros y con el grupo creciente de amigos (sobre todo poetas) tanto en nuestra imprenta de Ocampo 1812, que sigue en pie, como en ómnibus, en caminatas por parques (sobre todo el Independencia), bares, restaurantes y cocinas, patios o comedores. Para los dos, la cáscara era inseparable del fruto, formaba parte de él hasta en su esencia central (10-11).

Este testimonio da cuenta de un giro hacia la experiencia poética como unidad que compromete no sólo la escritura, sino también las actividades ligadas a su transmisión: la lectura, la edición, la impresión, la distribución, la difusión. Estas acciones constituyen su núcleo descentrado: lo medular no es una esencia, sino el efecto de una serie de prácticas compartidas. La cáscara atañe al corazón poético. El acento en la potencia de obrar nutre una concepción vitalista del quehacer literario.

Para estampar manualmente una página, es necesario “parar a mano” sus letras. Este procedimiento consiste en colocar en una caja de madera cada una de los prototipos de plomo que conforman el texto, ajustándolos lo suficiente como para que se sostengan al momento de la impresión. Eduardo D’Anna (1986) explica al respecto:

(...) creo que nos influyó mucho a todos el hecho de que los Gandolfo, además de poetas, fueran obreros gráficos. Había como una conciencia material de la cultura, bastante inconscientemente concebida por supuesto. Una vez me dice Elvio después de destrozarme un poema: “¿Sabés qué pasa? Si yo escribo un poema malo y lo muestro, capaz que todos los que lo leen, porque son amigos o porque no saben, o porque no se dan cuenta, me dicen que el poema es bueno; pero si yo armo una página y la armo mal, la levanto y se me cae todo, y nadie, por más amigo que sea, puede decir que hice bien el trabajo” (17).

La configuración de la página a imprimir funciona aquí como puesta en abismo de la escritura poética, un cambio de dominio que trae aparejado un modo especial de conciencia. Las tareas manuales, lejos de suspender el razonamiento, conllevan una disposición particular hacia el conocimiento. Para de Certeau, la praxis artesanal señala una forma de reflexión indisociable por principio de una forma de actuar, “un pensamiento que no se piensa” (XLVI).⁴⁹ Sennett localiza este modo de introspección en la conexión entre mano y cabeza. El ensimismamiento del artesano, su idoneidad para realizar bien su trabajo, depende de su curiosidad por el material con que trajina (151). En este sentido, la factura de *el lagrimal* compromete una forma específica de experimentar el oficio. El armado quita protagonismo al creador y coloca el acento sobre la calidad y el porte del objeto (ya sea un número de la publicación, un libro o un poema). La revista adquiere un sello artesanal, su reconocimiento coincide con el registro de una huella impersonal, colectiva.

El modo de percepción del material que involucra la actividad de impresión transmuta el abordaje poético de “los lagrimales”. “Parar a mano” un poema es concertar los signos recogidos (y reciclados) a una superficie siguiendo sus muescas, sus incisiones: “El ajuste

⁴⁹ En la “Introducción general” a *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, de Certeau explica que su investigación “nace de una interrogante sobre las operaciones de los usuarios, supuestamente condenados a la pasividad y a la disciplina” (XLI). Estas prácticas o “maneras de hacer” cotidianas constituyen los “esquemas de acción” populares, cuya lógica operativa es interrogada a lo largo de su análisis. Este estudio construye su objeto desde la perspectiva de la enunciación y establece una analogía entre los esquemas de acción y el acto de habla: si éste implica cierta reapropiación de la lengua por parte de los interlocutores en el marco de un contexto específico, las prácticas diarias transforman en acto (es decir, en el presente de su actividad) las sociedades tecnocráticas en el seno de las cuales se desenvuelven. Tales actividades revisten un carácter fragmentario y se caracterizan por su funcionamiento táctico, el cual permite la modificación de estructuras disciplinantes mediante giros inventivos protagonizados por los consumidores (definidos como “no-productores de cultura”) (XLVIII). La reapropiación política de determinados elementos del campo cultural que efectúan estos modos de uso implica, para de Certeau, un trabajo artesanal. A la hora de pensar esta “producción silenciosa” (LII), su mayor exponente es la lectura. Quien lee pone placenteramente en práctica un ardid que permite reapropiarse de la escritura ajena, introducir el propio mundo en el espacio del autor. El goce y la manipulación serían dos gestos que hacen al acto de lectura y a toda praxis artesanal.

debía ser perfecto, de lo contrario la `forma´ (el texto o la figura armada), después de ser atado con fuerza por varias vueltas de hilo, se caía, se ‘empastelaba’” (Gandolfo: 2015, 19). El valor de un texto depende de la disposición de su sustancia, la manera en que la literalidad de su letra se mantiene unida. La descripción del procedimiento tipográfico ilumina un modo de escritura. Un texto “malo” se desarregla ante el lector. Su desmoronamiento se corresponde con una debilidad estructural. La valoración de un poema no depende de preceptos estéticos, sino de un efecto de presencia cuyo fracaso determina el desmembramiento. Aparece en este punto nuevamente la idea de totalidad destacada en la nota editorial de la revista: para sustentar la praxis literaria resulta imprescindible no perder de vista la unidad dinámica que justifica la existencia de cada pieza. Ante la mirada del poeta artesano, este acuerdo implica una labor manual, es decir, un “armado” del poema pieza por pieza.

El poeta estampa la palabra, atiende a su sustancia, sabe que el cuerpo de una voz se desbarata —se empastela— si no se le presta el cuidado suficiente. La unidad es resultado de un saber-hacer nacido en el interior de una práctica compartida. El esfuerzo de escritura se iguala al trabajo artesanal y asume sus valores tradicionales: dedicación, transmisión de una forma a través del hacer mismo, humildad respecto a los resultados (Sennett). Al mismo tiempo, la actividad artística modifica las percepciones instaladas y habilita una visión original de la página en blanco, abierta al juego y a la experimentación.

Elvio Gandolfo (1986) cuenta cómo hacer la revista le permite desautomatizar su propia ocupación como tipógrafo de imprenta:

Vista desde ahora, la revista creo que cumplió en mi caso un papel del que en ese entonces no fui consciente. Si Victor Sklovski opinaba que el arte es romper el automatismo de la percepción, la confección material, física de cada número significó sin que yo lo supiera romper el automatismo de mi profesión. Porque desde hacía seis años yo era tipógrafo de obra, lo cual significaba armar

interminablemente cuadrículados de facturas, membretes de tiendas y pizzerías, tarjetitas de cumpleaños o de comunión, volantas de supermercados y zapaterías. Textos que en cualquier taller, y sobre todo en uno chico como el nuestro, se repiten como las estaciones, una y otra vez.

Frente a esto, armar la revista era una verdadera fiesta: primero por tratarse de textos que estaban en las antípodas de los otros, segundo porque la forma misma de cada página se iba decidiendo sobre la marcha, tratando a su vez de que fuera coherente con el resto del número. Allí aparecían incluso los equilibrios económicos: gran parte de los clisés empleados eran parte del arsenal de la imprenta en su parte comercial (...) (18).

La repetición de las tareas, la temporalidad de “una y otra vez”, permite que prospere la destreza manual (Sennett). La reiteración de determinadas operaciones funda saberes tácitos sin los cuales sería imposible la ocupación artesanal. Estos comportamientos asimilados se interrelacionan, en las fases avanzadas de la habilidad, con el conocimiento reflexivo que detecta un problema y busca su solución. En el caso de *el lagrimal*, la interrupción de la rutina laboral habilita la puesta en abismo de la propia profesión. Ésta se abre, en el armado de las páginas y en el hallazgo de una forma, a un nuevo uso. El acto poético trabaja en el interior de los discursos, atento a su disposición y a su soporte. El montaje, práctica recurrente de todo trabajo de imprenta, se pone de relieve como procedimiento y gesto poético que desbarata el dominio de una voz por sobre los materiales.

La noción de montaje como gesto es desarrollada por Romina Magallanes (2022), quien señala que la técnica de ensamblaje de piezas heterogéneas, de diversa procedencia, no es reductible a un método constructivo, ya que opera como una forma de pensar la materialidad de los textos. En el montaje, los fragmentos discursivos se acoplan sin atenerse a una unidad predeterminada, conspiran contra el principio de totalidad sistemática y dan lugar así una “inventiva *contraontológica*” (274). Lo que pone en entredicho el gesto de montaje es la posibilidad de que cierta potencia creativa se consume en el acto de gestación de un objeto. El gesto montajístico representaría una resistencia del impulso literario contra

su cristalización, un resto enigmático que permanecería latente en la constelación textual que llega hasta nuestras manos. La inscripción de esta reticencia fundamental, que habilita a la vez que tensiona el proceso constructivo, pone de manifiesto la materia lingüística, la “lignaria sustancia de la lengua” (Agamben: 2015, 19), límite de expresividad que lejos de significarse como un indecible, se muestra como fuente inagotable de invención. Lo que aparece en cada montaje es el gesto afectivo y lúdico que liga una experiencia subjetiva con su materia artística. El hacer con fragmentos tiene como correlato un sujeto en estado de aventura, transición o transformación. Esta subjetividad inquieta emerge de la propia práctica artística bajo la forma de una huella móvil, en “travesía” (Magallanes, 260) —que no puede ser fijada ya que exige, para hacerse presente, el compromiso de un lector activo, que localice e interrogue sus señas en los intersticios de sentido que exhiben los textos—. En el caso de *el lagrimal*, la labor manual de composición que comparten los integrantes en el taller de los Gandolfo reforzaría el gesto montajístico y el vínculo íntimo con los materiales.⁵⁰ Surgiría, como consecuencia de este abordaje, una concepción artesanal de la escritura, caracterizada por Leonardo Berneri (2022) como una conversación íntima con la propia sustancia textual, cuya fascinación se mueve entre los “polos” del juego y del amor (188).

⁵⁰ En relación al proyecto Oficina Preambulante de Carlos Ríos —editorial autogestiva y artesanal radicada en La Plata, cuyos libros son de formato pequeño y se realizan a mano con cartón reciclado—, Joaquín Conde (2021) delinea la figura del “artesano hermeneuta”, cuya “conciencia material comprometida” (según términos de Sennet) le permite forjar nuevos sentidos a partir de los insumos con los que trabaja. La distancia que encontramos entre esta noción y el gesto de montaje propuesto de Magallanes se desprende de la suposición hermenéutica, que confiaría en la capacidad del editor de imprimir un sentido a sus producciones. El trabajo artesanal de *el lagrimal* se inclina, por su parte, hacia la potencia que descansa en los propios materiales, al tiempo que refuerza el valor de lo imprevisible, de la ocurrencia y la sorpresa como acontecimientos centrales para la orientación del proceso creativo.

El abordaje literario en clave materialista y artesanal que comparten “los lagrimales” trae aparejada una poética de la crítica,⁵¹ atenta a los movimientos y tonos de los textos. La forma de la crítica que impulsa la revista no apunta a la constitución de un canon de lecturas ni a la polémica con otros grupos o corrientes, sino al desenvolvimiento y la puesta en escena —de manera dispersa, no sistemática— de una sensibilidad poética. Esta se concentra en la intensidad afectiva y el entramado perceptual de la escritura, dimensiones en las que se juega una experiencia artística y vital, es decir, una forma de aprehender y transformar el mundo. En la espontaneidad situada del gesto montajístico, los editores encuentran el germen de un pensamiento poético, capaz de leer en los giros mínimos o azarosos de un texto y en los hiatos entre fragmentos ciertos sentidos o potencias vitales, que desajustan el sistema de expectativas de los lectores y habilitan perspectivas insólitas, atentas a la singularidad de cada escritura. El interés crítico que manifiesta *el lagrimal* es fiel al perfil autodidacta y multifacético de sus miembros: prefiere la curiosidad, el ingenio y la sorpresa por sobre la seriedad del profesional y la interpretación unívoca del fenómeno literario.

Esta inclinación crítica se plasma en un apartado de la sección “Notas” del n° 10, donde se reproducen parcialmente dos conversaciones entre el teórico formalista Víctor Shclovski⁵²

⁵¹ En su tesis doctoral, Chloë Laplantine aborda los escritos de Émile Benveniste sobre la poética de Charles Baudelaire a partir del concepto “poética de la teoría”, que se propone distanciarse de los abordajes estilísticos que separan la singularidad de una escritura de la forma de pensamiento que en ella se despliega. Laplantine lee los giros poéticos de Benveniste de forma detenida, filológica, según el principio *lectio difficilior*: “Me detengo en las frases de Benveniste, como si se tratase de leer un poema” (9, trad. propia). La noción de poética es retomada de los ensayos críticos de Henri Meschonnic, quien define el poema como “una forma de vida que transforma una forma de lenguaje y, recíprocamente, una forma de lenguaje que transforma una forma de vida” (cit. en Laplantine, 9). Retomo esta propuesta a partir de la noción de poética de la crítica, que aspira a anudar los giros y tonos de cierta zona poética del discurso crítico *el lagrimal* con la concepción literaria que emerge en estos discursos. No intento revisar exhaustivamente todas las instancias críticas de la revista, sino una inclinación crítica particular —patente en ciertas reseñas y apartados—, signada por un pensamiento poético, que otorga protagonismo a la sustancia de la lengua y las fuerzas vitales que la atraviesan.

⁵² El apellido del autor aparece con esta transliteración.

y el dibujante cubano Fayad Tamis, originalmente publicadas en el nº 6 (1972) de la revista cubana *Santiago*.⁵³ A pie de página, se acompaña este intercambio con una selección de fragmentos de textos críticos del autor. Este conjunto es presentado por Elvio Gandolfo, quien destaca el “estilo” de Shclovksi, presente tanto en sus producciones teóricas como en sus novelas. Este estilo consistiría en “frases cortas, armadas alrededor de fragmentos que van desarrollando, a veces desde ángulos insólitos, un tema determinado”. Esta forma de escritura, en apariencia caótica, “atrapa al lector en una relación dialéctica con el texto similar a la que existe en una conversación brillante”. Shclovksi recurriría a una amplia variedad de materiales para ilustrar sus argumentos. En ella podrían caber tanto “análisis fundamentales sobre los clásicos rusos, la función de la imagen en poesía, el Quijote o la gramática del cine, como anécdotas personales, aforismos o recurrencias a las fábulas, a las canciones y adivinanzas eróticas y demás elementos populares” (v. 2, 126). La ausencia de una jerarquía entre las citas a las que se recurre y la invención de una perspectiva original capaz de encauzar su multiplicidad hacia una conclusión aparecen como virtudes literarias de este tipo de exposición. Esta prosa ecléctica y multifacética retendría la atención del lector con gestos y movimientos propios de un diálogo “brillante”. La atracción de este estilo se conectaría con el deslumbramiento que produce el hallazgo una mirada inaudita. El elogio de Gandolfo retoma implícitamente la función que el propio Shclovksi (1978) asigna al arte: arrancar los objetos y acciones familiares del automatismo en que los sumerge el hábito y producir, mediante esta intensificación perceptual, un efecto de vida. Shclovksi enseñaría a leer y

⁵³ *Santiago* está radicada en la Universidad de Oriente y es fundada y dirigida por Nils Castro Herrera en 1970. Es reconocida como la primera publicación seriada de impronta académico-cultural que circula en Santiago de Cuba (Rodríguez-Pérez et al.). Su etapa impresa abarca el periodo 1970-2001. Luego pasa a formato digital.

escribir poniendo en contacto segmentos discursivos de muy diversa procedencia, a través de un trabajo formal que no intentaría imponer a ese “aparente caos” un orden pautado de antemano, sino encauzarlo con ingenio y destreza hacia una visión original, que acarrearía no solo la comprensión de un aspecto de la realidad, sino también cierta exaltación vital, un entusiasmo por aquello que se observa. Bajo el subtítulo “Cine, Literatura y Moral”, los editores citan una reflexión del crítico formalista en torno a los vínculos entre el arte y la moral. El primero no tendría una misión edificante, no buscaría “empujar a realizar acciones nobles” (128), sino que correría “igual que un río”, “sin pedir consejo a nadie” (129). No habría materiales inherentemente malos o buenos para la escritura, sino tan solo materiales disponibles.

Por fuera de las clasificaciones genéricas, *el lagrimal* concibe la poesía como una forma de escritura en la que la sustancia de la lengua cobra protagonismo frente al impulso referencial. Simultáneamente, la atención prestada por los editores a la configuración de los textos da cuenta de una actitud poética hacia el trabajo con el lenguaje, centrada en el plano rítmico, musical y asociativo de las obras. Dos reseñas sobre narrativa publicadas por Elvio Gandolfo en la sección “Notas” ponen de manifiesto esta concepción, en la que la disposición poética se orienta hacia la prosa: aquellas dedicadas a la novela *João Ternura* del brasilero Aníbal Machado en el n° 2 y a *El Limonero Real* de Juan José Saer en el n° 13.

La reseña sobre *João Ternura* afirma que esta es la novela “de un poeta”, debido a que está “construida” mediante “pequeñas instantáneas”. La acumulación de imágenes diegéticas se aproximaría la composición poética, ya que procedería a partir de la desagregación para llegar a una unidad dinámica. “Lo poético” radicaría en “La fragmentación y la levedad, casi la fragilidad, con que va ocurriendo todo lo que se relaciona con el protagonista” (v.1, 89). Los mínimos saltos entre los episodios denotarían cierta ligereza, cualidad que en este

contexto convoca la fugacidad de la luz. Si seguimos la dirección marcada por la noción medular de esta reseña (“pequeñas instantáneas”), el efecto de realidad producido por esta escritura estaría mediado por la delgada lámina de un flash fotográfico, y portaría las huellas de su refulgencia. El *racconto* de las vicisitudes de João Ternura sería indisociable del destello de una mirada que encuadra y aproxima los tramos de una existencia. Como si el acopio de visiones discretas señalase más el espacio vacío entre ellas que su continuidad, el término “fragilidad” sugiere que la ficción posee una consistencia sutil, que Gandolfo asocia a la poesía. La inflexión poética de la novela radicaría en el “aire rítmico, cadencioso y serenamente dislocado” (90) con que la voz narrativa modula sus “instantáneas”, análogo al de las producciones de Drummond de Andrade o Vinicius de Moraes (90). La reseña aborda la enunciación poética como un modo específico de escritura, basado en una operación rítmica que desarticula “levemente” el hilo del relato. Narrar poéticamente sería dislocar grácilmente el sentido (la dirección y la lógica) de una historia al entregarse a una cadencia, es decir, a una manera de andar de la prosa, cuyo suave compás marca el curso de una vida.

La reseña sobre *El limonero real* aparece bajo el título “Una novela orgánica”. A lo largo del texto, la organicidad señalada remite tanto al tratamiento de la materia sensorial que despliega la escritura de Saer como a la coherencia interna de la obra, concebida ella misma como un cuerpo textual. La novela sería orgánica, en primer lugar, porque “habla de los cuerpos”, con una “intensidad” que no reconoce jerarquías: “Nos hipnotiza tanto la forma en que cortan un surubí como un coito” (v. 2, 417). La descripción “minuciosa” se dirigiría hacia la percepción humana de los elementos, que incluirían tanto la vista como “el tacto, el gusto, el oído” (417). A diferencia de la estética objetivista del *nouveau roman*, la narración no se volcaría sobre objetos “puros”, sino sobre objetos “usados, gastados, en conexión manual con los hombres y mujeres que habitan el libro” (416). El lustro del uso mostraría el rostro

humano de las cosas y quebraría la distancia estética que las resguardaría como “inviolables” (416). Por otra parte, Gandolfo hace foco en el “cuerpo de la novela” (416), cuya unidad dependería del equilibrio entre dos formas de acometer el espectro sensorial en que están inmersos los personajes. A la descripción pormenorizada ya señalada le sucedería “de pronto” una “etérea, poética, cantada” (417). Lo poético emerge nuevamente, al igual que en la reseña sobre *João Ternura*, como una tendencia hacia la levedad que “afloja la atención exigida hasta entonces y equilibra la estructura general” (417). La reseña concluye con la afirmación de que *El limonero real* es “una de las más sólidas novelas de la literatura latinoamericana” (417). La solidez señala la densidad y el volumen del texto literario, que presentaría dos modos de enunciación: uno analítico, concentrado (416), y otro “cantado”, suelto. La alternancia apuntada entre el “rigor” (417) de la representación y la musicalidad ligera de la prosa conforma, según se puede deducir, un ritmo, es decir, una modulación de la sintaxis total de la obra que implica dos intensidades: el ensimismamiento y la distensión. Según Gandolfo, más que una “aventura del lenguaje” —definición que aparece en la solapa de la primera edición de 1975—, la novela constituiría “una aventura de la aprehensión del mundo” (417). Su argumentación sugiere, sin embargo, que los movimientos y fuerzas que atraviesan el relato coinciden con la captación de lo circundante. Se trata, finalmente, de las dos caras de una misma aventura.

La crítica de Gandolfo capta las mutaciones y tonalidades sintácticas. El “método” del poeta lector no solo pone en escena, tal como indica Prieto (1986), una sensibilidad que ignora las “rejas teóricas” y se permite el entusiasmo (cuya contracara sería el franco disenso) (20). También exhibe una disposición valorativa hacia la constitución rítmica de las obras. El reconocimiento de movimientos verbales como la dislocación, la distensión y la alternancia no se detiene en una descripción superficial de los textos, sino que delata un modo

de aproximarse a la experiencia literaria y su vínculo con lo real. Si bien ambas reseñas sugieren cierta oposición entre el peso de la representación y la intangibilidad de la enunciación poética, estas cualidades no son presentadas como atributos fijos de la escritura, sino como efectos de lectura inseparables de las disposiciones que adopta cada texto.

Desde el momento en que se ofrece como una construcción afectiva y perceptiva que moviliza lo real, todo texto encarna la potencia creativa del lenguaje. La visión instrumental de la lengua deja paso a la asunción de la escritura como una sustancia atravesada por fuerzas transformadoras. El sujeto no podría basarse en recetas o dogmas ideológicos, ya que no sería dueño de los sentidos y efectos que recorren los discursos que produce. Esta visión se hace patente en las intervenciones puntuales que *el lagrimal* ofrece en relación a la escritura poética, que funcionan como puesta en abismo de la perspectiva crítica de la revista.

En la sección “Cuaderno” del n° 13 se reproduce el fragmento de un reportaje brindado en 1968 por el poeta italo-argentino Antonio Porchia (1885-1968) a la revista porteña *Confirmado* (1967-1968). El título de este apartado retoma una afirmación de la entrevista: “Porchia: —No confío en ninguna certidumbre”. En la breve nota que precede el extracto, la obra capital del autor, *Voces* (1943), es presentada como una “mezcla de poemas y aforismos que evitaban el tono discursivo que suelen adquirir las sentencias cortas para inventar un instrumento nuevo, inédito, de captar la realidad”, forma que aparecería asimismo en el reportaje citado (v. 2, 420). A lo largo de este, Porchia evita contestar de forma directa las preguntas de su interlocutor. Sus respuestas evasivas ponen en duda, no sin gracia humorística, los lugares comunes sobre el oficio literario. La frase que resalta el título del apartado se inserta en un pasaje que hace del escepticismo una apuesta por la naturaleza variada e irreductible de la vida:

C. — ¿Cree en algo?

A. P. — Actualmente me cuesta creer. No pude comprobar nada. Siempre me encontré con que las cosas eran otras cosas.

C. — ¿Está desilusionado de algo?

A. P. — No es una desilusión, ni una derrota, pero me cuesta admitir y no admitir. Prefiero callarme, particularmente con las personas que me merecen respeto. No confío en ninguna certidumbre. Las certidumbres solo se alcanzan con los pies (v. 2, 421).

La oscilación del predicado y la suspensión de la aseveración resultan, en este contexto, tácticas destinadas a desarmar la premisa de que la experiencia se asienta sobre convicciones fijas. La única fe que prevalecería aquí sería la que aboga por lo precario e indefinible de la existencia. Solo se podría “hacer pie” en la contingencia material que define cada presente, que si bien no se erige como una verdad universal, no deja por ello de aspirar a un horizonte ético (el silencio sería un gesto de respeto y de reconocimiento ante la alteridad radical del par, un punto de incognoscibilidad que haría de pivote para todo diálogo). Poco más adelante, la vida es descrita por Porchia como aquello que “no existe, no está porque si estuviera, estaría siempre y como es”. Por el contrario, la vida sería aquello que “parece ser”, una “cosa total” que no encuentra asidero en la ficción de un “yo”, ya que “[u]no está hecho de todo y de todos y es todos pero no es uno. Uno no se encuentra nunca como yo, como uno. Se encuentra como cosas, como personas, como tiempo” (v. 2, 421). La materia de la experiencia sería cambiante, heterogénea, voluble. Su organicidad no tendría un centro estático, no habría una identidad o una dirección que la determinen. En consonancia con el vitalismo materialista de “los lagrimales”, Porchia hace una apuesta estratégica (Derrida, 27) por la captación poética de lo real: la vacilación fenomenológica sobre la que se asienta su ética existencial se corresponde con una formulación plástica y rítmica de la realidad, cuya sintaxis desconfía de las proposiciones lógicas de raigambre racionalista.

La enunciación poética sería aquella que encarna la vida como aventura y descubrimiento, que resiste la concepción instrumentalista del lenguaje, merced a la elasticidad e intensidad afectiva que el discurso cobra en ella. La palabra se exhibiría como una fuerza en movimiento, cuyas disposiciones, inflexiones e intrincamientos serían las huellas materiales del gesto creativo. La escritura, al trabajar con fragmentos o pasajes de impresiones, sentimientos y percepciones sin aspirar a una totalidad sistemática, sino más bien componiendo una unidad inquieta, danzante, siempre sería a montajística y por lo tanto suspendería el horizonte hermenéutico, en la medida en que se mostraría susceptible de múltiples recorridos interpretativos, estrechamente ligados a la ejecución emotiva y musical que de ellos hagan los lectores (Magallanes). No habría, por lo tanto, ni normas ni recetas que guíen el desenvolvimiento de la producción literaria.

En “Hoy Cuaderno Hoy” del n° 14, los editores dan a conocer, con el título “La forma de hacer buena poesía”, el pasaje de una carta que el poeta Martín “Poni” Micharvegas dirige a Francisco Gandolfo, en el que cuenta un intercambio con su amigo Gianni Siccardi. En clave anecdótica, Micharvegas refiere que cierto día, Siccardi le anunció que había encontrado “la forma de hacer buena poesía” (v. 2, 493). Luego de atender al entusiasmo que generó en su interlocutor esta noticia, el autor habría concluido que, luego de este descubrimiento, no escribiría más. La reflexión del corresponsal al respecto atiende a que, una vez que se alcanza ciertos “mecanismos de creación” que se repiten, finaliza la “aventura” artística (494). Esta suerte de advertencia condensa la perspectiva poético-crítica de *el lagrimal*: despojándose de fórmulas o mandatos estéticos, los editores asumen con jovialidad y entusiasmo la imprevisibilidad que trae consigo la travesía literaria.

2.3 La invención de una zona poética rosarina

El programa poético de *el lagrimal*, eso que los Gandolfo designan como su “espíritu”, se constituye a partir de afinidades electivas e inclinaciones compartidas. La selección de contenidos que compone cada número de la revista responde a esas afinidades e inclinaciones: “los lagrimales” eligen y publican ciertos autores y obras en los que aprecian concepciones y estilos poéticos cercanos a la propia búsqueda. Elvio Gandolfo (1986) puntualiza algunos de las convicciones comunes:

¿[Cuál] era nuestra línea? Había, recuerdo, un cierto rechazo a la poesía argentina tomada en bloque, y la sensación de que el alimento que necesitábamos estaba más bien por el lado de las poesías brasileña, nicaragüense y chilena. A la primera, la veíamos exangüe, a las otras llenas de recovecos y sorpresas, de soluciones para lo que queríamos expresar nosotros (...). Sólo más tarde, el propio trabajo de hacer la revista nos hizo redescubrir la poesía argentina, incluso la rosarina (Aldana, Fruttero, Peirano) (18).

La percepción del agotamiento de la poesía argentina los indujo a acercarse a otras producciones latinoamericanas y a traducir y difundir, durante la primera etapa, textos poco conocidos en el país, que contribuyeron a delimitar el espíritu del grupo. Entre las traducciones poéticas realizadas, predominan las de autores norteamericanos, especialmente poetas negros y cercanos a la generación *beat*, difundidos por Miguel Grinberg en *Eco Contemporáneo*. Tal es el caso de Louis Simpson, James Wright y James Merrill y de Emilie Glenn, los poetas traducidos por Wolpin en el n° 1 y n° 3/4 respectivamente y de Sterling Brown y Langhston Hughes, introducidos como “2 poetas negros” en el n° 2 y Lawrence Ferlinghetti y Gregory Corso en el n° 7, traducidos por D’Anna. A este grupo se suman dos traducciones del francés: la de los textos de Blaise Cendrars, realizadas por Elvio Gandolfo en el n° 2 y la de un poema de Jacques Prévert, a cargo de D’Anna en el n° 3/4.

A partir del n° 9, la revista desplaza su interés hacia el ámbito continental. Las secciones de narrativa y poesía pasan a organizarse en torno a autores y países o ciudades latinoamericanos. En los n° 12 y 13, los narradores elegidos son Haroldo Conti y Angélica

Gorodischer. En los nº 9 y 12, los poetas Leonel Rugama y Alberto Szpunberg. El nº 14 incluye un grupo de poetas integrado por Edgar Bailey, Raúl Gustavo Aguirre, Tilo Wenner y Joaquín Pasos, entre otros. Los apartados de poesía de tipo gentilicio son “4 poetas de Rosario” (nº 12) y “10 poetas” (nº 13), dividido en “Buenos Aires”, “Uruguay”, “Rosario” y “Cuba”. En narrativa, aparecen “Tres cuentistas chilenos” (nº 10), “Literatura uruguaya” (nº 11) y “2 cuentos de Costa Rica” (nº 14).

En la segunda etapa, las traducciones se abandonan casi por completo. Solo se registran las que Rafael Oscar Ielpi realiza de Manuel Bandeira (nº 13) y Rodolfo Alonso, de Pier Paolo Passolini (nº 14). Esto se debe a la convicción de que los acontecimientos políticos y sociales que los países latinoamericanos se enlaza con el surgimiento de formas literarias novedosas, que aportan “recovecos y sorpresas”, “soluciones” expresivas (E. Gandolfo: 1986, 18) a las que sería necesario atender.

De modo paralelo a su interés por la poesía del continente, se manifiesta también el interés por la poesía local. *el lagrimal* delinea una zona poética rosarina, que se inscribe en el sistema amplio de intercambios y representaciones denominado “zona cultural” del Litoral:

El Litoral argentino de los sesenta se constituye como una zona cultural imbricada en la red de producciones culturales de la década y en la serie estética de la época de manera especial. Esto es posible porque en lugar de plantear la clásica dicotomía del centro —Buenos Aires— y el interior —el Litoral u otros espacios periféricos—, en lo referido al campo literario, se puede pensar en una especie de polifonía (Cañón, 111).

Desde este punto de vista, la “zona” se configura como un tejido polifónico de lecturas, tópicos, procedimientos y valores que dibujan una “referencia literaria” específica (Sarolo: 2003, 180). Cañón reconoce una red de escritores litoraleños —entre los que destaca a Juan L. Ortiz y Juan José Saer— fundada sobre un “doble movimiento de expansión y condensación” (119). Mientras que la reiteración de paisajes y personajes “condensan la

zona” en términos de representación, la apelación a intertextos pertenecientes a un sistema de lecturas más amplio sería “un modo de abrir el espacio poético al universo” (119). Para pensar las coordenadas de estas producciones, Cañón retoma el artículo “La duda y el pentimento” de Beatriz Sarlo (1996), que identifica en la obra de Ortiz un “regionalismo no regionalista” (33). Sarlo lo define como una “poesía de la región que carece de los atributos costumbrista, folklóricos tanto en el léxico como en el tono”, ya que “esquiva la voz plena” y el “colorido verbal” (33), caracteres que acusarían un sentimiento de minoridad respecto de la capital. Cañón adhiere a este análisis, que complementa con su “revalorización” de la “zona” como “metáfora” de una postura grupal en el campo literario (124).

En “Símbolo, representación, entresueño y materia”, el estudio introductorio a *Los ojos nuevos y el corazón. Antología de la poesía moderna en Santa Fe*, Martín Prieto historiza y constela los vínculos y operaciones inherentes a la conformación de una zona poética santafesina. Para ello, reconstruye el circuito literario provincial posterior al golpe de estado de 1955, en el que jugaría un rol capital la efervescencia poética que acompaña la renovación de los programas y cátedras de la Facultad de Filosofía y Letras de Rosario. En los bares o librerías cercanos a su sede, se mezclarían “los poetas que venían de Santa Fe a Rosario — Gola, Saer, Urondo, Rubén Sevlever, Jorge Conti— a estudiar o, simplemente, a participar de la bohemia, con los nuevos poetas de Rosario o que vivían en Rosario: Aldo Oliva, Rafael Ielpi, Hugo Padeletti” (2018, 19). Estos cultivarían un “vínculo solidario” bajo el magisterio de Ortiz, quien ejercería una “inmediata autoridad” (19) sobre ellos (en menor medida sobre Padeletti, más próximo a Fruttero y Fausto Hernández). La presencia tutelar de Ortiz respondería a las “nuevas enseñanzas, de amplio espectro” de sus libros:

Poesía política, pero no de trazo grueso ni apta para ser leída en barricadas o comités; poesía narrativa, con personajes e historias, pero con enorme concentración lírica, que detiene la velocidad o fluidez posible del relato; poesía experimental —largo de versos, signos de

puntuación, diccionario— en relación con objetos sociales, políticos o ideológicos que rompían o desviaban el ansiado recogimiento, propio del género. Una caja, como se ve, suficientemente ancha en la que encuentran su origen o, más precisamente, parte de su origen, poéticas, al fin, totalmente disidentes en su formulación (19).

Prieto traza el límite de este magisterio precisamente en el *dossier* que el segundo número de *el lagrimal* dedica a Ortiz, advierte allí “una especie de engarzamiento entre eso que, en el cuerpo a cuerpo del presente, pasaba a ser si no lo viejo, por lo menos lo anterior” (24). El matiz introducido entre “lo viejo” y “lo anterior” diferencia la clausura de un proyecto estético sobre sí mismo (la caducidad asignada a “lo viejo”) y el reconocimiento de un legado (las pervivencias que hacen de “lo anterior” una propuesta vigente). En esta segunda dirección se articulan las operaciones de “los lagrimales” en torno a la amplia “caja” de la obra orticiana. La recuperación que ponen en marcha excede el *dossier* de 1968 e incluye una serie de intercambios y publicaciones que se extienden hasta la década del 80.

Se trata de una recuperación que *el lagrimal* comparte con *La Cachimba*, revista fundada y codirigida por Jorge Isaías, Guillermo Colussi y Alejandro Pidello. Esta publica diez números, que llegan hasta 1974. Ambos grupos sostienen estrechos lazos de intercambio que se materializan en la participación de “los lagrimales” en los números de *La Cachimba*⁵⁴

⁵⁴ “Los lagrimales” publican textos propios y traducciones en *La Cachimba*. Diz publica sus poemas “Doy Fe”, “Los que luchan”, “Incansable, me oyes, deja eso” (los dos primeros en el n° 4 [1971] y el resto en el n° 6 [1972]), Wolpin, “Renacimiento” (n° 4), Elvio Gandolfo, “Continente desconocido” de (n° 5, 1971), D’Anna, “Descripción de la compañera” de (n° 6) y Francisco Gandolfo, el relato “El fotógrafo” (n° 5). Las traducciones corresponden al apartado dedicado a Blaise Cendrars en el n° 8, con versiones y notas a cargo de Elvio Gandolfo. El grupo colabora también en el diseño, diagramación y armado de la revista. A partir del n° 7, *La Cachimba* abandona su formato inicial, que consiste en páginas mecanografiadas, para pasar a imprimirse en *La Familia*. Este cambio compromete un diseño más cuidadoso, cuyos elementos nuevos son “los nombres de los artistas (...), el número de revista, la fecha y el precio [en la portada], (...) los nombres de quienes estaban a cargo de las funciones de dirección, colaboración, diagramación [al lado del índice], como así también los nombres de los corresponsales, la fecha e imprenta” (Chinazzo, 4-5). La participación de los miembros de *La Cachimba* en *el lagrimal* se limita a los poemas de Carlos Piccioni publicados en el n° 13.

y en las antologías colectivas *De lagrimales y cachimbas* (1972) y *La huella de los pájaros*⁵⁵ (1978), coeditadas por ambos sellos.⁵⁶

Ambas revistas confluyen en la atención prestada a la figura y la obra de Ortiz, a quien consagran un *dossier* cada una. El de *el lagrimal* aparece en el n° 2 (julio-septiembre 1968) y el de *La Cachimba* en el n° 5 (diciembre 1971). Los dos coinciden en brindar la semblanza de un poeta humilde y desinteresado, cuya obra enlaza el registro lírico con el compromiso social.

El *dossier* de *el lagrimal* se compone de una presentación inicial a cargo de Rafael Oscar Ielpi, “Juan L. Ortiz o la conciencia permanente”; una selección de poemas, acompañada por una fotografía del autor, un listado de su obra publicada y el apartado “Datos biográficos”, redactado por Alfredo Veiravé. Ielpi sitúa la colocación marginal de Ortiz:

Fuera de los aparatos de la promoción literaria y el oportunismo, más allá de las modas y los encumbramientos fabricados, recluido en su ciudad de Paraná tal vez definitivamente, Juan L. ejerce desde hace mucho tiempo un magisterio tutelar (y de ningún modo buscado por él) sobre la poesía argentina de varias décadas al presente. Las promociones jóvenes del interior (e incluso las de Buenos Aires) encontraron siempre su permanente fidelidad a sí mismo, en la despojada actitud reverencial con que enfrenta la creación poética, un único ejemplo de dedicación y talento creador que difícilmente muestre la poesía argentina del siglo (122).

⁵⁵ Participan en *De lagrimales y cachimbas* Colussi, Isaías y Pidello por parte de *La Cachimba*, y D’Anna, Diz y Elvio Gandolfo por parte de *el lagrimal*. En la antología siguiente encontramos a Isaías, Pidello, Piccioni y Raúl García Brarda en representación de la primera y tan solo a Elvio Gandolfo en el caso de la segunda.

⁵⁶ Si bien las dos revistas reconocen un vínculo estrecho con la obra de Vallejo y su vocación humanista, *el lagrimal* ejercita un acercamiento lúdico, mientras que *La Cachimba* asume una visión nostálgica. (Chinazzo: 2021, 39). En su n° 9 (1974), esta última reproduce, con el título de “Texto”, una cita extraída de “Contra el secreto profesional” (1927), breve ensayo del autor publicado originalmente en *Varietades* (Lima, 1908-1931): “Al escribir estas líneas, invoco otra actitud. Hay un timbre humano, un latido vital y sincero, al cual debe propender el artista, a través de no importa qué disciplinas, teorías o procesos creadores. Dese a esa emoción, seca, natural, pura, es decir, prepotente y eterna y no importan los menesteres de estilo, manera, procedimiento, etc.” (207). La reivindicación de un tono “vital y sincero”, solidaria con la transmisión de una emoción “pura”, “prepotente” y “eterna”, adquieren en el contexto de la cita un sesgo sentencioso. “Los lagrimales” se distancian de esta gravedad mediante el humor. En el aviso que el n° 10 de *el lagrimal* dedica a la novena entrega de *La Cachimba*, sus editores son nombrados como “Gustavo Adolfo Isaías”, “Rainer María Colussi” y “Alexander Pidello”, broma que alude a sus tendencias “románticas” y “trascendentales” (E.Gandolfo: 1986, 18).

Las generaciones jóvenes “del interior” asumirían definitivamente esta tutela, que el texto de Veiravé califica de como “tranquil[a]” (136). Su descripción contrasta el recogimiento de Ortiz en Paraná con la fuerza convocante de su escritura. Es esa fuerza la que convertiría su casa en el punto de encuentro de numerosos escritores. El recogimiento y el poder de convocatoria serían también rasgos que conviven en su escritura: una actitud reconcentrada, que aspira a la “depurada síntesis y [al] exhaustivo trabajo con la palabra” y otra fiel a “la inflexible conciencia de ser un testigo apasionado, y comprometido, de su tiempo” (122).

El *dossier* publicado en *La Cachimba* es escueto y consta de una fotografía, la nota introductoria de Wolpin “Un poeta en clave”, una lista de sus obras y el poema “Hay entre los árboles”, extraído de *El alba sube* (1937). Wolpin compara a Ortiz con Proust, debido a que sus trabajos se proyectarían desde “una rutina de chatura” hacia “otro tiempo”, que en el caso de Ortiz sería “el futuro”. El acceso a esta dimensión requeriría de “una percepción que escapa a lo aprehensible, sin por ello alejarse de lo cotidiano” (156). La forma de conocimiento que brindaría esta captación ligera del mundo atañe a un “éxtasis mágico” (157) que instala al lector en una “realidad cósmica, más potencial que manifiesta” (156).

La analogía entre Proust y Ortiz se nutre de las anécdotas resultantes de los encuentros e intercambios de los miembros de *el lagrimal* con el poeta. Francisco Gandolfo conoce a Ortiz personalmente el 29 de julio de 1971, en la presentación de *En el aura del sauce*, los tres volúmenes de obras reunidas del poeta, publicados por la Editorial Biblioteca de la Biblioteca Constancio C. Vigil ese mismo año.⁵⁷ En esa oportunidad, Rubén Naranjo, director de la editorial, destaca la traducción como una faceta aún desconocida de la labor de Ortiz; este comentario motiva que Francisco Gandolfo le proponga que traduzca el poema

⁵⁷ La mayoría de estos ejemplares resultan inconseguibles en la actualidad, debido a que una gran parte de ellos fue secuestrada por las fuerzas armadas durante la última dictadura militar.

“La ventana” del griego Yannis Ritsos a partir de la versión en francés aparecida en *Les temps modernes*, para una entrega del nuevo ciclo de plaquetas de *el lagrimal*.⁵⁸ Ortiz acepta pero demora en entregarla, lo que provoca que Francisco Gandolfo viaje a buscarla a Paraná el 14 de noviembre. Se entera entonces de que el manuscrito está en posesión de Gola y se traslada ese mismo día a la ciudad de Santa Fe, donde acuerda con Gola la entrega de la traducción al día siguiente en Rosario.⁵⁹ Al otro día, al obtener la traducción, se encuentra con una nueva complicación, que detalla en una carta dirigida a sus hijos Sergio y Elvio el 4 de diciembre:

Al día siguiente Gola no me falló, pero me encontré con 8 carillas formato oficio plagadas de tachaduras y correcciones sobre un papel manteca transparente, amarillento como pergamino antiguo, escritas con una tinta un tanto borrosa como de duplicado, con una máquina de escribir que trajo de China, con caracteres correspondientes al cuerpo seis de tipografía. Con decirte que lo primero que hice fue conseguirme una lupa (...). Aparte de eso, la extensión del poema abarca el espacio de dos plaquetas compuesto en cuerpo seis u ocho chico (2011, 71).

La transcripción de este poema, cuyo soporte material cobra un llamativo protagonismo, demanda un tiempo mayor que el previsto por Gandolfo, quien debe entonces postergar sus planes iniciales. Finalmente, en mayo de 1973, El lagrimal trifurca publica *La ventana* como libro. Su portada consiste en un collage de Diz, que aparece como editor junto a Francisco Gandolfo. La obra cuenta con un prólogo sin firmar, que asegura que “casi toda su poesía [la de Ritsos] es un canto sincero y apasionado al hombre. Un canto al oprimido, pidiendo su redención”. Esta faceta social se conjugaría con una fecunda exploración formal por parte de Ritsos, definido como “el poeta griego que usa más variedad de metros” (8). En esta figura, que asocia vocación humanista y experimentación poética, resuena la particular forma del compromiso que “los lagrimales” reconocen a la lírica orticiana.

⁵⁸ La primera de este segundo ciclo de plaquetas es *Antes* de Raúl García Brarda (abril de 1978).

⁵⁹ Las peripecias que hacen a la publicación de esta traducción son reconstruidas y relatadas por Aguirre (2018), en base al archivo epistolar de Gandolfo.

En julio de 1978, El lagrimal trifurca publica como segunda plaqueta de poesía (*Hoja de poesía 2*) el poema inédito “Entre Diamante y Paraná” de Ortiz. La plaqueta, que ve la luz dos meses antes de su muerte, consta de una tirada de doscientos ejemplares e incluye la nota “El saber de la intemperie” de Wolpin, cuyo título reenvía a los versos del poema “Ah, mis amigos, habláis de rimas...”, publicado en el n° 2 de la revista:

Pero cuidado, mis amigos, con envolveros en la seda de la poesía
igual que en un capullo...
No olvidéis que la poesía,
si la pura sensitiva o la ineludible sensitiva,
es asimismo, o acaso sobre todo, la intemperie sin fin (...) (135).

Wolpin hace de “la intemperie sin fin” la condición poética ortiziana. Esta guardaría un “saber” ajeno a los “deslumbramientos” y las “frases memorables”, que emerge como un “estremecido sentimiento donde el poeta no se diferencia del paisaje y donde sentimos su palabra como engendradora del paisaje que nombra”. La imagen del poeta no podría ser deslindada del entorno, ya que ambos elementos compartirían una matriz afectiva, definida como “un entrecruzamiento de reflejos físicos y psíquicos cuya lógica debe buscarse más en lo emotivo que en lo racional”. En su escritura, el mundo no sería objeto de representación, sino de “interpretación poética”. “Juan L.” se asemejaría a “un ser mítico” que se sirve de la “realidad cotidiana” para “alzar vuelo hacia su dimensión intuitiva” (s/p), dimensión en la que resuena el “éxtasis mágico” con que Wolpin se refiere a la visión de Ortiz en su presentación al *dossier* de *La Cachimba*.

El reconocimiento del componente mítico que anima la obra de Ortiz no se correspondería, para “los lagrimales”, con una sacralización de la actividad literaria. El núcleo mágico de esta poética apelaría, por el contrario, a la suspensión de los efectos retóricos asociados a la solemnidad y lo ceremonioso. Francisco Gandolfo (2011) cuenta, en una carta a Levrero fechada en julio de 1978, que la primera versión de “El saber de

intemperie' de Juan L. Ortiz" fue sometida a un proceso de depuración en relación a cierto exceso de grandilocuencia, que ilustrarían las frases "bardo entrerriano; en su mayor esplendor la calidez estilística; el paisaje brota como una exuberante deidad; vibrante espejo del mundo, etc" (145).

La *Hoja de poesía* n° 3, aparecida en septiembre de 1978, reproduce algunos retratos de pintores y músicos escritos por Marcel Proust y recogidos en *Los placeres y los días* (1896).⁶⁰ Les sigue una nota sin título de Francisco Gandolfo, dedicada casi por entero a relatar la alegría de Ortiz al leer estas versiones y su consecuente entrega del original de "Entre diamante y Paraná", prometida en diciembre de 1977 a Gandolfo y también retrasada, en esta ocasión, debido a que Ortiz informaba como extraviado el manuscrito:

Una copia [de los retratos de Proust] sirvió a Samuel Wolpin para facilitar la obtención del poema inédito de Juan L. Ortiz (...). Juanele se emocionó ante la copia en castellano de estos poemas de Proust, que él había leído en francés allá por el 17, cuando Marcel aún estaba escribiendo su obra fundamental. La edición francesa no la tenía y desde entonces no volvió a leer esos versos (s/p).

Es "recién cuando se sintió conmovido por los versos de Proust" (s/p) que "Juanele" se decidió a buscar y ceder el poema pendiente. Este episodio resignifica el símil que propone Wolpin entre ambos autores. La demora de Ortiz en proporcionar los originales respondería a ese "otro tiempo" que su obra comparte con la de Proust, enraizado en lo cotidiano pero irreductible a la inmediatez de "lo aprehensible" (Wolpin, 156). El *excursus* sobre Ortiz que Gandolfo emplaza en la plaqueta de Proust permite entrever que la admiración que aquél despierta en "los lagrimales" conjura la misteriosa "profundidad" (Gandolfo, s/p) de su figura y su obra, desfasada en relación a la actualidad. La nota concluye con una notación del tiempo "oriental" que Ortiz "empleó en su vida", al que califica como "un tiempo sin apuro" (s/p). La temporalidad que construye *el lagrimal* recoge el gesto orticiano de atender no solo

⁶⁰ Las versiones al español son de Alfredo Menasché, y posiblemente correspondan a las editadas por Santiago Rueda Editor en 1947.

a lo que sucede en el mundo, sino también a la “intemperie” radical a la que se expone el lenguaje poético cuando rehúye los sentidos definitivos. Tal como explica Sarlo (1996), la “atenuación gentil” (32) que las preguntas abiertas en los poemas de Ortiz imponen al acto nominativo señalan una “desconfianza” (33) ante la representación. Esta poesía avanzaría por “hipótesis, suposiciones, atribuciones inseguras” que interceptan la “lógica del lenguaje” y muestran “una fisura en la percepción y la fragilidad de cualquier empresa de conocimiento” (32). La poética de la revista aprehende esta vacilación gnoseológica como una perspectiva ética. Fieles a la enseñanza de Ortiz, “los lagrimales” rechazan el “gesto soberbio y definitivo” (32) y dialogan con el presente histórico sin ceder por completo a sus apremios.

Dentro de la “zona” literaria del Litoral tutelada por Ortiz, *el lagrimal* confecciona una genealogía poética específicamente rosarina, cuya impronta citadina reconfigura el imaginario topográfico asociado al Litoral. En 1974, “los lagrimales” descubren, de la mano de Víctor Sábato, a Arturo Fruttero (1909-1963) y a Felipe Aldana (1922-1970), a quienes postulan como sus precursores locales.⁶¹

Fruttero y Aldana publican un solo libro en vida, *Hallazgo de la roca* (1944) y *Un poco de poesía* (1949), respectivamente; ambos editados por el Centro de Estudiantes del

⁶¹ Sábato es un periodista que trabaja en el diario *La Capital*. D’Anna (2007) describe el vínculo de Sábato con *el lagrimal* como una amistad literaria clave, que posibilita el descubrimiento de los poetas rosarinos que recupera la revista: “cuando sacamos *el lagrimal trifurca*, nos hicimos amigos con Víctor Sábato en torno al tema de Juan L. Ortiz. Se dio un frecuentamiento, y Víctor nos hablaba de su vida literaria de joven, de Felipe Aldana, de Arturo Fruttero, de las reuniones en Amigos del Arte. Sábato fue quien nos contó que en Rosario había un poeta que se llamaba Felipe Aldana. Si bien Sammy Wolpin lo había alcanzado a conocer, porque en sus últimos años Aldana iba a la librería donde él trabajaba, la librería Aries, de Rubén Sevlever. En *el lagrimal* sacamos ‘El poema materialista’, pero no por rosarinismo sino porque nos pareció absolutamente actual. No sé quién conocía a uno de los hermanos de Aldana, nos pasaron los papeles y Elvio (Gandolfo) y yo hicimos la edición de su obra poética. Pero también sin una idea muy programática del asunto” (online). Si bien Aldana nace en Máximo Paz y Fruttero en Tortugas, ambos se radican tempranamente en Rosario y desarrollan aquí sus trayectorias literarias.

Instituto Libre de Humanidades en Rosario.⁶² Estas obras, junto con textos póstumos que comienzan a circular durante los años sesenta, manifiestan un desfasaje formal y tonal en relación a la lírica neorromántica que promueve la llamada “generación del 40”. Se trata de una poética caracterizada, en términos generales, por su inflexión elegíaca, el trabajo con formas tradicionales, la aprehensión extática o solemne de la naturaleza como símbolo del tiempo y el rechazo a los elementos prosaicos (Veiravé: 1967; Romano: 1983).⁶³ Martín Prieto (2006) la considera como una “reacción contra la vanguardia” (361), en la que despuntarían, sin embargo, “tres poetas de Rosario” que “manteniéndose en los límites, cambian sin embargo el registro generacional” a partir de una impronta vanguardista (362): Fruttero, Aldana e Irma Peirano.⁶⁴ Los poemas que publica *el lagrimal* condicen con este enfoque, ya que ponen de relieve una “zona” de la producción de Aldana y Fruttero, calificada por Elvio Gandolfo (2004) como una “carga explosiva” debido a su ímpetu renovador, que contrastaría con “la quietud y la falta de riesgos estéticos” (32) de la promoción porteña.

La sección “Poesía” del n° 10 de la revista incluye el “Poema materialista” de Aldana, inédito hasta ese momento. La sección es presentada por Wolpin, quien lo define como “la expresión más acabada sobre la que se asienta la parte íntima, real y desgarrada, de la vida y obra de otro ignorado de las letras argentinas” (v.2, 139). Su transcripción es realizada en

⁶² El Instituto Libre de Humanidades, fundado en 1944, sería el antecedente directo de la actual Facultad de Humanidades y Artes. Su grupo inicial está compuesto por Alejandro Grünning Rosas, Félix Chaparro, Ricardo Orta Nadal y Félix Pascual (Raffo, 216). En 1946 se publican dos números de la revista *Nueva Atlántida. Revista del Instituto Libre de Humanidades*, bajo la dirección Chaparro y con Luis Castellanos como secretario de redacción.

⁶³ Romano (1983) la describe como una poética atravesada por “una pose espiritualista y aristocratizante”, en la que los poetas se atrincheran ante la corrupción política y el “resquebrajamiento de la imagen orgánica del país” (159) que sigue al golpe de estado que derroca a Yrigoyen en 1930.

⁶⁴ Si bien no se publican textos de Irma Peirano en *el lagrimal*, la Plaqueta 4 (mayo de 1979) del sello le está dedicada.

base al manuscrito original localizado entre los papeles de Aldana, quien da a conocer el poema el 19 de agosto de 1948, en una lectura pública que tiene lugar en la sala de Amigos del Arte. Aguirre (2001) asimila su título a una “sutil provocación”, ya que la idea de un “poeta materialista” supondría, desde una concepción tradicional, una *contradictio in adjecto* (35). Gandolfo (2004) comprende la dimensión existencial de esta obra como una “superficie de fricción y de choque entre lo material y lo espiritual” (32). Es esta “fricción” irresuelta entre los planos concreto y espiritual de la experiencia lo que interesa particularmente a *el lagrimal*.

El primer verso del “Poema materialista” anuncia la apertura de un “libro mayor”, registro universal en el que una “mano invisible y poderosa” (v. 2, 140) anota las peripecias, objetos y sentimientos de cada vida. La voz poética se instala como una porción de ese tomo inabarcable, un “mapa” (141) destinado a guiar aquella mano incógnita, ahora alejada del mundo, “para que esté otra vez entre los hombres/ repartiendo sus buenas golosinas” (141). La duda en torno al valor asignado a lo humano dentro de este gran “libro” contable se hace eco del discurso marxista que frecuenta Aldana y esquiva, con dificultad y sin indiferencia, la formulación metafísica. El texto se divide en dos partes que se cierran con la misma pregunta: “Nadie nada no,/ no vale nada?/ Pero si está bien.../ Yo voy a silbar” (142 y 146). Aparece a continuación la partitura de un pasaje de la “Séptima Sinfonía” de Beethoven, que Aldana silba efectivamente en su acto performático. Este gesto atenúa el cariz admonitorio de los últimos versos y ensaya una ligereza adversa a la decepción y la indolencia.

La melodía del poema se arremolina en las estrofas previas a esta interrogación (también repetidas dentro del texto), que apuntan musicalmente la incongruencia radical entre mundo, canción y pensamiento:

El pan de azúcar

que es pan de tierra.
Pan!, pan de paisaje,
Pan!! de belleza,
Pan!! pan!! pan!!!
(se acentúa la última palabra para pasar
gradualmente a la melodía transcrita, que
pertenece al concierto para violín de
Beethoven.)

[Imagen de partitura]

Estremecido a mar el ramillete,
en corriente sonora la palabra,
violines saca de los nombres duros
y en melodía los conceptos labra (142).⁶⁵

El significante “pan” se adhiere con insistencia rítmica a sentidos sociales (el alimento básico, el cultivo de la tierra) y estéticos (la contemplación del paisaje), órdenes cuyos contornos se desdibujan en una suerte de trance onomatopéyico (“Pan!! pan!!! pan!!!!...”), que desemboca en la cantinela de Beethoven. Este salto perfila un estremecimiento ante la “corriente sonora” del lenguaje, que urde “en melodía” los conceptos. Lo que no puede labrarse en “nombres duros”, pero sí en conmoción sonora, es el valor de lo deslucido, aquello que no ostenta un precio: “la escuela abierta al sol,/ la esperanza en el hombre,/ y un deseo grande de justicia y libertad” son “bagatelas” sin lustre que van a parar, en la liquidación de los días, al “geográfico poema” (145). Este atlas impaciente consigna los saldos del libro mayor y apareja con ellos el mapa del porvenir, desprovisto de cifras y señas: “Ciudad sin números, calles sin nombres, último complot”. El ardid que le queda a la ciudad para no abdicar de su “policroma visión” (144) es desembarazarse de la autoridad del código (que el poema refiere como “la gran parada radial,/ la voz de mando [145]).

En 1977, D’Anna y Gandolfo recogen y exhuman la *Obra poética* de Aldana a partir de los papeles del archivo personal del poeta, puesto a disposición por su familia. La

⁶⁵ No se coloca aquí la ilustración que aparece en el original. En la segunda parte, el verso que abre la primera estrofa citada comienza con “Y” (“Y el pan de azúcar”), variación que subraya su repetición.

publicación consta de mil ejemplares impresos en Rosario.⁶⁶ En su “Nota preliminar”, los editores ponderan a Aldana como “un caso excepcional dentro de las letras nacionales, y sobre todo las rosarinas” (7), debido a que este digiere los “hallazgos formales” de las vanguardias (acervo rupturista que D’Anna y Gandolfo cifran en el surrealismo y en las obras de Maiacoksky y Vallejo) y los usa “como herramientas para hablar de él, de la ciudad, con voz propia” (7). La voz y la “técnica poética” de Aldana estarían avanzadas “en relación a su ubicación geográfica y literaria” (7). A la ausencia de un campo de recepción en Rosario, se sumaría un panorama nacional dominado por la “masa abrumadora de trabajos” de la generación del 40 y el surrealismo porteño, “que solo remiten a sí mismos, o a vagos espectros anímicos o mentales”. En contraste con estos abordajes solipsistas e idealizantes, los versos del “Poema materialista” “se mueven, actúan y se intercomunican con las cosas cotidianas, con la materia bruta de todos los días” (8). Lo real es retratado como una sustancia ruda, que no se presta pasivamente a la representación y se agencia sus propias formas, sus propios movimientos. La faceta vanguardista de Aldana mostraría una “dialéctica tensa y pirotécnica entre la personalidad golpeada y el mundo” (9). El poeta “materialista” se entremete en lo cotidiano a sabiendas de que las “cosas” no se someten ni a los artilugios retóricos ni al sentido unívoco. En lugar de estas opciones, elige el asombro y la agitación: “El poeta pregunta, interroga, se admira, con la misma desesperación quizá, pero rodeado, atravesado por lo exterior” (9).

En el caso de Fruttero, y pese a las intensas pesquisas, “los lagrimales” no consiguen ningún texto inédito. Seleccionan, en su lugar, dos poemas pertenecientes a *Hallazgo de la*

⁶⁶ El sello editor al que se adjudica la publicación es el Instituto de Estudios Nacionales.

roca, “Ars poética” y “Canto al dedo gordo del pie”, y los publican en el n° 13 de la revista.⁶⁷

La breve nota sin firma que los antecede anuncia que continúan con “la tarea de publicar poemas de autores rosarinos con los que nos sentimos unidos en lo formal o en las intenciones, y que iniciáramos en nuestro número 11 con la publicación de inéditos de Felipe Aldana” (v. 2, 380). A diferencia del resto de los trabajos “clásicos” de Fruttero, los poemas seleccionados abrirían un “camino de despojamiento” ligado al “rescate” de elementos poco poéticos (como el dedo gordo del pie) y a la “clara intención de poesía cotidiana, exteriorista” (380).

En ese marco, la presentación subraya que “Ars poética” “se mueve dentro de una contradicción: propone un verso que ‘no se incomode por el ruido de carros y tranvías’ ni ‘se sobresalte si a su vera precipita estentóreo un cajón de sifones’ pero lo hace con términos [aislados] tales como ‘dicterio acaecido’ o ‘calígene’” (380). La crítica hace referencia a los primeros versos del poema:

Anhelo un verso que pueda ser leído entre el estrépito.
Un verso con el que se pueda ir de la mano por la calle.
Un verso que resista, sí, la prueba de la calle.
Un verso que no se incomode por el ruido de carros y tranvías,
Y que tampoco se sobresalte si a su vera precipita estentóreo un cajón de sifones.
Un verso que sonría en el encuentro de las mujeres que admiramos,
Y que no se escandalice por cualquier dicterio acaecido entre dos veredas.
Un verso que no afecte el rigor de la canícula
Ni amedrente la sombra en la calígene (380).

El anhelo aquí escenificado (aprehendido en términos de “intención”) se basa en una tensión implícita entre poesía escrita y bullicio mundano. Para pasar “la prueba de la calle”, “el verso” debe resistir el fragor urbano sin sobresaltarse ni escandalizarse. Su acomodamiento al contexto parecería requerir una templanza intrínseca, que sobrepuje los calores intensos y

⁶⁷ En la presentación, el nombre del libro de Fruttero es confundido con el del poema “Canto al dedo gordo del pie”.

los temores nocturnos. El léxico formal o arcaizante no se correspondería, según los editores, con del deseo de incorporar la poesía a la existencia cotidiana. La discreta vocación musical de Fruttero, calificada por Prieto (2018) como “afán armónico” (15), iría en detrimento del registro “exteriorista”.⁶⁸ No obstante, tal como explica Padeletti en “La poesía de Arturo Fruttero”,⁶⁹ “Ars poética” muestra “la prescindencia del arte poética, en el sentido clásico de arte de la composición; no nos propone una técnica sino un espíritu”. Este “espíritu” — inclinación que excede los procedimientos formales— pasaría exitosamente, según Padeletti, “la prueba de la más inmediata e ineludible realidad” (79). *el lagrimal* reivindica esta actitud como un antecedente de su propio programa, que se encamina, como el poema de Fruttero, hacia un verso “surto en la raigambre de la sinrazón y en el asombro de lo inverosímil” (381).

La “sinrazón” que pone a prueba la medida del verso en “Ars poética” aglutina elementos naturales y financieros: las “contingencias y eventos que distraen al hombre y a la conciencia” incluyen tanto “los recursos convincentes del crédito hipotecario” como la “dolencia solapada nos atenaza el cerebro y la garganta”. Ante el desarreglo constante de lo real, la escritura debe mantener en vilo “su eficacia reveladora de la vida y el ser” (381). La poesía debe hacerse “permeable a la comprensión de que si el capital produce intereses, también florece el almendro en primavera” (381). El “verso gimnasta” (382) de Fruttero reivindica un materialismo optimista, que acopla “la alegría de la fuerza” —la afirmación de lo que se impone— con “la fuerza de la alegría” —la potencia de la algarabía como ánimo poético—.

⁶⁸ Esta noción hace referencia a la corriente poética denominada exteriorismo, definida por Ernesto Cardenal como “la poesía objetiva: narrativa y anecdótica, hecha con los elementos de la vida real y con cosas concretas, con nombres propios y detalles precisos y datos exactos y cifras y hechos y dichos. En fin, es la poesía impura” (Quezada, 20).

⁶⁹ Conferencia dictada en un homenaje al poeta que tiene lugar el 8 de junio de 1967 en la sala de Amigos del Arte, reproducida en el n° 13 de *Revista de historia de Rosario*.

El pujante alborozo de lo contingente impregna “Canto al dedo gordo del pie”, que hace un elogio del “hércules” de los dedos y su “feliz desempeño”. El pulgar regordete sería el fundamento modesto de la especie humana, “Seguro norte a través de las calles de la ciudad” (383) cuyo “conocimiento vivo” se opondría “[a] la fábula idiota y al mito exasperado”.⁷⁰ La exaltación del “dedazo” estaría enfrentada a “[l]a búsqueda infructuosa del ave legendaria” y su promesa alquímica, ya que localizaría “la proximidad de la dicha en “la degustación de las delicias más íntimas” (384). Para Aguirre (2000), el poema lanza un “desafío al lirismo convencional” mediante una “declaración poética” que “toma partido por cierto tipo de realismo” que no procuraría “la captación de las cosas inmediatas”, sino “la exploración de lo que esas cosas son o pueden ser para nosotros” (22). Sin renunciar a la armonía, Fruttero dirige su “canto” hacia un elemento “vulgar” y ensancha, con este gesto, el espectro de materiales disponibles para la escritura.

La conjunción señalada entre cuerpo y dinero en los textos difundidos de Aldana y Fruttero otorga una clave fundamental para entender la concepción materialista que recorre *el lagrimal*. Este corpus pone de manifiesto que, frente al sometimiento de la extensión del cosmos a un absoluto racional (como la razón mercantil que interpela Aldana o los intereses financieros a los que alude Fruttero), la densidad perceptual y afectiva de la experiencia persiste como un resto indisciplinado. La poesía friccionaría este vestigio indócil con un sujeto “golpeado” o “gimnasta” y obtendría una amalgama sediciosa, cuyo tejido acusa las equivalencias engañosas que los discursos instituidos (los de la ciencia, la academia, la política, la economía, etc.) despliegan como totalidad coherente. Próximo al enciclopedismo

⁷⁰ Dos posibles referencias de este verso de Fruttero son las del Ave Fénix y a la fábula “El estómago y los pies” de Esopo, en la que el estómago y los pies discuten quién es más fuerte. Los pies alegan que sobrepasaban en vigor al estómago. Este responde que, si él no tomase alimento, los pies no lo podrían llevar.

desordenado que ejercitan estos poetas autodidactas y la inflexión jovial de su escritura, el programa poético de *el lagrimal* comprende la poesía como un “conocimiento vivo”, refractario a las síntesis apaciguadoras y las retóricas autosuficientes. Este enciclopedismo anárquico delata un deseo de saber renuente al criterio de exhaustividad y a la segmentación de los conocimientos. Tal como Aldana y Fruttero, los integrantes de *el lagrimal* abrevan en múltiples disciplinas, sin buscar en ninguna de ellas una autoridad o un enclave para la propia voz.

La zona poética que configura la revista rescata y potencia el espacio de experimentación habilitado por Aldana y Fruttero en la década del 40. La postulación de una genealogía local no reenvía a la representación de personajes o elementos autóctonos, sino a la invención de una disposición idiosincrásica. Esta comporta una posición vitalista ante el oficio, una posición animada y antisolemne, y un tratamiento irreverente de los materiales artísticos, signado por el eclecticismo y la contradicción.

Capítulo 3: Un vitalismo idiosincrásico

Nos detenemos aquí en la concepción vitalista que atraviesa las páginas de *el lagrimal*, que se nutre de dos factores estrechamente ligados: a) el contacto con representantes de la cultura *underground* de las décadas del sesenta y del setenta, que promueven un neohumanismo próximo al misticismo y renuente a las formulaciones dogmáticas o partidarias (3.1); y b) el interés por ciertos textos literarios extranjeros poco frecuentados en Argentina en ese momento y cercanos a los propios intereses, que permite a los editores ejercitarse como traductores y críticos amateurs, a la vez que da lugar a la invención de figuras de poetas de índole vitalista (3.2).

3.1 “El esfuerzo delirante de la poesía”

La “Nota de la dirección” que encabeza el primer número de *el lagrimal* (1968) se inscribe en la tradición vanguardista latinoamericana, que se afana en romper con la tradición:

“El lagrimal trifurca” es una publicación trimestral en la que trataremos de mostrar el esfuerzo solidario y vital que vienen realizando los poetas, escritores y artistas de nuestro continente y del mundo por la literatura al servicio de la vida, la palabra como conocimiento totalizador y elemento renovador y dinámico (v.1, 38).

La actividad literaria tendría asignadas dos funciones complementarias: conocer y renovar la realidad. Esta búsqueda delimita sus coordenadas sobre el trasfondo de polémicas y discusiones en torno a la función social y política de la literatura, que dialogan con la teoría del compromiso desarrollada por Sartre. Si bien el ideal de un “conocimiento totalizador” se aproxima en cierto punto al planteo sartreano de un “hombre total”, capaz de elegir libremente “el sentido de su condición y la de sus camaradas” (Sartre, 21), “los lagrimales” le reconocen a “la palabra” un estatuto que excede la concepción instrumentalista que caracteriza a *¿Qué es la literatura?*⁷¹ Sería el lenguaje (y no la voluntad del autor) el que

⁷¹ Según la teoría del compromiso que postula postulada por Jean Paul Sartre en este libro *¿Qué es la literatura?* (1948), la obra literaria sería el espacio en el que un sujeto autoconsciente pondría en acto la búsqueda de la verdad, cuyo discernimiento y exposición se desenvolvería a través de un lenguaje claro, en el que “la palabra pasa a través de nuestra mirada como el sol a través del cristal” (51). La

aloja una forma de conocimiento y un poder de renovación. Por otra parte, la praxis literaria no se desenvolvería como el proyecto de un “un hombre que se sirve de las palabras” (Sartre, 51) para expresar un sentido y asumir su responsabilidad intelectual, sino como una labor solidaria que aboga por una literatura “al servicio de la vida”. La aspiración colectiva a un cambio existencial y el reconocimiento de fuerzas intrínsecas al “elemento” verbal difuminan los alcances del compromiso político de cuño sartreano. En este marco, *el lagrimal* se muestra indiferente a una toma de posición explícita en favor de la causa revolucionaria, actitud habitual entre los escritores e intelectuales del período: “no necesitábamos plantearnos que estábamos ‘en otra’—recuerda Elvio Gandolfo (2015)—: nos salía solo. Por ejemplo, Sartre no nos interesaba casi nada (...). En cambio nos pasó por arriba completa la ola de la Revolución Cubana” (20). Los editores no adhieren a la idea de responsabilidad

significación constituiría la propiedad determinante de la escritura y la búsqueda expresiva implicaría un trato exclusivo con los signos como unidades de sentido. A partir de esta premisa, la prosa y la poesía se opondrían en tanto formas de escritura que involucran distintas actitudes frente al lenguaje. Sartre aclara que su análisis se refiere a la poesía contemporánea, cuyo estatuto conflictivo se remonta a la modernidad. El advenimiento de la sociedad burguesa y el consecuente fracaso del proyecto humanista habrían puesto en entredicho la potencia comunicativa del lenguaje: “la crisis de lenguaje que se produjo a comienzos del siglo fue una crisis poética” (Sartre, 48). La poesía habría asumido este fracaso a partir de una apuesta por “la sugestión de lo incomunicable” (63) y no podría, por ello, posicionarse frente a la historia. Los poetas serían “hombres que se niegan a *utilizar* el lenguaje” (45, cursivas del autor), en razón de una cierta “actitud del espíritu” (51) que considera las palabras “como cosas y no como signos” (46). Su “materia” específica la colocaría “del lado de la pintura, la escultura y la música”, cuyos colores, formas y notas no remiten “a nada que les sea exterior” (45). Para ilustrar su reflexión, Sartre recurre a la figura del hablante. Mientras que éste se encuentra “situado” en el discurso, rodeado por “un cuerpo verbal del que apenas tiene conciencia y que extiende su acción por el mundo” (46), el poeta estaría “fuera del lenguaje”, “como si no perteneciera a la condición humana y, viniendo hacia los hombres, encontrara en primer lugar la palabra como una barrera” (47). La poesía excluiría el movimiento de la nominación, debido a que el sentido que aloja su “cuerpo verbal” sería indisociable de la densidad asociativa de la “frase-objeto” (48). Esta substancia escritural no señalaría hacia ningún exterior, ya que “atrapa” las significaciones en imágenes totales, cerradas sobre sí, de las que emana “una tonalidad, un gusto” (49). Consecuentemente, sería “una tontería” reclamar “un compromiso poético” (50). La autonomía absoluta del género impediría enlazar el “imperativo estético” al “imperativo moral” (82), tal como sucede en la prosa. Si el escritor “proporciona a la sociedad una *conciencia inquieta*” (98), el poeta se limitaría a la función compensatoria de testimoniar, en el “fracaso de su propia vida” —que se espeja en una escritura de “oscuras resonancias” (64), concebida como un acto autosuficiente—, la “derrota humana general” (63).

histórica proclamada por Sartre para los escritores e intelectuales, ni a la moral literaria comprometida en esa postulación, pero son sensibles a la magnitud y la novedad a ultranza de la revolución cubana. Más próximo a la temporalidad de la inminencia (Manzano, 117) que del pasado reciente, la revolución emerge para ellos como un giro de la historia a gran escala. La afirmación de Gandolfo manifiesta una disposición sensible ante las transformaciones que se resiste, sin embargo, a resolverse en una declaración de principios. El imaginario político de la revolución es traspuesto al “polo” de la obra (Gilman, 144) bajo la forma de un interés modernizador dirigido hacia las novedades que contribuyen a expandir y modificar nuestra conciencia de la realidad.⁷² La “muestra” que proponen no obedece a un programa previo, que guíe la elección de textos y autores, sino que responde a difundir, de un modo general, a todos aquellos cuyo trabajo con el lenguaje aporte un saber y un brío innovador capaces de movilizar la conciencia colectiva.

El contacto de los miembros de el lagrimal con escritores provenientes de la cultura *underground*, espacio de sociabilidad alternativo a las redes intelectuales más representativas del periodo (Manzano), contribuye a alejarlos de los imperativos del existencialismo sartreano y los conecta con una impronta cosmopolita y neohumanista. En 1967, Elvio Gandolfo conoce a Miguel Grinberg, editor de *Eco contemporáneo* (1961-1969). El encuentro tiene lugar en Buenos Aires a través de Samuel Wolpin, encargado de la distribución de la revista en Rosario.⁷³ Gandolfo se interesa por esta publicación y por la

⁷² Tal como indica Gilman, la tarea de modernización cultural forma parte de la agenda de compromiso de gran parte de los escritores latinoamericanos del periodo (147).

⁷³ En una carta dirigida a Jorge Vázquez Rossi, en julio de 1967, Francisco Gandolfo (2011) refiere el encuentro de Elvio con Grinberg en Buenos Aires y cuenta que había sido a raíz de ese encuentro que había conocido también la existencia de *el corno emplumado*. Elvio había regresado con varios ejemplares que se había comprado: “Ante su río poético, concluye Francisco Gandolfo, me sentía yo un miserable burgués” (44).

mexicana *el corno emplumado* (1962-1969), dirigida por Margaret Randall y Sergio Mondragón, con la que Grinberg sostiene profusos intercambios.⁷⁴

La “Nota de la dirección” pone de manifiesto el sentimiento de solidaridad artística promovido por *Eco*, definido por Ezequiel Gatto (2012) como una “fraternidad difusa” (174) basada en una amplia red de intercambios, vehiculizados principalmente por la correspondencia y la traducción, entre los que sobresalen aquellos establecidos con escritores latinoamericanos y representantes de la contracultura estadounidense (185). Con la aspiración de construir una “comunidad paralela” (AA.VV: 2010, 53) global, el mapa literario que delinea la nota sobreimprime el espacio mundial a el continental. La unión de los escritores latinoamericanos, imaginario geopolítico que postula una solidaridad tercermundista y la existencia de un patrimonio común disponible para su difusión (Gilman, 27), se incluye en un nivel más amplio: “el mundo”. *el lagrimal* retoma de *Eco* la aspiración de forjar un colectivo de artistas que trascienda las fronteras nacionales y que desarrolle una tarea a favor del cambio vital impulsada por “contagio” de entusiasmo, en el margen de las

⁷⁴ La revista porteña *Eco contemporáneo*, editada por Miguel Grinberg, publica trece números entre 1961 y 1969. Sus colaboradores frecuentes son Antonio Dal Masetto y Juan Carlos Kreimer. Según Ezequiel Gatto (2012), este proyecto debe ser pensado como una “presencia articuladora” (177) en el ámbito nacional y continental, ya que su objetivo es funcionar como nexo de comunicación entre diversos emprendimientos colectivos, destinados a forjar modos de vida alternativos al orden instituido. En su primera etapa (1961-1965), la publicación asigna un lugar central a la poesía latinoamericana y estadounidense. Junto con *el corno emplumado*, *Eco* organiza el Primer Encuentro Americano de Poetas (PEAP), bautizado por Grinberg como “Primer Encuentro de la Nueva Solidaridad” (Silva Ibargüen, 164). Este evento autogestivo (sin apoyo institucional alguno) se realiza en México y convoca a un amplio número de poetas y jóvenes escritores. A partir de estos intercambios, se materializa el Movimiento Nueva Solidaridad, cuya declaración final (AA.VV: 2010) se opone a la deshumanización de las sociedades tecnocráticas de la segunda posguerra. Esta posición se distancia de aquella asumida por las nuevas izquierdas latinoamericanas y se sustenta sobre “una perspectiva lúdica y un rechazo de formas organizativas que pudieran burocratizarse” (Manzano, 117). Dentro del circuito poético, los principales representantes de esta tendencia son los *beatniks*, cuyo discurso combina “existencialismo, mística y una crítica más o menos abierta al orden social”. Para una caracterización crítica de la revista, consultar Gatto 2010 y Manzano.

instituciones culturales oficiales y de las estructuras burocráticas de los partidos y grupos políticos (Gatto: 2010, en línea).

Esta disposición entusiasta aparece en una carta enviada por Elvio Gandolfo el 8 de agosto de 1966 a los editores de *Eco*, reproducida en la sección Cartas / Letters del N° 21 (enero de 1967) de esta revista.⁷⁵ Gandolfo cuenta el interés que le suscitó la lectura de sus números:

Hace unos días viajé a Buenos Aires y compré tres números de El Corno. Me gustó a muerte. Hace uno o dos años que comencé a escribir poesía y cualquier hecho que difunda o aglutine el esfuerzo delirante de la poesía actual por frenar el suicidio total de lo humano me parece extraordinario. Para colaborar aunque sea en mínima parte a esto, les envío algunos de mis poemas. Un gran abrazo (126).

La conmoción frente a “el esfuerzo delirante de la poesía actual por frenar el suicidio total de lo humano” deja su huella en el vitalismo que manifiesta la “Nota de dirección” de *el lagrimal*, que define la actividad literaria como un “esfuerzo solidario y vital”.

el lagrimal se impregna del neohumanismo de *Eco* y *el corno*, caracterizado por una “crítica iconoclasta frente a las sociedades tecnocráticas de la segunda posguerra” (Manzano, 118) y un rechazo a los “excesos del racionalismo” (123).⁷⁶ Al igual que estas revistas, le

⁷⁵ La sección Cartas / Letters de *Eco* reproduce parte de la correspondencia con los lectores de la revista. Su objetivo es “saber cómo pensaban los poetas en otros países” (Ibargüen, 128).

⁷⁶ La impugnación del uso acrítico de la tecnología y de la barbarie agazapada en la razón ilustrada atraviesa diversas manifestaciones poéticas de la época, entre las que se destacan las de los jóvenes poetas estadounidenses emergentes y los autores “mufados”, tal como se define a los autores de *Eco*. La crítica al paisaje urbano derruido y la condición de extravío que acompaña la contemplación artística en un mundo arrasado por la voracidad del capital y la violencia política conviven con una exaltación de la imaginación o el ensueño como vías de liberación. Estos rasgos sobresalen en las traducciones de textos del inglés y en los poemas de Miguel Grinberg publicados por *el lagrimal*. Así, por ejemplo, “Ahí está” de Louis Simpson introduce la “visión” de “calles ciudadanas” en las que los hombres viven “secos como tortugas/ arrasando Galápagos de deseos”, panorama en el que el sujeto poético se define como “un espía” sin “profesión” que lee los diarios a la espera de “un secreto” que “todo cambiaría” (N° 1, 44). En “Confesión a J. Edgar Hoover” de James Wright, el soldado negro escondido “en la iglesia de una piedra abandonada” “hojea las páginas del Manual de Guerra/ que no puede leer” (N° 1, 45). En “Sin infancia” de James Merrill, la voz poética imagina las “borradas metrópolis” como “un mundo vestido solo con andrajos, raídos/ salpicando el helado camino con sangre” (N° 1, 45). “Like Young” de Grinberg describe al poeta como alguien multifacético,

otorga centralidad a la poesía como “modo de intervención” (Gatto 2010, online) en el proceso de emancipación social. La escritura poética contribuiría a “frenar” el proceso de alienación que amenaza con destruir “lo humano”, tal como lo propone Elvio Gandolfo en la carta de lectores. Este posicionamiento se articula con la emergencia a escala continental de una nueva manera de afrontar los vínculos entre praxis literaria y sociedad. En el seno de la tendencia antiintelectualista de izquierda que impera en esos años, Gilman registra una “apuesta por el cultivo de nuevos formatos y géneros literarios, como el testimonio, la poesía y la canción de protesta”, que ofrecerían la posibilidad de extender “las condiciones de producción y recepción” (345) de la literatura. A medida que los narradores del *boom* pierden “legitimidad ideológica” debido a su vínculo con el mercado editorial, la poesía se convertiría en el discurso que mejor encarnaría el potencial “político-revolucionario” de la escritura (345). Este “pasaje”, calificado tanto en *Marcha* como en *Casa de las Américas* como “boom de la poesía” (345), tendría lugar entre 1969 y 1971. En este contexto, la importancia otorgada a la escritura poética en *el lagrimal* (E. Gandolfo: 2015, 17) no implicaría solo la predilección de un género por otros, sino también la postulación de un modo de aproximarse a la praxis literaria, que le atribuye a “la palabra” una fuerza de transformación histórica y social.

En estrecho diálogo con la iniciativa artística difundida por *Eco* y *el corno*, abocada a una “revolución interior”⁷⁷ (AA.VV: 2010, 54) basada en un “incremento del área de conciencia” (55), el proyecto de *el lagrimal* sostiene como premisa el valor gnoseológico y

“misterioso como un lago selvático, infantil y algo triste”, del que la gente dirá en un futuro que “soñaba demasiado” (Nº 1, 52).

⁷⁷ La impronta revolucionaria de la década sería percibida por los “mufados” de *Eco* como un “cambio importante en el estado de las cosas”, y no como un “cambio violento en las instituciones políticas, económicas o sociales de una nación” (Grinberg: 2010, 31).

perceptual de la experiencia poética. El impacto político de la escritura —que la actitud poética subraya al privilegiar la potencia creativa del lenguaje por sobre su instrumentalización en función de la comunicación de contenidos— respondería a la integración de formas originales de pensamiento y sensibilidad al conjunto de la sociedad. Este punto de vista es enfatizado por otros textos clave publicados en la revista.

El N° 7 (mayo de 1970) se abre con una cita del poeta martiniqués Aimé Césaire, cuya ubicación liminar en el número le otorgaría el valor de un mensaje editorial:

para mí la poesía nace del punto de incandescencia del hombre, de su mayor movilización interior. Y la revolución, en el fondo, es poesía colectiva: es el punto de más alta incandescencia de la personalidad colectiva.
La poesía brota de las profundidades.
Y la revolución brota de las profundidades.
Poesía es dar forma a todas esas fuerzas profundas.
Añado, pues, que no hay que decir que la poesía es libertad, sino que la poesía es liberación. *Liberación* es una palabra operatoria mientras que *libertad* representa un estado. La revolución es precisamente la fuerza que le permite a una colectividad realizarse y expresarse (400).⁷⁸

El pasaje, extraído de la entrevista realizada por la periodista Sonia Aratán durante el Congreso Cultural de La Habana de 1968,⁷⁹ sostiene un paralelismo entre la “movilización interior” que encarna la creación poética y la insumisión que desencadena el proceso

⁷⁸ Césaire (1913-2008) es, junto con Leopold Senghor (1906-2001), uno de los principales escritores que reflexionan en torno al concepto de negritud en articulación con el de colonialismo. La cita señalada se corresponde con la poética del autor, que gira en torno a este problema y se apropia de “la búsqueda de una igualdad genuina, que no suponga la asimilación bajo algún supuesto modelo blanco o europeo y que permita la afirmación y la recuperación de la identidad de los que han sido históricamente oprimidos” (Wallerstein, 8). La reivindicación se basaría, según Donna V. Jones, en un misticismo vital que se nutre de la vertiente irracionalista de la filosofía europea de principios de siglo —especialmente de las obras de Friedrich Nietzsche y Henri Bergson—, y sostiene “la consanguinidad de todas las formas de vida, obliterada en la conciencia moderna a partir del método de clasificación capitalista, enfocado en las diferencias empíricas” (10, trad. propia).

⁷⁹ Desarrollado entre el 4 y el 12 de enero, el Congreso condensa una serie de operaciones ideológicas desplegadas desde Cuba para combatir en un doble frente, contra el imperialismo y “la cristalización del pensamiento marxista” (Candiano, 117). Con el fin de aunar esfuerzos en pos de la construcción de un bloque socialista alternativo al centro soviético, se convoca a diversos sectores de la nueva izquierda mundial y a los intelectuales identificados con las luchas tercermundistas de Asia, África y América Latina. El tema general del encuentro es “el colonialismo y el neocolonialismo en el desarrollo cultural de los pueblos” (118). El reportaje a Césaire es publicado originalmente en *Casa de las Américas* año IX N° 49, julio-agosto 1968.

revolucionario. Ambas desembocarían en un punto de “incandescencia” en el que las “fuerzas profundas” consumirían su empuje. La poesía jugaría un rol fundamental en este proceso, ya que permitiría que la reverberación de los ímpetus de cambio alcanzase su manifestación expresiva. La “liberación” consistiría en la proyección o el brote de una turbulencia innominada hacia la superficie del lenguaje a través de un agenciamiento formal. El desarrollo máximo de las fuerzas transformadoras de una sociedad coincidiría con la gestación de una matriz significativa que transmitiría y a la vez modificaría los movimientos subterráneos del organismo social.

La entrevista es reproducida íntegramente en la sección “Reportaje” que encabeza el Nº 8. La presentación sin firma que la antecede se detiene en el problema de la comunicación poética a partir de la revisión del vínculo entre el compromiso de Césaire con la lucha por la descolonización política e ideológica del “pueblo negro” (471) y la densidad simbólica de su escritura: “Su obra creativa está indisolublemente unida a la labor política en favor de los negros de Martinica (...). Curiosamente, su lenguaje poético no condesciende a facilidades, sino que utiliza un complicado estilo donde predominan las metáforas y los simbolismos” (471). Esta observación subraya que, aun cuando Césaire interviene directamente en luchas políticas, no subordina sus intereses poéticos a esas disputas, a la vez que pone en juego dos acepciones de la función comunicativa: habría una escritura llana y asequible, que delataría una actitud condescendiente hacia los lectores, y otra que no renunciaría al volumen simbólico de la lengua. En una de sus intervenciones, Césaire se inclina por este último: la transmisión de sentidos no explicitados respondería a “una dimensión poética que ignoramos” (478). La comprensibilidad de un texto no dependería de su simpleza, sino de un “más allá de las palabras” que garantizaría el “acuerdo secreto y profundo” (477) con el lector. El poeta sería el portavoz de una visión utópica, que mostraría —a través de una

“recreación” (473)— “plenamente realizado” aquello que aún se encuentra “en estado embrionario” (475). La “búsqueda del hombre integral” (476) que guía todo proyecto revolucionario comenzaría por una conquista imaginaria. La vanguardia política se fundiría con el frente poético en la cruzada de liberación de las fuerzas creativas del porvenir que alberga la “personalidad colectiva” (472).

El interés de los editores por la declaración de Césaire sobre el tópico revolucionario señala su adscripción tácita a una visión vitalista-inmanentista de la actividad poética, que reconoce una potencia transformadora en la “la interacción entre principios materiales y fuerzas” (Aréchiga, 167). Esta visión sostiene que la escritura no se limita a ser un medio de representación de lo existente. Contra el dominio especulativo sobre los objetos a los que esta se enfrenta, supone la inmersión del sujeto en la materia del lenguaje. El trabajo textual no se ceñiría a una operación intelectual que dispone giros y formas en la superficie textual y forja de esa manera una imagen del presente; se desarrollaría, por el contrario, en el seno de la palabra, que forma parte de la totalidad dinámica de la vida (en la que la reciprocidad del todo y sus partes no daría origen a una unidad estática, sino a una en constante devenir). La creación poética implicaría un quehacer material que transforma las condiciones bajo las cuales los hombres perciben y transitan su existencia individual y colectiva, a partir de la movilización de energías innominadas. En palabras de Paul Douglass, la escritura “vuelve inteligible el mundo dado al sumergirlo en su propio fuego creador” (256, trad. propia). La idea de una revolución y una poesía que brotan “de las profundidades” parte de la premisa de que existen fuerzas creativas desconocidas que actúan tanto en el interior de cada sociedad como del acto escriturario, sin estar determinadas por constantes o leyes inmutables que rijan su desenvolvimiento. En la inmanencia de una vida en común, las revueltas de la historia y del poema —condensaciones cambiantes del plasma vital que Césaire percibe como una

“naturaleza polimorfa incesantemente creativa” (Jones, 176)— ocurren bajo la temporalidad incandescente de la contingencia.

El énfasis sobre la potencia del presente como una intensidad distinta a la lógica cronológica o evolutiva se enlaza con la actitud vitalista a la que adhiere *el lagrimal*. Dentro del ámbito nacional, dicha disposición se aproxima a la de *poesía buenos aires* (1950-1960). Ambos Gandolfo, D’Anna y Diz establecen una amistad epistolar con dos de sus principales editores, Aguirre y Bayley, acompañada de visitas ocasionales a Buenos Aires. La admiración que experimentan hacia esta revista (E. Gandolfo: 2015, 17) remite al interés de modernización literaria que los caracteriza, un interés que (sin buscar remedar su programa estético o rendir tributo al movimiento del que es exponente) recupera y reinventa su ímpetu renovador.

Para Freidemberg (1988), *poesía buenos aires* representa “un punto de inflexión y un núcleo de condensación en la poesía argentina”, en tanto marca la inserción definitiva “en la modernidad” (22). Si *el lagrimal* se manifiesta como uno de los herederos de este “mito”, (22), lo hace a partir de un registro singular de lo nuevo. Mientras que la configuración de la temporalidad en *poesía buenos aires* se encuentra atravesada por las fuerzas del “agobio” y del “júbilo” (Stedile Luna, 86), la publicación rosarina recrea esta ambivalencia a partir de la percepción de otro tiempo estancado —que no se agota en el de la suspensión de la historia— : el de la cultura local.

Elvio Gandolfo (1986) describe el ambiente cultural de Rosario a fines de los sesenta como una “pampa de cemento” (18). Esta metáfora espacial remite a dos formas de experimentar el presente, cuya fricción define la modernidad situada de “los lagrimales”: la monotonía a la que hace alusión la imagen del desierto —que remite a la ausencia o el retraso de novedades culturales, propias del ámbito de provincia— y la mutación permanente que

conlleva el desarrollo social y comercial de la ciudad (referida a partir de su elemento por excelencia, el cemento). Ni plenamente provincianos ni metropolitanos, los integrantes se definen a partir de un deseo de modernización literaria, atravesado por la curiosidad voraz y la sensibilidad cosmopolita que define su condición provinciana. El mito de conquista de la modernidad poética por parte de *poesía buenos aires* posee sus ecos en la tarea “delirante” (E. Gandolfo: 1967, 126) a la que se lanza la revista. La disposición entusiasta constituye un *ethos* grupal (el “espíritu del lagrimal” [E. Gandolfo: 1986, 18]), que compromete un ímpetu de trabajo —basado en la convicción de que es posible sobreponerse con “esfuerzo” (126) a las dificultades materiales inherentes a todo emprendimiento cultural autogestivo— y un sentido del humor distintivo —una alegría próxima al desparpajo que se recorta contra la solemnidad comúnmente reconocida al oficio literario.

La publicación de “Cinco tesis sobre poesía” de Aguirre en el número 14 de *el lagrimal* subraya la afinidad de la revista con el vitalismo poético de *poesía buenos aires*, que concibe el poema como “el resultado y a la vez el desencadenante de un modo ‘poético’ de vivir” (Freidemberg: 1988, 22).⁸⁰ Este ensayo programático (cuyo título remeda las “noventa y cinco tesis sobre las Indulgencias” [Aguirre, R.G., 478] que expone Martín Lutero en Wittenberg en 1517) se basa en una conferencia dictada en la Biblioteca Argentina de Rosario en 1975, y es cedido por el autor a “los lagrimales” debido a la relación de reciprocidad que mantiene con ellos. Las tesis expuestas se proponen “el examen de algunos presupuestos corrientes acerca de la poesía y los poetas” (478). Contra la abstracción de la

⁸⁰ Aguirre sintetiza esta posición en “Presencia de la realidad en la poesía” (1952): “La poesía se aleja de la intelectualización del ‘misterio prodigioso de la vida’ en pos de un conocimiento afectivo, exaltado de la realidad” (1). El tipo de saber apasionado que transmite la escritura poética se conectaría con la experiencia de una intensidad vital. Luciana del Gizzo (2012) explica que para la revista la palabra poética “no sólo actúa al interior del lenguaje, sino que plantea vínculos directos y por eso más genuinos con la vida; interviene lo real con el acto desnudo de poetizar” (213).

poesía como una esencia autónoma no adscrita a ningún campo específico, la primera tesis de Aguirre afirma que esta “no existe en cuanto algo concreto que pueda ser definido por fuera de la literatura” (478), es decir, de la escritura, caracterizada por la segunda sentencia como un “acto de creación” que “trasciende” las habilidades técnicas. La definición de los poetas como “hacedores de poemas” es descartada, ya que su énfasis en el conocimiento y el buen uso de los recursos retóricos no permitiría vislumbrar que la escritura se manifiesta como un “acontecimiento existencial” (479), ajeno a toda experticia. Para pensar los efectos desencadenados por esta vivencia, Aguirre apela en su tercera tesis a diversas formulaciones de lo inefable: las “reacciones emocionales”, “revelaciones” o “deslumbramientos” que produce un texto traducirían “la sensación de haber sido ‘tocados’ por algo que tiene mucho de indecible” (481). Los principios enumerados confluyen en la constatación de que las únicas unidades positivas del quehacer poético serían “los poemas”, definidos como “constelaciones significantes de palabras que operan en el curso de nuestras vidas” (482). Estas constelaciones poseerían una existencia fáctica, desde el momento en que su acontecer compromete al hombre real. Cada poema sería una palabra que “ocurre, que nos ocurre, que nos coloca en determinada situación” (481). La zona disciplinar sobre la que se proyecta todo acto creativo no sería, según la cuarta tesis, la estética o la retórica, sino la poética, cuyo dominio es el “campo” “vasto y misterioso” (481) del lenguaje. Finalmente, toda escritura comprometería una ética, es decir, un “‘ajuste’ del ser humano con su situación histórica” (482). Esta tesis responde al imperativo epocal del “compromiso del poeta” (483), que desembocaría en “la producción de determinados poemas que solo son desarrollos retóricos de temas de índole histórica o social” (483). En contrapunto con la tematización de lo político, “El poema no habla de la realidad: *la hace*. Y, con ella, *nos hace a nosotros*, que, a su vez, también la hacemos” (483). La ilusión referencial deja paso, en la argumentación de

Aguirre, a una conciencia sobre la performatividad del acto creador, cuya irrupción traería aparejada la configuración de un cosmos irrepetible. La consistencia significativa del poema volvería presente una realidad y una subjetividad particulares, cuyo poder convocante (su capacidad de “tocar” a los lectores) resultaría inseparable de un “misterio”. Lo “indecible” que pone en escena la enunciación poética aparece como una resistencia a la nominación y la clausura del sentido. La comunicación poética no consistiría en la transmisión de un significado claro y asequible, sino la “condición integral de la existencia de la poesía en la vida” (Stedile Luna, 266). Ante el imperativo realista, Aguirre esgrime la presencia enigmática del poema, constelación verbal que actúa en la vida a partir de una forma de pensamiento insurgente ante la razón del signo.

El vitalismo poético con que se identifica *el lagrimal* es puesto en escena por los textos publicados de Césaire y Aguirre. Ambos reconocen una motivación emotiva o anímica para el acto poético. La significación de este se asociaría a un más allá del juicio especulativo —ya se trate del fondo de la personalidad o de una región espiritual— cuya emergencia traería aparejado el descubrimiento de nuevas formas de existencia. El compromiso modernizador que asume *el lagrimal* persigue el hallazgo de obras originales que desplieguen nuevos modos de ver y sentir. La percepción no tiene aquí un sesgo impresionista, ya que se le confiere un valor cognoscitivo y performativo. La escritura no comunicaría significados a través de un uso instrumental del lenguaje, ya que estaría inmersa en su sustancia y encontraría en ella fuerzas vitales capaces de trastocar los órdenes y sentidos instituidos. Tal como subraya Battilana (2008), la “Nota de la dirección” asume que trabajar sobre el cuerpo de la palabra es actuar sobre un “elemento” perteneciente al orden de lo real (157). Este quehacer conlleva, por lo tanto, la transformación de una porción de mundo.

Si la figura del poeta combatiente que predomina en el campo cultural latinoamericano de principios de los setenta sorteaba las mediaciones entre la esfera intelectual y la política en pos de la primacía del “hombre de acción” (de Diego, 47), el proyecto de *el lagrimal* interroga este tópico a partir del desplazamiento de la energía revolucionaria hacia el interior del proceso creativo. Sin rechazar las representaciones vigentes sobre el poetizar, el vitalismo poético que encarna la revista las pone en contacto con otras figuras de poeta, atravesadas por la tensión entre la percepción de un presente histórico marcado por la pulsión tecnocrática y un tiempo mítico o profético, en el que se pone en juego una dimensión espiritual refractaria a la razón utilitarista.

3.2 El “genial niño atrasado” y el profeta rebelde

Dentro del corpus de traducciones poéticas de la revista, ocupan un lugar central los apartados dedicados a William Butler Yeats (Nº 1) y al poema “Oza” de Andrei Voznesensky (Nº 3/4), debido a que componen figuras de poeta con las que comulgan “los lagrimales”. Realizadas desde el inglés en ambos casos, se encuentran a cargo de D’Anna y de Wolpin, respectivamente. Estas versiones —las únicas en ser deslindadas como secciones independientes— se destacan por su extensión (ocupan 16 y 26 páginas) y, principalmente, por las representaciones que ofrecen del poeta y su actividad. Las presentaciones que los preceden, a cargo de los propios traductores, ponen en evidencia ciertas reflexiones que acompañan la actividad *amateur* de traducción. La elección de los originales y el trabajo con ellos resulta inseparable de la exploración de las inclinaciones poéticas del grupo. Esta exploración no debe ser entendida como la identificación de principios estéticos fijados de antemano en los poemas de Yeats y Voznesensky, sino como la invención *ad hoc* de una escucha crítica específica, en interacción con los textos traducidos. “Los lagrimales” asumen

el desafío de versionar poemas escritos en otra lengua como una instancia enriquecedora, que concierta el trabajo meticuloso y la atención hacia el detalle con el ejercicio feliz de la improvisación y el placer del hallazgo. Esta combinación se corresponde con el perfil del autodidacta, cuyo saber hacer discurre sin necesidad de confrontarse con instancias de legitimación (Giordano). La tarea interpretativa que acompaña el ejercicio de la traducción responde a los valores mencionados: a la pesquisa y la revisión de los estudios disponibles sobre los autores, se suma una lectura en clave formativa, que compromete el relevamiento de ciertas preocupaciones nodales del grupo en las obras y las trayectorias poéticas de Yeats y Voznesensky. Las presentaciones a ambos poetas constituyen una ocasión propicia para imaginar, sobre la base de datos biográficos seleccionados, figuras cuya naturaleza interpele la propia praxis poética de los integrantes.

La sección “W. B. Yeats (1865-1939)” incluye seis poemas de Yeats —“La rosa del mundo”, “Se han marchitado las ramas”, “A una criatura que baila en el viento”, “En el recodo gris de la colina”, “La segunda venida” y “Al pie del Ben Bulben”— y un ensayo de Stephen Spender, todos traducidos por D’Anna. Comienza con un texto introductorio del traductor (1968), para quien Yeats “fundó, en alguna medida, la poesía anglosajona de este siglo”. Este rol fundacional estaría ligado a una insumisión radical a los sentidos instituidos de su época: “fue el más lúcido de los ‘nadadores a contra corriente’” (59). Su contemporaneidad a contrapelo respondería a una formación no sistemática, desarrollada por fuera de las instituciones: “Tímido y tartamudo, prefiere no presentarse a los exámenes de ingreso del Trinity College. Era bastante atrasado, visiblemente. Su estudio y sus lecturas fueron pues, desordenados; nunca supo exactamente cuál era el límite de su saber” (59). Esta caracterización delinea la figura del poeta tartamudo y autodidacta, que interrumpe involuntariamente la fluidez de la dicción correcta y trasvasa, sin percatarse, las fronteras

disciplinarias a las que adscribe la erudición de los especialistas. Yeats sería un “genial niño atrasado” (60), que sentaría las bases de la poesía futura merced a un desfase radical con su propio tiempo. A la incapacidad para acceder a los saberes legitimados institucionalmente que implica la ausencia de una trayectoria profesional, se superpone la agudeza del genio, que atisba en el presente los signos del porvenir.

La lucidez de Yeats respondería a una “espiritualidad” que “naufraga constantemente al enfrentarse con la realidad de un mundo que se tecnifica”. Su rescate de las leyendas irlandesas trasvasaría los límites de la esfera artística y desembocaría en una “revelación” espiritual: “Concluyó testimoniando la presencia de esos fantasmas que quiso escuchar, ya de muerto, cuando pidió que lo enterraran al pie del monte Ben Bulben, que fue un antiguo campo de batalla celta” (60). En la argumentación de D’Anna, la escritura de Yeats deviene un proceso de metamorfosis, en el que la mitología pagana irlandesa que se desea introducir en la literatura acaba por transfigurar la propia vida.

Encontramos un caso representativo de este impulso mitologizante en “Al pie del Ben Bulben”, texto que cierra la serie traducida. Escrito cuando Yeats se sabe próximo a su muerte, se lo conoce como un “poema testamentario” (Lovic Allen, 178), que sintetiza su concepción trascendental de la vida y del arte. El texto consta de seis partes numeradas, y finaliza con el epitafio poético que el propio autor indica grabar en su lápida: “Echa una fría mirada/ en la vida, en la muerte,/ Y pasa, caballero!” (65). Estos versos actualizan la tradición literaria de escribir epitafios, que en Irlanda posee como último representante a Jonathan Swift. Gran admirador de este último, Yeats reemplaza la imagen convencional del pasante que se detiene ante la inscripción de una lápida para reflexionar sobre lo pasajero de la existencia y luego seguir, ensimismado, su camino, por el caballero (“horseman”) que observa con indiferencia la muerte, que no supone un final absoluto (Llovic Allen, 183). El

final de la segunda parte patentiza la fe en un más allá al que se reintegraría el alma de los hombres una vez acabado su ciclo mortal:

Aunque el trabajo de los sepultureros es largo,
aguzadas sus palas, fuertes sus músculos,
no hacen más que devolver a su muerto
al espíritu de la humanidad (65).

La acción del enterrador conecta el plano físico de la existencia con el sacramental. La tarea muscular de cavar cumple una función de pasaje, ya que permite que el muerto retorne a su origen inmemorial. Este y todos los oficios comportan, para Yeats, una misión, que en el caso del pueblo irlandés se orienta hacia la restauración de un tiempo legendario en el que se cumpla el destino colectivo de su estirpe. Por su parte, los “poetas irlandeses” son los encargados de cantar “todo lo que está bien hecho”, es decir, todos aquellos quehaceres primordiales que actualizan la memoria de la propia raza:

Canten al campesino. Y con él
al duro jinete, caballero del campo,
la santidad del monje, y en seguida
la gruesa risa del que bebe cerveza (...) (65).

En el ensayo publicado inmediatamente después de los poemas traducidos, “La influencia de Yeats en los poetas ingleses”, Stephen Spender postula que las “creencias imposibles” (35) que el lector encuentra en esta obra no deben ser pensadas como meras ilusiones ocultistas, sino como engranajes del artefacto poético al que define como “máquina del espiritualismo”, en cuyo funcionamiento se juega una fuente de inspiración y una filosofía de la historia. Para Spender, esta maquinaria provee de un esquema propicio a la poesía de Yeats, quien sostendría una “responsabilidad” consciente hacia “la creencia”, “la acción” y “el arte” (35), no basada en supersticiones dogmáticas sino en el “poder de comunicación con las fuerzas fuera de sí mismo” (36):

Yeats siente que el poeta debe creer, porque sin creer no puede haber creación, o sea, actuación positiva de la imaginación. Sin el creer, la imaginación deviene pasiva, receptiva; se alimenta de

las pesadillas de la historia que le provee nuestro tiempo. (...). La función de la imaginación es que el hombre pueda crear su propio mundo desde el centro de su conciencia (35).

La imaginación no sería, desde este punto de vista, un medio de evasión, sino una fuerza actuante que permite crear realidades no sujetas a “las pesadillas de la historia”. Para cambiar el propio tiempo sería necesario, en primer lugar, liberar la fuerza fabuladora dormida en las antiguas creencias para inventar, a partir de sus “pasados mundos” (35), nuevas formas de vida.

A la luz del ensayo de Spender, el visionario atraso que D’Anna reconoce en la trayectoria de Yeats cobra nuevas connotaciones. El aparato estético forjado por el poeta reflotaría antiguas leyendas para crear, a partir de este sustrato imaginario, ficciones emancipadoras. La formación heteróclita y los imaginarios trascendentales serían recursos movilizados para hacer frente al atropello contemporáneo de la técnica. La vuelta hacia el pasado mítico constituiría un salto desde la decadencia histórica hacia el porvenir, cuya formulación utópica excedería las coordenadas de representación vigentes. D’Anna construye la figura de un poeta a la vez “genial” y “atrasado”, cuya vocación humanista abreva en estudios desordenados y en un espiritualismo poco ortodoxo. Esta imagen hace gala de una temporalidad bifaz, en la que la visión utópica convive con un retraso insalvable. La conciencia histórica agitada del poeta salva este desfase a través de la escucha fascinada de los “fantasmas” (24) que cobijan los relatos colectivos.

Por su parte, el apartado dedicado al extenso poema “Oza” (1964) de Andrei Voznesensky,⁸¹ incluye dos textos de presentación: “Los electrones rebeldes” de Wolpin y

⁸¹ Este poema extenso constituye una de las obras más ambiciosas del autor. Durante la década del sesenta, sus lecturas en estadios convocan multitudes. Debido a su defensa de la libre expresión artística y su intervención en conflictos que atañen al excesivo control estatal sobre las manifestaciones literarias, su obra sufre distintas censuras por parte de la dirigencia partidaria de Khrushchev (Kearney y Voznesensky).

“Andrei Voznesensky: el arquitecto-orador-profeta” de D’Anna —revisor de la versión final del poema en español. El primero describe brevemente el contexto cultural en que se inserta el poema. Según Wolpin, Voznesensky forma parte de la “más reciente generación de poetas mundiales”, que en la década del sesenta lanzaría “un ataque masivo contra la nueva forma de alienación que produce el culto a la tecnología (Nº3/4, 184). “Oza” sería el paradigma de este movimiento, que inauguraría una “era antiintelectual”. La presentación concluye con una advertencia acerca de las clasificaciones de índole ideológica operadas sobre las obras artísticas. Los escritores emergentes tendrían derecho a la libertad de expresión y a la posibilidad de sondear nuevas formas estéticas sin por ello ser etiquetados de burgueses o antisocialistas. Este posicionamiento se hace eco de la contracultura juvenil norteamericana del periodo —difundida por *Eco contemporáneo* en Argentina—, cuyo eje de impugnación es la civilización tecnocrática y la supremacía del control estatal. En *El nacimiento de una contracultura* (1969), libro que condensa y pone en circulación las ideas centrales de esta tendencia, Theodore Roszak define la tecnocracia como

esa forma social en la cual una sociedad industrial alcanza la cumbre de su integración organizativa. Es el ideal que los hombres suelen tener en mente cuando hablan de modernizar, poner al día, racionalizar o planificar. Para superar los desajustes y fisuras anacrónicos de la sociedad industrial, la tecnocracia opera a partir de imperativos incuestionables, tales como la necesidad de más eficacia, seguridad social, coordinación en gran escala de hombres y recursos, crecientes niveles de abundancia y manifestaciones del poder colectivo humano cada vez más formidables (19-20).

La modernización técnica sería portadora de los ideales de eficacia, seguridad y producción a gran escala, imperativos que alienarían la singularidad de las conciencias individuales (20). En base a este diagnóstico, los integrantes de la contracultura rechazarían la estructura burocrática de los partidos políticos y se propondrían, a través de pequeñas redes asociativas

ad hoc (entre las que cabe destacar las que traman las revistas culturales), “transformar la vida cotidiana, (...) revolucionar la experiencia diaria como medio fundamental para el cambio” (Dezcallar, 236). En este sentido, Wolpin identifica en el poema de Voznesensky una reivindicación de los “sentimientos humanos” frente a la fisonomía adquirida por las sociedades industriales bajo el dominio de la “árida e inhumana tecnología” (22).

La presentación de D’Anna complejiza este análisis, ya que desarma la oposición humanidad-modernización técnica al indicar que “Oza” escenifica tanto fascinación como repulsión por la “moderna tecnología”. Este balance se integra al reconocimiento de alternancias formales entre la prosa y el verso y “lo lírico” y “lo satírico”. El conjunto de estas fluctuaciones integraría la “visión” del poeta, la cual le permitiría “encarar y expresar sus ideas sobre el mundo general, la historia de su país, y la condición del hombre” (186). El impulso humanista de Voznesensky encontraría su fuerza enunciativa en la alianza entre la oscilación de los afectos despertados por los avances tecnológicos, la alternancia formal y la pluralidad tonal.

La variación constante como médula poética se pone de manifiesto en la figura compuesta con que D’Anna introduce a Voznesensky, quien sería a la vez arquitecto — profesión que el autor abandona por la poesía—, orador y profeta. La descripción de los recitales que protagoniza enfatiza esta idea:

frente al micrófono, con los pies ligeramente entreabiertos, la nuez sacudiéndose, se lanza a recitar de memoria durante dos horas, rara vez deteniéndose, con una poderosa, cultivada voz. Y es esta presencia dominante, imperiosa, la que contrasta con la persona privada, simple y modesta de todos los días (185-186).

El cuerpo que recita alberga una disonancia latente entre la “poderosa, cultivada voz” y la simpleza del individuo entregado a su existencia diaria. La presencia “dominante” del ímpetu artístico no anularía la faz ordinaria de la existencia, sino que manifestaría, según la

afirmación de Voznesensky citada por D'Anna, que “el poeta es dos personas. Una insignificante, de vida insignificante. Pero atrás de él, como un eco, está la otra, la que escribe poemas” (186). Esta contradicción permanente sería encarada por el autor a partir de la convicción de que el quehacer poético representa una “misión profética” destinada a revelar “el alma del hombre” (186). La fuerza invocante de su recitado tendría sus orígenes en una concepción espiritualista del arte. La poesía se internaría en este territorio con el fin de comunicar ciertas verdades esenciales a la existencia humana.

Esta función trascendental se articula en el poema “Oza” con una crítica al dominio irreflexivo de la naturaleza que compromete la carrera tecnológica en la que se embarcan los Estados modernos. El texto —que en su umbral se presenta como un “cuaderno de notas encontrado sobre la mesa de luz en un hotel de Dubna” (187)— consta de una introducción y catorce apartados numerados, a lo largo de los cuales se desenvuelve un monólogo polifónico que gira alrededor de la desaparición de la mujer amada. El sujeto poético principal se dirige a Zoya —apelativo ruso que significa “vida” a partir de su raíz griega, Zoe—, científica nuclear que ha perdido su corporeidad al internarse en la zona prohibida de un reactor ubicado en la ciudad de Dubna. Su sustancia vital se volatiliza “como un aliento invernal” (189) y deja paso a una presencia etérea de sustrato ideal, incapaz de responder a ningún llamado. La evanescencia por radiación de la muchacha desencadena en el poema la mutación anagramática de su nombre, que pasa a ser Oza (vocablo que hace referencia al ozono). En la primera parte se introduce el razonamiento matriz de la obra, que hilvana sus distintos pasajes: “Sé que las personas están hechas de átomos y partículas elementales,/ como los arcoíris están hechos de resplandecientes motas de polvo/ y las cartas de frases. Usted lo arregla y el significado cambia” (189). Su constitución sensible iguala a los tres elementos presentados, pertenecientes a distintos ámbitos de la praxis: la biología molecular,

la contemplación estética de la naturaleza y la escritura epistolar. Este montaje enuncia, en primera instancia, una concepción materialista: al reacomodar los elementos mínimos que componen una sustancia cualquiera (ya se trate de un cuerpo, un arcoiris o una carta), esta resulta transformada completamente. Sin embargo, la insistencia de la voz poética en buscar a Oza, núcleo inmaterial de Zoya que persistiría a pesar de su metamorfosis, delata la confianza en una dimensión extra sensorial que coexiste con la realidad empírica y sus leyes. Si el “significado” de los entes resulta trastocado en la medida en que su complejidad física se ve afectada, algo de su ser original —más adelante evocado como “las almas” (192)— persiste en la nueva forma adoptada. Esta latencia de sesgo idealista se manifiesta como una resistencia moral ante el imperativo cientificista de subyugar la naturaleza a los designios del hombre. Llevado a su extremo, tal racionalismo utilitarista (que sostiene que la tecnología constituye el pilar del progreso humano) amenaza con destruir la vida sobre la tierra:

Algún físico experimental
Ha volcado esta instalación nuclear
De un pimentero infernal.
(...)
¡Al diablo con los ciclotrones!
“La tecnología es buena cuando la usan los hombres buenos”:
¿pero qué pasa si los que la usan no lo son...? (204).

Ante la lógica arrasadora de la modernización técnica vigente, “Oza” pone en escena la peregrinación de un “yo” poético —cuya máscara apela, en el pasaje XII, a la figura autoral— tras los vestigios desacreditados de una intuición metafísica de raigambre tradicional:

Hay una cosa fija sobre la Tierra.
Algo así como la luz de una estrella que se ha desvanecido
pero sigue brillando.
Solíamos llamarla el alma (206).

Sin intentar restaurar las creencias que la modernidad ha dejado tras de sí, la obra de Voznesensky yuxtapone el discurso cientificista con la reivindicación apesadumbrada de una vida integral, inconciliable con el pragmatismo contemporáneo.

Si el desarreglo de los elementos mínimos que integran los objetos del mundo — pertenezcan estos al dominio físico, biológico, estético, etc.— se corresponde con un cambio profundo en su vocación existencial (es decir, en el designio o “significado” que define su captación gnoseológica), en “Oza” esta transformación resulta inalienable de cierto destello animista en la materia, que recuerda su forma primigenia e inclinación original. La faz compositiva de la escritura poética cobra una doble relevancia: a la vez que explora la riqueza significativa del lenguaje (la pluralidad de “sentidos” que habilita el arreglo de las palabras), pone en movimiento verdades profundas, desvanecidas ya para la memoria colectiva, cuyo brillo se proyecta, como el de las estrellas, sobre el cuerpo textual.

Capítulo 4: El humor como temperamento poético

Este capítulo analiza dos vertientes del humor de “los lagrimales”, concebido como una disposición poética, es decir, como una inclinación afectiva común, indisociable de una forma de comprender el intrincamiento entre escritura y realidad. Se detiene, por un lado, en la asunción en clave jovial del legado vanguardista de César Vallejo por parte de la revista, cuyo tono desprendido se distancia de la solemnidad y la melancolía que atraviesan gran parte de las producciones poéticas del periodo (4.1). Por otro (4.2), analiza la irreverencia festiva del grupo como un gesto que desbarata las posiciones orgánicas o dogmáticas, en pos de un compromiso afectivo con la realidad. Este compromiso encuentra en el montaje un artefacto enunciativo —una posición en el decir que rechaza la totalidad como horizonte y trabaja en el encuentro inesperado de fragmentos discursivos, de lo que se deriva que la verdad es un horizonte a construir y no una esencia develada— que detenta una potencia política —una forma de transformar la realidad material—. ⁸²

4.1 El bullicio jovial de *el lagrimal*

el lagrimal trifurca explica “el secreto de su nombre” (E. Gandolfo: 1986, 18) recién en el comienzo del N° 8. La primera página de este número —que cierra el primer ciclo de la publicación— despliega los versos que dan origen a su título, extraídos del poema IV de *Trilce* (1922) de César Vallejo: “Rechinan dos carretas contra los martillos/ hasta los lagrimales trifurcas” (470). Francisco Gandolfo comenta en una carta de 1967 dirigida al escritor santafesino Jorge Vázquez Rossi, uno de sus primeros interlocutores literarios:

Elvio hacía más de un año que lo llevaba [el nombre] incrustado en el mapamundi y a mí me sonaba tan raro que antes de decidimos volví a revisar el famoso libro de Vallejo que para nosotros es nuestro más querido poeta sudamericano. Encontré otros y casi nos decidimos por *Aire Manco*, pero estaba el antecedente de *Alto Aire*, que como revista parece que murió por falta de oxígeno y pensamos a ver si nos falla la manca y quedó *el lagrimal trifurca* nomás (2011, 47).

⁸² El análisis aquí propuesto del montaje como forma de enunciación política retoma y expande los desarrollos del capítulo anterior sobre el gesto montajístico.

El “famoso libro de Vallejo” resulta clave para la generación poética del sesenta y para la iniciación literaria de los Gandolfo. En un intercambio epistolar de 1977, Francisco Gandolfo explica a Bernardo Verbitsky: “Vallejo me enseñó cómo hablar al corazón y a la mente del hombre y exaltó a mi hijo Elvio con *Trilce* a los veinte años. Él con otros jóvenes decidieron en el 68 sacar una revista literaria con mi respaldo y le pusimos ese título” (2011, 123). La elección del nombre crea un lazo de filiación con *Trilce* y el imaginario vanguardista latinoamericano que esta obra convoca. Este imaginario anuda la búsqueda de una renovación del lenguaje poético —concebida como la construcción de una voz auténtica a partir del despojamiento de los “lastres” o sobrecargas retóricas, para decirlo en los términos de Gandolfo (2011, 41)— con una exaltación vital.⁸³

Las “Palabras prologales” de Antenor Orrego a la primera edición de *Trilce* (1922, Talleres Tipográficos de la Penitenciaría) anuncian esta renovación del lenguaje poético al afirmar que “César Vallejo está destripando los muñecos de la retórica. Los ha destripado ya”, y continúa: “El poeta quiere dar una versión más directa, más caliente y cercana de la vida” (12). La “retórica” consistiría en una serie de ornamentos que sobrecargarían la escritura y la alejarían de “la sencillez prístina, (...) la pueril y edénica simplicidad del verbo”. Subyace aquí la convicción de que la afectación poética se opone a la austeridad original y la potencia creadora del lenguaje. El ejercicio literario de despojamiento tendría su correlato ético: “El poeta asume entonces su máximo rol de humanidad, lo que equivale a su

⁸³ El relato de Francisco Gandolfo sobre los inicios de la revista destaca asimismo la importancia del vínculo literario que conecta padre e hijo. Este lazo potencia la iniciativa compartida: Elvio se apoya en el entusiasmo y el trabajo de edición artesanal que asume en gran parte Francisco, mientras que este confía en el criterio literario de su hijo a la hora de seleccionar los contenidos de cada número. Las características de esta relación y sus derivas dentro de *el lagrimal* se abordan en el Cap. 3, que analiza los afectos y saberes que concurren en el espacio de la imprenta, base de operaciones de la publicación.

más alto rol de expresión, lo que equivale, a su vez, a su máximo rol estético” (13). Destripar la retórica supone transfigurar y potenciar nuestra percepción del mundo. Durante la década del sesenta y primera mitad de los setenta, los autores latinoamericanos que reconocen en la poesía una vocación existencial y comunicativa sostienen una filiación implícita o explícita con el trabajo de trastocamiento y despojamiento del lenguaje poético que inscribe la obra de Vallejo en el canon continental.

La revista asume este horizonte ético y estético, pero aprehende la “agitada combustión vital” de la poesía de Vallejo (Benedetti: 1972, 38) a partir de una disposición optimista hacia el trabajo con el lenguaje. Esta disposición se hace presente en la metamorfosis que el nombre de la revista opera sobre el comienzo del poema IV de *Trilce*. Su primer verso pone en escena el sonido inquietante de dos carretas que “rechinan” “contra los martillos”. La masa o martillo, parte extrema del eje de la rueda, chirría cuando esta se encuentra en movimiento. En el ritmo acompasado y moroso del vehículo pre-industrial, la escucha moderna del poema percibe una disonancia. La “disciplina de la velocidad” contemporánea (Vallejo: 1996, 166) —definida por el autor como “una *perspicacia máxima* para la recepción” (166, cursivas del original)— se proyecta sobre el ajeteo de la máquina a tracción como una intensidad que trastoca su compás y torna más aguda la queja de sus ruedas. El acto de “trifurcar” que hace su aparición en el verso siguiente traduce esta destemplanza de carácter histórico. En este neologismo convergen el campo semántico del término “trifulca” y la plurivalencia simbólica del número tres. Los versos citados hacen del rechinar el índice de un desacomodo rítmico. Este desajuste no cristaliza en un significado sintético capaz de superar la contradicción, sino que está abierto al devenir de lo múltiple. El sujeto poético se vuelca hacia el fragor de un mundo en transformación y trabaja con las discordancias de sus materiales. *el lagrimal trifurca* retoma y recrea la percepción moderna

y estridente del pasaje en cuestión. El sintagma nominal del circunstancial “hasta los lagrimales” pasa a ser el sujeto singular del enunciado, y el verbo “trifurcas” abandona la segunda persona para convertirse en predicado. El “lagrimal”, vértice de la mirada, es ahora quien “trifurca”: alborota aquello que observa y se subleva contra el llanto. La rareza de esta frase-lema señala un estrépito que desajusta la lengua poética y la inclina hacia una nueva forma de sensibilidad. Esta se distancia simultáneamente del *pathos* vallejiano y del polo melancólico que magnetiza las producciones poéticas nacionales durante los años sesenta.

Entre fines de esta década e inicios de los setenta, la recepción de Vallejo a nivel latinoamericano está marcada por el vínculo intrincado entre la revolución poética que introduce su obra y la expresión agónica de un compromiso existencial.⁸⁴ El ensayo de Mario Benedetti “Vallejo y Neruda, dos modos de influir” (1967) resulta paradigmático de esta lectura continental. Benedetti contrasta las “presencias tutelares” de ambos autores a partir de los modos en que sus textos influyen a los poetas latinoamericanos que les suceden. Mientras que la “espontaneidad torrencial” del primero daría lugar a una imitación obnubilada y paralizante, el lenguaje “entrañable y estallante, vital hasta el sufrimiento” del segundo sería de gran estímulo para Nicanor Parra, Sebastián Salazar Bondy, Gonzalo Rojas, Ernesto Cardenal, Roberto Fernández Retamar y Juan Gelman, entre otros. A diferencia de

⁸⁴ Hasta la década del sesenta, el “el verdadero *corpus* vallejiano” (Lagmanovitch y Pollastri, 13) editado en Argentina se compone de las *Poesías completas* (1949) aparecidas en Losada en la colección “Poetas de España y de América”, a cargo de Amado Alonso y Guillermo de Torre. Esta compilación recoge *Los heraldos negros*, *Trilce*, *Poemas humanos* y *España, aparta de mí este cáliz*—. Junto con la *Antología* realizada por Xavier Abril para Claridad, en 1942, esta edición determina la circulación masiva de la obra vallejiana en el ámbito hispanoamericano (Zanetti, 101). Con posterioridad, entre 1961 y 1974, se publican en la ciudad de Córdoba trece números (reunidos en cinco volúmenes extensos) de la revista académica *Aula Vallejo*, bajo la dirección del español Juan Larrea y con el auspicio oficial de la Facultad de Humanidades. Larrea, quien había sido íntimo amigo del poeta, llega a esta ciudad en 1956, en calidad de intelectual republicano exiliado, y comienza desde allí una intensa labor de difusión de la obra de Vallejo, que se inicia con el Simposium “César Vallejo, poeta central de Hispanoamérica; su vida, su Obra, su Significado” (1959) y continúa con la mentada publicación.

la estricta “sensibilidad del lenguaje” de la poesía de Neruda, la de Vallejo lucharía “denodadamente” con la “indómita palabra”, que portaría “las cicatrices del combate”. La fascinación generada por la escritura de este último respondería al “espectáculo humano” que ofrece:

Desde el momento que el lenguaje de Vallejo no es lujo sino disputada necesidad, el poeta-lector no se detiene allí, no es encandilado. Ya que cada poema es un campo de batalla, es preciso ir más allá, buscar el fondo humano, encontrar al hombre, y entonces sí, apoyar su actitud, participar en su emoción, asistirlo en su compromiso, sufrir con su sufrimiento. Para sus respectivos poetas-lectores, vale decir para sus influidos, Neruda funciona sobre todo como un paradigma literario; Vallejo, en cambio, así sea a través de sus poemas, como un paradigma humano (37).

La obra vallejiana se caracterizaría por una lucha contra los sentidos instituidos en pos de la expresión de un compromiso integral.⁸⁵

el lagrimal opera una conversión sobre esta interpretación humanista. El imaginario vanguardista que recoge sostiene la necesidad de rebelarse contra las convenciones que disminuyen la potencia transformadora de la escritura y propiciar “un nuevo lenguaje”, pero descarta la “belleza convulsiva” (Yurkievich, 256) y el “sentido angustioso” (257) de los poemas de Vallejo como elemento angular de esta mutación. Sus páginas “trifurcan” — disputan y arman barullo— contra cierto pesar, detectado como un clima de época. En el ámbito poético nacional, el grupo identifica esta pesadumbre con las producciones coloquialistas.⁸⁶ Esto se hace patente en la reseña crítica de Hugo Diz a *Relaciones* de Juan

⁸⁵ La lectura de Vallejo en clave latinoamericana, humanista y sufriente tiene lugar, a nivel nacional, en el n° 4 (invierno de 1951) de *poesía buenos aires*, que incluye el apartado “César Vallejo – Pablo Neruda – Vicente Huidobro en una conciencia americana”, presentado por Jorge Enrique Móbili. Los tres poetas mencionados constituirían “un frente de gracia para reunir el tiempo”. Bajo la premisa de que “La gran poesía se hace siempre en el espacio desconocido y con un nuevo lenguaje”, Móbili asevera: “Solo a ellos aceptamos como contemporáneos”. En el caso específico de Vallejo, la conciencia y la transformación poética que porta estaría signada por la experiencia del dolor: “Y vino César para hablar de lo que quiso, de lo que le venía doliendo desde el fondo de los siglos. César nos dejó una herencia y un límite dispar en los dedos de un número multiplicado hasta el infinito” (53). En consonancia con esta introducción, el texto de *Poemas humanos* que reproduce la sección comienza con la constatación “En suma, no poseo para expresar mi vida sino mi muerte” (55).

⁸⁶ Adolfo y Martín Prieto (1983 y 2007) coinciden con esta perspectiva cuando señalan la autocompasión y la sentimentalidad como inflexiones predominantes de esta corriente.

Gelman, publicada en la sección “Bibliográficas” del nº 9 (octubre-diciembre de 1973. La reseña traza un panorama de la poesía contemporánea producida en la capital:

Los poetas de Buenos Aires bucearon e intentaron a lo largo de los años rejuvenecer o tomar los legados de Manzi, o Discépolo, y conformar una lírica popular. Los resultados fueron más que tristes. Fue Gelman el que tuvo la particularidad de zafarse, ya sea por su profundización de Vallejo, cuya influencia es siempre positiva, o por darse cuenta a tiempo que los rascacielos y el cemento configuraban otra época, el progreso que aplastó al compadrito.

Gelman condimentó sus libros con cierto pesimismo o derrotismo, esto no legado de Vallejo pero sí de Homero Manzi y Discépolo, y su voz sonó a veces auténtica. Lo destacable es que es el que mejor supo llegar a la poesía social sin que ésta cayera estruendosa y estéril como la de sus compañeros de ruta (Nº 9, 64).

El fracaso de la poesía social se vincularía, para Diz, a un desajuste tonal. Este desarreglo y su contracara, la singularidad de una voz, dependerían de las vertientes poéticas que recoge cada autor y de las modulaciones afectivas que estas transmiten. El tango no sólo no representa una preocupación para *el lagrimal* —ya que la revista no persigue una formulación programática y exhaustiva sobre lo popular (Romano: 1983)—, sino que es asimilado como la fuente de un sentimiento estéril. El derrotismo formaría parte de la cristalización de la retórica coloquialista, aludida como “poesía social”. La autenticidad de la escritura de Gelman provendría de la forma en que sorteaba este pesimismo decorativo. Más adelante, Diz afirma que *Relaciones* no introduce ninguna variación o apertura en comparación con los anteriores libros del poeta, y denuncia el fastidio que produce “su melancolía sin propósitos, más fatalista y vencida que contundente” (v.2, 82). El abandono de este temple constituye una búsqueda fundamental para *el lagrimal*, cuyo proyecto alienta el nacimiento de un nuevo ánimo poético.

Este temperamento original se configura en contraste con otras manifestaciones poéticas que circulan en Rosario durante la época. Según cuenta Gandolfo en la carta citada a Vázquez Rossi, “Aire manco” —sintagma extraído de la apertura del poema XVI de *Trilce*: “Tengo fe en ser fuerte./ Dame, aire manco, dame ir/ galonéandome de ceros a la izquierda”

(Vallejo, 53)— es descartado como título posible de la publicación. Este comentario articula el legado vanguardista de Vallejo con un antecedente local desventurado.⁸⁷ *alto aire* publica un único ejemplar en abril de 1965, bajo la dirección Luis María Rafael Castellanos (1943-2005), Juan M. Inchauspe (1940-1991) y Alberto Carlos Vila Ortiz (1935-2014). La diagramación del ejemplar se encuentra a cargo de Juan Carlos Quaglia. Su formato tradicional y la ausencia de ilustraciones le otorgan, en palabras de Osvaldo Aguirre (2018), un “aspecto austero y a la vez atractivo” (s/p). La editorial sin firmar titulada “Continua obsesión” reconoce a *poesía buenos aires* como su antecedente directo y reproduce el título de un texto de Aguirre aparecido en n° 25 (otoño de 1957) de esta revista. La nota afirma la pretensión de “retomar esa ruta, quitar el polvo a los viejos fusiles, y reiniciar el canto, la lucha, la palabra” (40). Las primeras páginas del número presentan tres prosas poéticas a cargo de Castellanos, Inchauspe y Vila Ortiz, respectivamente. La de Castellanos delinea una misión poética: “buscar un rastro en la tormenta, dejar constancia de la alta lucidez nacida en las fronteras del lenguaje” (2). Más adelante aparece el nombre de la revista: “(...) *alto aire* del poema, propicio al desafío, a la historia que intentan hoy tus brazos sobre estas duras playas” (3, cursivas mías). El dominio de la creación se conformaría a partir de un impulso hacia lo “alto”. En contraste con la luminosidad que sugiere el ambiente marítimo aquí esbozado, en la prosa de Inchauspe el enigma poético se manifiesta como nocturnal; el poeta

⁸⁷ El hecho de que la revista cuente con un solo número parecería atentar contra el principio de serialidad de las publicaciones periódicas y truncar el diálogo con su actualidad. La promesa incumplida de una segunda entrega arroja sobre este ejemplar el fantasma de un presente estancado, condenado a un perpetuo recommienzo, cuya circularidad desbarata la duración histórica. Este presente absoluto constituye una temporalidad amputada, mítica y melancólica. Para sopesar las tensiones e intercambios que imprimirían otra dinámica a la lectura de este objeto singular, es necesario restituirlo a su contexto, revivir los vínculos que lo hicieron posible, así como sus proyecciones, y encontrar en sus páginas un relato posible que escenifique su temprano final. Aquí nos limitamos a analizar la forma en que Gandolfo piensa *alto aire* como un antecedente infortunado del proyecto de *el lagrimal*.

trabajaría con palabras veladas, “(...) hiladas con peligrosa melancolía (...)” (3). Por su parte, el texto de Vila Ortiz se concentra en una mano en movimiento:

La mano de ella, ella invencible, ella toma su mano, la arroja al cielo, la vuelve sobre el rostro, la incorpora definitivamente a los sueños, la coloca otra vez sobre la mano perdida, la apreta, la desliza sobre el cuerpo, la observa, se asombra de la prodigiosa facilidad de los dedos, la oscurece de pájaros anochecidos, la amplía al viento, la mata por momentos y la revive con oficio de antigua magia, ella toma su mano y la vuelve hacia los centros del misterio, la convierte en un vuelvo del destino (...) (3).

Los gestos se desprenden del cuerpo y se dirigen hacia el cielo, los pájaros, el viento. Estos desplazamientos conectan la corporeidad de un sujeto femenino —que luego será identificado como “la poesía” (3)— con la sustancia inasible de un espacio trascendental, introducido como una línea de fuga ascendente en el paisaje dinámico. Mientras se funden con la naturaleza simbólica de estos elementos, las extremidades desaparecen del plano visual. Cuando la mano se introduce en los sueños o en los “centros del misterio”, se pone en suspensión el volumen de la imagen y se instala un foco de vacío en la superficie de representación.

El título descartado por los Gandolfo, “Aire manco”, adquiere nuevas resonancias cuando se lo pone en diálogo con estos textos. En *alto aire*, la mano de la poesía es arrancada de su anclaje referencial y lanzada a alturas etéreas en las que faltaría el oxígeno. Para que la fe poética se vea fortalecida, no debería fallar “la manca”: sería imperioso volver sobre el sustrato corporal de la escritura y asentar sobre éste el esfuerzo artístico. Este inmanentismo materialista no impide el “vuelo” poético, sino que lo conecta con el plano corporal.

El proyecto poético de *el lagrimal* concibe la escritura como un ejercicio de desprendimiento de las convenciones retóricas que sobrecargan los textos, con el fin de que estos alcancen una complejidad vivaz y ligera. Tal como apunta el poema “Despedida” de Humberto Saba, publicado en el N° 3/4 (octubre 1968-marzo 1969), “Los versos se parecen

a las pompas/ de jabón. Unos suben y otros no” (227).⁸⁸ La facultad poética implicaría la capacidad de asombro y regocijo ante las asociaciones imprevistas. El apartado “Tijera” de la sección “Cuaderno” del N° 9 (octubre-diciembre 1973) reproduce el fragmento de una carta de Felisberto Hernández a Paulina Mediros, en el que el autor reflexiona sobre su estilo: “...yo tengo un proceso de amistad con las palabras: primero me hago amigo directo de ellas; y después me quedo muy contento cuando se me aparecen juntas, dos que nunca habían estado juntas, que habían simpatizado o se habían atraído en algún lugar de mi alma no vigilado por mí”. La “amistad con las palabras” consiste en una entrega a la contingencia poética, que Hernández bautiza como el “misterio de la simpatía” (73).

La poesía se internaría en el espesor de la lengua en busca de hallazgos impredecibles, sin hacer del dominio técnico una garantía. En “Cuaderno” del N° 14 (agosto de 1976) aparece, bajo el título “La forma de hacer buena poesía”, el extracto de una carta de Martín (Poni) Micharvegas a Francisco Gandolfo, en la que aquel cuenta cómo su amigo Gianni Siccardi le confía su descubrimiento de una manera específica de alcanzar buenos poemas —que su interlocutor concibe como “claves combinatorias” o “ajedrecismo verbal”. La anécdota concluye con la siguiente declaración de Siccardi a su confidente: “Sí. Y ahora que tengo la manija, ahora que encontré la manera de hacer buena poesía, Ponito, no escribiré más”. Micharvegas infiere que esta decisión responde a que el poeta “había llegado a los mecanismos de creación que, siendo luego meramente reiterados, señalaban el fin de su aventura” (494). La aventura poética no arranca con la puesta en práctica de una destreza retórica, sino con la inmersión dichosa de un sujeto en los misterios del lenguaje.

⁸⁸ El número dedica un apartado al autor italiano, con traducciones y notas a cargo de César Tiempo.

Esta inmersión no supone —como sugieren las prosas inaugurales de *alto aire*— ni una negación del cuerpo ni una tonalidad nocturnal, velada o melancólica. La pretensión vanguardista de que la lengua poética se acerque a una intensidad vital y modifique nuestra aprehensión del mundo cobra en *el lagrimal* una tesitura materialista y jovial. Sin rechazar la expresividad emotiva de cuño vallejiano, el lirismo reivindicado por la revista se nutre de percepciones y objetos cotidianos y excluye la separación entre los planos terrenal y espiritual. El lenguaje mismo se manifiesta como un sustrato material y dinámico. “Los lagrimales” saben que escribir es moverse en y con la sustancia verbal —ponerle el cuerpo al juego de la escritura—, sin abstraerse de ella o asignarle un curso prefijado. La incorporación de este saber compromete un aprendizaje tácito, en el que intervienen el voluntarismo y la improvisación —rasgos inherentes al perfil autodidacta de los integrantes, que abrevan asimismo en el proceso de edición artesanal.

Hacer una revista le enseña al grupo que escribir es desacomodar los estereotipos de la lengua como se hace con los clisés comerciales de la imprenta (desempolvarlos, reutilizarlos, desatender su propósito), para favorecer amistades insólitas entre palabras. Escribir es, parafraseando a Vallejo, “trifurcar”: hacer bulla donde podría haber silencio (o lamento, suspiro) de gabinete, no dejar que los significantes testen (que hagan inventario cerrado de su riqueza, que sedimenten).⁸⁹

Este entendimiento alcanza una formulación figurativa en el ensayo “El malabarismo lírico de Humberto Megget” de Mario Benedetti, que abre el apartado dedicado al poeta uruguayo en el N° 5 (julio-septiembre 1969).⁹⁰ Benedetti detecta una contradicción aparente

⁸⁹ Los versos parafraseados de Vallejo corresponden al poema I de *Trilce*: “Quién hace tanta bulla y ni deja testar las islas que van quedando” (37).

⁹⁰ Este artículo fue publicado originalmente en *Literatura uruguaya siglo XX* (1963).

entre la “desolación” de aquello que “dice” o “sugiere” la obra de Megget y el tenor “alegre, juguetón, ágil de ritmo, autosatisfecho” de sus versos. Llama su atención “la rara mezcla, la constante oposición que se da casi siempre entre sus temas y su estilo, entre su intención y su lenguaje. Es difícil encontrar otro ejemplo tan palpable de poesía pesimista en versos optimistas” (295). Para que el contraste aparente entre forma y contenido no cristalice en aporía, la argumentación traza la imagen del poeta “malabarista”, quien mantiene en equilibrio una constelación efímera de objetos merced a su predisposición al cambio. Megget “usa a las cosas, (...) las lanza por el aire y las recoge ya cambiadas, dispuestas a servirles como expresiones poéticas de su estado de alma” (296). Sin renunciar a la comunicación, el agenciamiento poético resistiría todo uso instrumental del lenguaje y solicitaría una postura enérgica hacia sus inherentes alteraciones y desplazamientos. La esgrima verbal de Megget se apoyaría en el desarrollo de una escucha rítmica. Sus palabras

son las comunes, las de todos los días; virtualmente están ausentes aquellas otras que arrastran un gastado prestigio poético. Pero estas palabras comunes, gracias al ritmo, gracias a las otras *palabras comunes* que andan en su vecindad, adquieren una resonancia que las hace nuevas, que les otorga una bienhumorada dimensión de lirismo. Megget nunca deja de ser un poeta serio, un preocupado de sí mismo y de su mundo, pero usa en cambio el buen humor como una inédita manera de cantar, de cambiar, de decir simplemente su tristeza (296, cursivas del original).

Este lirismo bienhumorado no excluye la posibilidad de representar el mundo, sino la repetición de lugares comunes o convenciones prestigiosas que disminuirían la capacidad de inventar nuevas maneras de conocer y transitar el mundo.

El humor como temperamento poético se inclina hacia la ocurrencia, aquello que aparece sin aviso y trae aparejada una nueva forma de sensibilidad. La risa pone en escena la convulsión de lo establecido, la disponibilidad hacia lo que emerge como impensado. Comprender la poesía como malabar es asumir que la gracia de un texto recrea siempre los gestos de un cuerpo y que estos, en última instancia, no responden a la razón. En “El portero ceceoso” de Megget, leemos que “El poeta cuando escribe está sentado/ siente frío/ se suena

las narices” (308). Lo fisiológico se escapa a los grandes esquemas de la historia, pero fragua anécdotas menores, en las que la incertidumbre le sonríe al porvenir: “Cuando tú estés dispuesta/ comeremos/ un pedazo de manzana en automóvil” (Megget, 301). Estos versos brindan una estampa del humor que recorre la revista: en ellos la liviandad y la velocidad del automóvil se alían con la circularidad que emana de la manzana, símbolo mítico-amoroso. La mordida que desató el exilio bíblico de Adán y Eva asoma nuevamente y cambia su investidura: lo trágico se ha convertido en risueño, lo irrevocable en invitación lozana. El movimiento hacia delante del que se hace eco la noción de vanguardia aloja un núcleo atemporal. El lector podría adelantarse a la promesa de este encuentro y percibir el crujir de las mordidas junto con el vértigo del paseo. El guiño risueño del poema nos muestra que las máquinas modernas rechinan a su modo.

4.2 Una actitud insólita

La continuidad postulada en *el lagrimal* entre la actividad literaria y la praxis cotidiana se asienta sobre la premisa tácita de que la palabra, como materia, pertenece al plano de lo real. No existiría, desde este punto de vista, una esfera intelectual de proposiciones racionales que trascendiera esta dimensión en pos de una conciencia mayor capaz de ordenar, jerarquizar o juzgar las percepciones según criterios ideológicos precisos. Según Elvio Gandolfo (1986), *el lagrimal* “respondía *como podía*, tanto ideológica como materialmente” a los sucesos históricos (19, cursiva del autor). El montaje cumple aquí una función primordial, ya que la revista recoge textos, segmentos discursivos e imágenes para armar con ellos un objeto único, que dialoga con el contexto sin pretender “recortar un trozo pequeño y ‘dominarlo’ a través de una serie de principios, de la creación de un grupo definido” (19). El compromiso poético de “los lagrimales” pasa por acoger y transmitir las

sensaciones y afectos que hacen a una experiencia compartida de la historia. La política sería abordada por el grupo como aquello que “sencillamente” “ocurre”, y no como “una actividad especializada” (19).

Frente a ciertos acontecimientos de alcance nacional o continental, el trabajo de montaje ensambla materiales de diversa procedencia y compone un *collage* elocuente. *el lagrimal* exhibe una afinidad moderada y antidogmática con determinados valores de la nueva izquierda nacional (la opción por la rebelión política y la revisión del fenómeno peronista) y con la aspiración utópica que la anima (la liberación continental del yugo imperialista). La publicación no responde a los sucesos con consignas políticas o principios unívocos, sino con montajes conyunturales que seleccionan, reciclan y recontextualizan ciertos materiales disponibles.

El n° 5 (julio-septiembre de 1969) está dedicado “a los obreros y estudiantes que lucharon en nuestro país durante el mes de mayo” (v. 1, 272), en referencia al Rosariazo.⁹¹ La portada presenta el grabado de un hombre desollado. Esta ilustración se conecta con el poema que abre el número, “Interrogatorio a un hombre bueno” de Bertolt Brecht. El texto despliega la voz en primera persona de un sujeto plural, figurado como enemigo del “hombre bueno” (273), cuya franqueza y valor son castigados con el fusilamiento. La ejecución infundada del individuo que se enfrenta al poder instaurado es abordada con ironía en la última estrofa, que promete una muerte frente a “un buen paredón”, “con buenas balas de buenos fusiles” (273). Estos enunciados resuenan con la dedicatoria y adquieren un sesgo de denuncia respecto a los recientes asesinatos de Bello y Blanco. Sigue al texto de Brecht el

⁹¹ Movimiento de protesta popular contra la dictadura de Onganía, desarrollado en Rosario entre mayo y septiembre de 1969. En medio de las marchas lideradas por el movimiento obrero y los estudiantes universitarios, las fuerzas policiales disparan contra los estudiantes Adolfo Bello y Luis Blanco, con consecuencias fatales.

apartado “Poesía Vietnamita”, que contiene “poemas escritos por guerrilleros vietnamitas muertos en batalla” (4). De los cuatro textos aquí recogidos, tres son anónimos. Las figuras del “hombre bueno” y del poeta sin nombre muerto en batalla remiten indirectamente a los estudiantes fallecidos en Rosario, homenajeados a partir de esta invocación tácita. La sección “Notas” de esta entrega contiene la versión en español de la reseña crítica de Louis Marcorelles sobre el film político *La hora de los hornos* de Fernando Solanas, aparecida en *Cahiers du cinema* N° 210, en marzo de ese año, y se complementa con su entrevista al director incluida en el número siguiente. Para Marcorelles, el documental consiste en “una suite de temas y variaciones sobre la revolución” (325), que trata el peronismo como “la primera aparición de las masas en tanto que masas” en Argentina (323). Sin renunciar a las sutilezas compositivas, la técnica de Solanas uniría “el más grande compromiso del artista” con el “más sutil equilibrio” entre los elementos del film (325). Bajo la misma consigna de alcanzar un compromiso sutil que no desdeñe el trabajo poético, las intervenciones políticas de *el lagrimal* adquieren la forma de un tejido polifónico, solidario con los movimientos de liberación frente al imperialismo.

Este principio compositivo de montaje se exhibe también en el N° 9 (octubre-diciembre de 1973), cuya sección “Chile” denuncia el golpe de estado contra el gobierno de Salvador Allende de septiembre de ese año, a partir del ensamble de citas recicladas extraídas de poemas de Neruda, de un reportaje al poeta⁹² y del discurso dado por Allende el 10 de julio de 1972 (cit. por Green: 2017, 93). Las declaraciones de Neruda y Allende advierten las maniobras que anticipan el inminente golpe de estado contra el Gobierno Popular y hacen un llamado a la resistencia y la solidaridad. Estos enunciados anticipatorios contrastan con la

⁹² Se trata de “Pablo Neruda: pueblerino de américa”, última entrevista brindada por el poeta, a cargo de Margarita Aguirre y publicada originalmente en el N° 4 de *Crisis* (agosto de 1973).

“patria devastada” que describe el poema inicial, que constela fragmentos de “Madrid (1936)” y “Maldición”, textos de *España en el corazón* (1937) que apoyan la resistencia del pueblo a la dictadura franquista, junto con dos versos de amor extraídos de “Alianza”, perteneciente a *Residencia en la tierra* (1933), resignificados a partir de su inserción *ad hoc* en este conjunto: “Ya no es posible, a veces/ ganar sino cayendo” (v.2, 58). La temporalidad que aúna todos estos segmentos (sin soldarlos en un continuo coherente, sino exhibiendo los intersticios y fisuras inconciliables que recorren el conjunto) es la del futuro emancipado. La sección “Poesía” del mismo número está encabezada por poemas de Leonel Rugama, un joven autor nicaragüense incorporado al Frente Sandinista de Liberación y asesinado por el ejército, caracterizado como un “poeta guerrillero”. La nota sin firma que antecede los textos los inscribe en una poética exteriorista, que recurre a “palabras netamente nicaragüenses” y evidencia un “completo despojamiento de metáforas” (23). La erradicación de las investiduras verbales consideradas superfluas se aliaría con otro despojamiento, el de la propia vida, con miras a un futuro más justo. Este tránsito se exhibe en la composición que abre la sección, “Las casas quedaron llenas de humo”, cuyo final parece ilustrar la muerte de Rugama: “Porque los héroes nunca dijeron/ que morían por la patria/ sino que murieron” (25). Otro de los cuatro poemas reproducidos, “Biografía”, vuelve sobre el anonimato del joven combatiente y concluye en que “Todo mundo careció de oídos” en lo que respecta a su conversión revolucionaria. La entrega a la causa popular no sería fácilmente comunicable, evolucionaría solapadamente sin ser detectada por el sistema vigente, “las sirenas del mundo” (27). El compromiso social del joven y su consecuente salto a la muerte son prefigurados como límites irrevocables de la experimentación literaria. El silencio que resulta de la elección histórica del poeta delataría la distancia inconciliable existente entre los dominios del decir y el hacer. El cambio de tono que esta idea comporta en el marco del programa de

el lagrimal responde, tal como explica Elvio Gandolfo (1986), a que “la realidad que nos rodeaba se había politizado” (19). En el contexto de la publicación, esta postura es moderada a partir de un abordaje de cariz interrogativo. ¿Qué lugar le queda al poema en relación a este gesto fatídico? La concepción vitalista que atraviesa la revista apunta a alojar en el movimiento verbal lo que no puede contarse directamente, a insistir en las huellas múltiples del deseo que habitan las voces sacrificadas a la causa. La contracara de este planteo es la lógica instrumentalista que siguen los medios masivos de comunicación, abordada en el artículo “Medios masivos e ideología imperialista” de Leonardo Acosta, difundido por *el lagrimal* en dos partes, una en este número y otra en el N° 10. Acosta afirma que los *mass media* no son medios de comunicación sino de difusión, ya que “hablan, pero no admiten respuesta” (37). No habría en ellos un verdadero diálogo, ya que su objetivo sería alcanzar “fines establecidos de antemano”, funcionales a la ideología dominante. La efervescencia poética se rebelaría contra la manipulación de los discursos hegemónicos, al proponer una comunicación sensitiva y afectiva de nuestra condición existencial e impulsos colectivos.

El N° 11 (noviembre de 1974) incluye un retrato de Perón, fallecido en julio, acompañado del lema “Y cuando el pueblo se decide a la lucha, suele ser invencible” (v. 2, 205). Si bien se arriesga a ser interpretada como un gesto de adhesión al ideario peronista,⁹³ esta intervención buscaría más bien “reflejar el dolor popular (...) palpado en decenas de altares improvisados a lo largo del Bulevar Oroño, y en las imágenes de quienes seguían el féretro cubriéndose con arpilleras bajo la llovizna” (E. Gandolfo: 1986, 19). Ante la imposibilidad de enfrentar los costos de un cliché nuevo, los Gandolfo encargan a Diz “birlar

⁹³ Así lo sugiere Levrero en una carta a Gandolfo (2011), el 23 de noviembre de ese año: “No comprendo la inclusión de una fotografía. ¿Me estaré volviendo sicópata? ¿O la consigna que había que cantar era ‘Perón/ Evita/ la patria surrealista?’” (84).

una chapa del diario donde trabajaba” (19). Este toma del archivo de *La Tribuna* un primer plano del líder, “grande como una casa” (E. Gandolfo: 1986, 19). Debido a su tamaño, el mensaje que lo acompaña es más pequeño y se ubica debajo. Para exhibir su empatía con el clima de duelo nacional, la formación recurre al escamoteo, práctica que, según De Certeau (30), consiste en inventar nuevos usos para elementos extraídos del espacio de trabajo (en este caso, del ámbito periodístico). El hurto de la plancha metálica señala lo contingente, furtivo y provisorio de esta operación de rescate.

En lugar de obligarse a manifestaciones de carácter orgánico, “los lagrimales” proponen una ética literaria que privilegia la irrupción del hecho histórico en la escritura y su fuerza convocante, frente a la coherencia cristalizada de los discursos teleológicos. Esta postura idiosincrásica abrevia en el humor, temperamento que cumple una función crucial en la autfiguración del grupo y en las obras de sus miembros. La resistencia del grupo a supeditar su proyecto artístico a los mandatos políticos, actitud infrecuente en el marco de la historia intelectual de la década del sesenta, caracterizada por la canibalización de las series literaria e intelectual (Terán: 2006, 92)—, adquiere otro estatuto si se la examina a partir de este temple compartido. Sus testimonios registran incidentes cómicos o festivos, que no se ajustan al horizonte epocal de expectativas en torno al oficio literario y su relación con la realidad. El estilo jocosos resulta un recurso original, capaz de conciliar la preocupación por el contexto con el placer que acompaña la actividad poética. El grupo introduce una sensibilidad política específica—inseparable de su concepción vitalista—, que encuentra en la anécdota risueña y su potencia fabuladora una forma de percibir y reinventar el presente.

94

⁹⁴ Para el estudio del humor como disposición literaria y estrategia política durante el periodo resultan centrales la figura y obra del poeta Roberto Santoro. La investigación de Agustina Catalano (2020,

Según cuenta Sienra en “No eran más que una manga de berretas”, testimonio incluido en el dossier que *Diario de poesía* dedica a *el lagrimal* en 1986, los momentos en que aflora entre los integrantes “una suave amistad” son aquellos que involucran “alguna situación desopilante” (16). A modo de ejemplo, describe el suceso que sigue a una lectura de poesía desarrollada por aquellos años en la sala “Amigos del Arte”. A la salida, parte de los asistentes se reúne en un bar. En medio de la cena, ingresan al establecimiento “cuatro tipos fornidos”, dos de ellos armados, cuya visión provoca la huida de los clientes. Sienra asocia esta entrada con un acto fascista dirigido contra los agentes culturales locales, pero descubre pronto que se trata de una venganza personal contra una mujer allí presente. Luego de salir del local, los miembros y colaboradores de *el lagrimal* observan a través de la vidriera “a Francisco que, arrastrándose por el suelo como el sargento Sanders, vuelve a la mesa en

2021) en torno a su producción pone de relieve el humor y el juego como formas matriciales, así como la configuración de una imagen de escritor polifacética y versátil, ligada a la modalidad autogestiva y autodidacta que definen la producción poética y el trabajo editorial del autor. Esta imagen de escritor se distancia de figura del intelectual comprometido, en la medida en que sostiene la festividad y el goce de la actividad literaria. Cabe destacar asimismo la modalidad de edición artesanal que caracteriza el trabajo editorial de Santoro, relevada por Catalano (2017). En 1962, Santoro aprovecha su formación como linotipista y edita el primer y único ejemplar de la revista humorística *La Cosa*, de cuya distribución también se encarga. En 1963 impulsa y lidera *Barrilete* (1963-1974), publicación literaria de izquierda de tono irreverente en la que participan asimismo Daniel Barros, Ramón Plaza, Miguel Ángel Rozzini, Horacio Salas, Marcos Silber y Rafael Alberto Vásquez. Fiel a su temple, *el lagrimal* reseña en su segundo número el n° 13 de la revista porteña. Lo hace en clave de solfa, a partir de una alusión anecdótica a la nota editorial de este número, que denuncia la apropiación legal del sello de *Barrilete* por parte de una colaboradora, Julia Gessi. La reseña, escrita por Elvio Gandolfo, detalla que en la contratapa final “se agradece a los que se han ido y se repudia a quien utiliza el nombre de la revista en vano” (v.1, 155). Por otro lado, el lector curioso y entusiasta que prefigura *el lagrimal* tiene puntos de contacto con la construcción de un lector “alegre” y desacartonado por parte de la revista *El Grillo de Papel*, dirigida por Abelardo Castillo entre 1959 y 1960 (Herzovich, 174). Sin embargo, si bien lo hizo con una “inérita ligereza” (188), *El Grillo de Papel* (al igual que la revista de Castillo que le sigue, *El Escarabajo de Oro*) inscribió su proyecto dentro de la propuesta sartreana del compromiso del escritor y sostuvo la lógica de la polémica con otras formaciones intelectuales, decisiones a las que, como hemos desarrollado, no adscribe la publicación rosarina.

que estábamos sentados, recupera su paquete de cigarrillos, arrastrándose nuevamente sale a la calle”. Luego, “mirándonos con gesto heroico dice ‘...y lo peor es que me quedan *dos*’” (16, cursiva del autor). El pánico desatado por la entrada de los matones condensa un clima de época marcado por la violencia política. El heroísmo cómico de Gandolfo imprime a esta atmósfera un tinte trivial: el miedo deja paso a una preocupación por lo banal.

El humor de “los lagrimales” desbarata los discursos totalizantes y las escenas dramáticas o altisonantes a partir de gestos menores, que imprimen un tenor jovial a los eventos protagonizados —que impregnará asimismo las producciones individuales—. ⁹⁵ Los miembros ensayan una posición risueña, no siempre bien vista por parte de otras formaciones.

Entre los desencuentros circunscriptos a la política cultural protagonizados por el grupo, se destaca el episodio asociado a la creación del Grupo de Escritores Rosarinos (GER). Este espacio autogestivo, fundado en 1975 por un amplio colectivo que cuenta a *el lagrimal* entre sus representantes, se propone visibilizar y potenciar los proyectos artísticos de la localidad, con un énfasis en las producciones literarias. Concomitantemente, se abre en la Plaza Pringles un quiosco atendido por los miembros, destinado a exponer y vender obras rosarinas. Este puesto, al principio alquilado, es adquirido por el grupo merced a una recaudación solidaria. Entre el 11 y el 14 de diciembre, este el GER organiza la “Semana de los Escritores Rosarinos”. El ciclo, realizado en la sala de Amigos del Arte, ubicada en la calle 3 de febrero 755, consiste en cuatro espectáculos a cargo de los grupos de *el lagrimal*, *La Cachimba*, *Herramienta* y *El vidente ciego*, ⁹⁶ a los que se suma una exposición plástica

⁹⁵ El humor de las producciones poéticas de los integrantes se aborda en el Cap. 5 de esta tesis.

⁹⁶ *El vidente ciego*, editada por Alberto Chiroleu y abocada principalmente a la poesía, publica nueve números entre 1971 y 1976. Entre sus colaboradores, figuran María del Carmen Vitullo, Enrique D. Záttara, Zoilo García Quiroga, Alberto Luis Ponzo, Martha Isa y Rubén Sevlever (Cfr. Chiroleu). A pesar de haber rastreado la publicación en distintas bibliotecas y hemerotecas, no contamos aún con referencias sobre *Herramienta*.

de Carol Moyá y un stand de venta de libros. Las presentaciones comienzan a las 21:30, e incluyen proyecciones audiovisuales y puestas en escena de diversos grupos teatrales.⁹⁷ Tal como anuncia un aviso del diario La Capital, el 3 de junio de 1976 se convoca en la misma sala a una mesa redonda de escritores de la ciudad, en la que participan Gorodischer, Riestra, Isaías y representantes de *el lagrimal* y *Herramienta*. Según cuenta Francisco Gandolfo en carta a Levrero del 27 de junio de ese año, este panel “estuvo interesante, hasta que uno de los grupos [presumiblemente el de *Herramienta*] desplegó la lectura de un manifiesto interminable de solución angélico-político-internacional de toda la cultura del planeta”. La “tensión e ira” contra el círculo “ingenuo y desubicado” (108) motiva el llamado a una asamblea, con el fin de leer los estatutos del GER y suspenderlo temporariamente. Esta reunión, descrita por Elvio Gandolfo (2015) como “la clásica asamblea inundada de desconocidos” (26), tiene como resultado la disolución del GER, debido a la incompatibilidad de las posiciones que allí concurren —las posturas extremas se muestran intransigentes frente a la defensa de la especificidad literaria por parte de ciertos discursos moderados— y el clima de temor y censura que avecina el inminente golpe de estado. Gandolfo padre recuerda haberse aburrido de aquellas discusiones interminables, hasta que finalmente D’Anna encabeza la partida de “los lagrimales”, abucheados como “mercenarios” (109; E. Gandolfo: 2015, 26). Este suceso, asimilado como un incidente chistoso, pone en evidencia la incomodidad de los miembros frente a la politización del medio cultural. La actitud prepotente y los juicios absolutistas, propios del fenómeno, son percibidos como

⁹⁷ La noche de *el lagrimal* es la primera. Tal como manifiesta el afiche de propaganda conservado en el archivo personal de Eduardo D’Anna, el encuentro consiste en la proyección de los cortometrajes “Mele Bruniard - Xilografías” de Beatriz Aguirre y “Secuencia Uno” de Elvio Gandolfo, lecturas de poemas de Diz, D’Anna, Kern, Moyá, Víctor Pesce y Carlos Piccioni y de cuentos de Gorodischer, Martini y Sammy Wolpin (a cargo del equipo teatral de *La Ribera* y el de Héctor Barreiros).

signos de un pensamiento ingenuo e intolerante. El planteo extremista que domina la asamblea y expulsa a los disidentes da pie a la narración del hecho como una escena cómica. Sin perder de vista los matices angustiantes y el complejo horizonte histórico que convoca, los Gandolfo hacen de esta retirada política una anécdota ocurrente.

La “actitud insólita” propia del “espíritu del lagrimal” (E. Gandolfo: 2015, 19) se pone en juego en pequeños actos que dislocan y desnaturalizan la seriedad y gravedad épica que asedia las manifestaciones artísticas e intelectuales del período. En ellos se pone en juego una forma de pertenencia, que Elvio Gandolfo ilustra con un incidente feliz:

Como las altas horas de la noche en que Hugo llamó a la puerta de mi departamento de la calle Corrientes. Abrí y me entregó una pizza caliente, sosteniendo la caja del hilo.
— Tomá.
— Fabuloso, pasá, pasá.
— No, no es para vos. Mañana nos vemos.
Y se perdió en la noche (19).

La amistad aquí esbozada descansa sobre un don espontáneo, imprevisto. La precipitación de Diz trasluce una complicidad ligera, atenta a la ocasión y renuente a la sedimentación del vínculo afectivo en un compromiso declarativo. La “suave coherencia de muertos de hambre” (16) que Sienna adjudica al grupo se aleja de los imperativos ideológicos y se nutre de la consistencia fugaz y la fuerza política del gesto. La gracia de este último suspende la lógica causal bajo la que se amparan las acciones con propósito y se concentra sobre la singularidad innegociable de la vivencia compartida. La “bulla” de “los lagrimales” se despecha contra los mandatos morales y se inclina hacia una ética de la irreverencia: la resistencia al dogmatismo se alía a una actitud festiva, que suspende la seriedad de los mandatos y persigue, en su animación, un compromiso existencial basado en el descubrimiento de nuevos modos de existencia.

En el N° 4 de *Diario de Poesía*, se publica una carta en la que Francisco Gandolfo, fiel a su oficio de editor, enumera las erratas aparecidas en el dossier dedicado a *el lagrimal*

en el N° 2. La última aclaración hace referencia a la anécdota sobre Diz, en la que, como puede verse en la cita, la ausencia de una coma en la frase “No, no es para vos” produce un efecto de ambigüedad respecto a los hechos narrados. Sin que sus observaciones dejen de ser rigurosas, Gandolfo encuentra en el error la oportunidad de modular cómicamente una escena emotiva: “(...) en la página 19, al final de la tercera columna, se lee: ‘no, no es para vos’ (como se ve, cambia el sentido). A propósito de esto último, te cuento que enseguida recibimos una carta de Irene Gruss, ansiosa por saber si Hugo le dejó la pizza a Elvio o no” (35).

el lagrimal comparte esta inclinación vitalista hacia el humor con *Los huevos del Plata* (1966-1969), revista uruguaya de poesía editada por Clemente Padín, Juan José Linares, Héctor Paz y Horacio Buscaglia, entre otros, y entre cuyos colaboradores se encuentran Criastina Peri Rossi y Mario Levrero. El contacto entre ambas publicaciones es propiciado por Grinberg y Wolpin. En 1968, Elvio Gandolfo viaja a Montevideo e inicia una serie de intercambios con el grupo, que se fortalece a través de encuentros ocasionales entre los miembros y comunicaciones epistolares, especialmente entre Padín y Levrero y los rosarinos.⁹⁸ El nombre “jocoso” e “irreverente” *Los huevos del plata* nace “como reacción a la propia nomenclatura propuesta por la generación del 45”, cuyas revistas llevan títulos de “una sola palabra”: *Escritura, Marcha, Asir, Número* (Padín, cit. por Biglione, s/p). La actitud inconformista de su formación se alía con la defensa de la dimensión lúdica del trabajo con el lenguaje (Boglione, s/p). La nota editorial sin firma que abre el N° 1 (marzo de 1966) conecta la “ebullición” poética con las continuas mutaciones y “contradicciones” que

⁹⁸ Las cartas que se han podido consultar corresponden a la correspondencia recogida de Francisco Gandolfo (2011; 2015), que incluye intercambios con Levrero y Padín. En el archivo personal de D’Anna se registra un intercambio con este último, fechado el 4 de noviembre de 1968.

atraviesan los seres “vívidos”: “La vida es materia efervescente. Anquilosarse es morir” (3).⁹⁹ El N° 3/4 de *el lagrimal* dedica un dossier al grupo uruguayo, que incluye textos de Padín, Levrero, Peri Rossi, Jaime Poniahik y Héctor Paz, entre otros. Por su parte, *Los huevos* publica poemas de ambos Gandolfo, D’Anna y Wolpin en su N° 13 (marzo de 1969). La sección bibliográfica de *el lagrimal* dedicada a revistas aparece por última vez en el N° 6 (octubre-diciembre 1969), y dedica al “Último número” de *Los huevos* (noviembre de 1969, no está numerado) la reseña “El largo adiós”, escrita por Elvio Gandolfo. Esta ensalza “la ruptura, la posición surrealista, maldita o simplemente vital ante la muerte social” (390) que encarnaría la publicación de Padín.

El vínculo entre ambos grupos da lugar a la amistad entre los Gandolfo y Levrero, articulada con la atención volcada por *el lagrimal* hacia la obra de este último. Levrero permanece en Rosario y se hospeda en la casa de los Gandolfo durante aproximadamente dos meses en la primera mitad de 1969. Su estadía es abordada “en clave y en solfa” (E. Gandolfo: 2015, 21) por la falsa reseña incluida en el N° 5 de *el lagrimal* (julio-setiembre 1969), referida a “un texto inédito de Herman Melville”, descrito como “un borrador de su famoso cuento ‘Bartleby o una historia de Wall Street’” (v. 1, 325). Además de su colaboración en el dossier de *Los huevos*, la revista publica los siguientes textos del autor: “Ejercicios de natación” (N° 7, con el pseudónimo de Nat Persing) y “La toma de la Batilla ó Cánticos por los mares de la luna” (N° 11).

⁹⁹ Este abordaje lúdico se vincula con la difusión en la revista de diversas manifestaciones del experimentalismo iconoverbal de las décadas del 60 y el 70 (Boglione). Según Luis Bravo, la posición disidente de la revista no representa “un juego de lucha por el poder cultural sino una brecha contracultural, poética y revolucionaria” (238).

En el N° 3/4, Elvio Gandolfo publica una reseña pionera de “Gelatina”, relato de Levrero editado en forma de plaqueta por *Los huevos*. Luego de señalar el intrincamiento de elementos realistas y fantásticos que contribuyen a la atmósfera angustiante del cuento, Gandolfo remite la originalidad del autor a su estilo “obsesivo, equilibrado entre lo cotidiano y lo absurdo” (v. 1, 258). Es esta apuesta por la hibridez de registros y géneros, que entrelaza la serie realista con elementos existencialistas y de ciencia ficción, lo que hace de la prosa de Levrero una pieza de interés para “los lagrimales”.

A modo de conclusión: La escucha crujiente de *el lagrimal*

A lo largo de esta tesis, intenté reflexionar sobre el programa de *el lagrimal* como una poética en acto, exhibida como una tendencia literaria concreta no sistematizada, rastreable en la selección de los textos y en ciertas voces editoriales. Acorde avanzaba con la investigación, descubrí que la enunciación de la revista hace del cariz performático de toda práctica editorial una potencia. En la hechura de cada número, las decisiones conscientes se amalgaman con el juego de “parar” los textos, que da lugar a la ocurrencia y el ingenio. “Los lagrimales” hacen de la improvisación un gesto poético: ciertos pasajes o nodos textuales llaman la atención sobre el horizonte de la búsqueda grupal, sin explicitarla por completo. El corpus de la revista cobra, desde esta perspectiva, la consistencia dinámica de un volumen de fuerzas en tensión, de cuyo “equilibrio delicado” —expresión acuñada por Elvio Gandolfo en su relato “Filial”, en relación al asombro que le genera “la escasez de la cantidad de letras básicas para tanto efecto (de lectura)” (125)— emergen figuras y tonos, tópicos recurrentes, que permiten ser pensados bajo la forma de una constelación o una serie crítico-poética.

La disposición literaria que cobra impulso en las páginas de la revista emerge como la puesta en escena de un ánimo compartido, una línea dibujada a medias. Su originalidad no radica en el diseño de una propuesta disruptiva, sino en la alianza entre un ánimo jovial y la aprehensión materialista de la actividad literaria, que confluyen en la gracia del hacer. Las intervenciones de *el lagrimal* serían programáticas, pero no declarativas, entusiastas, pero no radicales, comprometidas, pero heterodoxas. Es posible pensarlas, en su conjunto, como una estrategia literaria. La concepción de estrategia que me interesa en este sentido es aquella que propone Derrida (2009), quien en *El gusto del secreto* inscribe esta noción dentro de la temporalidad dislocada que hace a cada existencia singular —desfasada o desprendida en relación a su actualidad, no contemporánea de sí—. La estrategia calcularía en base a lo

incalculable de una situación, es decir, apostaría a una decisión a sabiendas de que el presente no está saturado, sino que permanece abierto a lo indeterminado del porvenir. Toda apuesta estratégica se instalaría e instauraría un territorio opaco. Lo incognoscible del contexto emergería como tal a la luz de una decisión arriesgada, que proyecta sobre este una sombra interrogativa, una duda que asedia y socava la seguridad en el propio tiempo, en los sentidos sedimentados que clausuran y confinan la vida y la historia. La apuesta estratégica de “los lagrimales” inauguraría entonces una zona de irresponsabilidad, caracterizada por cierto afán de “coherencia no sistemática” (Derrida, 27), es decir, un impulso cognoscente hacia la intensidad vital que rechaza la racionalidad autosuficiente como principio teleológico.

En “La poesía”, texto de Francisco Gandolfo publicado en el nº 10 de *el lagrimal* en mayo de 1974 e incluido dos meses después, ya sin título, en su libro *El sicópata*, se nos ofrece “Versos para despejar la mente/ de los que no entienden poesía” (1974, 62). Existiría, podemos deducir, un tipo de lector insensible, que no da con la clave del cuerpo poético, el cual se muestra como una criatura enamoradiza y meditativa, conformada por “letras de perejil/ y zanahorias crujientes del jardín de Alá” (62). Como la música, la poesía “llega o no llega a la persona/ sin explicación”. El poema concluye con la siguiente frase, que reescribe una famosa sentencia bíblica: “el que tenga oídos para pensar/ que entienda” (63). El franco intertexto es la defensa que realiza Jesús ante sus discípulos de la parábola como forma de transmisión de la verdad divina; según esta defensa, el núcleo simbólico del relato parabólico pasaría desapercibido para los sordos de espíritu, quienes serían incapaces de entender “con el corazón” (Mateo 13:9-15). Gandolfo modifica la consigna “El que tenga oídos, que oiga”, para apuntar que es posible pensar lo poético desde una escucha singular, que se deje afectar por el amor apalabrado y sus “platos fuertes”: “la sabiduría y la ignorancia/ la ingenuidad y la ciencia/ y el perejil-zanahoria”. El conocimiento que brinda el poema no sería de índole

declarativa, sino que consistiría en la captación apasionada de una verdad crujiente por parte del “cerebro al aire”, fresco, ensimismado y receptivo “como un hermoso repollo” (62). Para “entender” en verso sería necesario “despejar” la mente, abrir paso en el oído intelectual a la letra sonante. El secreto —ese amor antojadizo que pulsa en la palabra— podría asumir, también, la forma de un chiste cifrado, una alusión banal cuya ligereza nos depara, si atendemos al gesto, un hallazgo vital.

Retomo este poema porque creo que condensa las señas de un “espíritu” compartido en el interior de *el lagrimal*: habría que alivianar la mente e inventarse una escucha para pensar poéticamente. Esto es, desprenderse del peso del falso pensamiento y descalabrar jovialmente los estereotipos, hacer que algo haga bulla en la lengua. La enunciación poética de “los lagrimales” cruje contra la peligrosa sensatez de las certezas, como solo puede hacerlo un vegetal enamorado.

Bibliografía

1. FUENTES PRIMARIAS

1.1 CORPUS PRINCIPAL

1.1.1 Publicaciones periódicas

El lagrimal trifurca 1-14. Rosario, 1968-1976. Edición facsimilar. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2015.

1.1.2 Antologías

AA.VV. (1972). *De lagrimales y cachimbas*. Rosario: Ediciones el lagrimal trifurca y La Cachimba.

---. (1976). *Poesía viva de Rosario*. Rosario: Ediciones del Instituto de Estudios Nacionales.

---. (1978). *La huella de los pájaros*. Rosario: Ediciones el lagrimal trifurca y La Cachimba.

1.1.3 Artículos, poemas y entrevistas de *el lagrimal trifurca* citados

“Aimé Césaire”. (1970). *el lagrimal trifurca* 8, noviembre, pp. 3-4 original; 471-472 facsimilar, v. 1.

“Nota de la dirección”. (1968). *el lagrimal trifurca* 1, junio, p. 2 original; 38 facsimilar, v. 1.

AGUIRRE, Raúl Gustavo. (1976). “Cinco tesis sobre poesía”. *el lagrimal trifurca* 14, agosto, pp. 44-49 original; 478-483 facsimilar, v. 1.

BENEDETTI, Mario. (1969). “El malabarismo lírico de Humberto Megget”, pp. 24-26 [Tomado de “Literatura uruguaya siglo XX”].

CÉSAIRE, Aimé. (1970 [1968]). “Poesía. Revolución. Negritud”. Reportaje de Sonia Aratán. *el lagrimal trifurca* 9, noviembre, pp. 3-15 original; 471-485 facsimilar, v. 1.

D’ANNA, Eduardo. (1968). “W. B. Yeats”. *el lagrimal trifurca* 1, junio, William Butler Yeats, pp. 23-24 original; 59-60 facsimilar, v. 1.

---. (1968/1969). “Andrei Voznesensky: el arquitecto-orador-profeta”. *el lagrimal trifurca* 3/4, junio, pp. 23-24; 185-186 facsimilar, v. 1.

DIZ, Hugo. (1973). “Relaciones de Juan Gelman”. *el lagrimal trifurca* N° 9, octubre-diciembre 1973. Edición facsimilar, p. 82.

GANDOLFO, Francisco. (1974). “La poesía”. *el lagrimal trifurca* 10, mayo, pp. 24-25 original; 116-117 facsimilar, v. 2.

GRINBERG, Miguel. (1968). “Like Young”. *el lagrimal trifurca* 1, junio, pp. 15-16 original; 51-52 facsimilar, v. 1.

MERRIL, James. (1968). “Sin infancia”. *el lagrimal trifurca* 1, junio, pp. 9-10 original; 45-46 facsimilar, v. 1. Traducción de Samuel Wolpin.

SIMPSON, Louis. (1968). "Ahí está". *el lagrimal trifurca* 1, junio, p. 8 original; 44 facsimilar, v. 1. Traducción de Samuel Wolpin.

SPENDER, Stephen. (1968). "La influencia de Yeats en los poetas ingleses". *el lagrimal trifurca* 1, junio, William Butler Yeats, pp. 32-40 original; 66-74 facsimilar, v. 1. Traducción de Eduardo D'Anna.

VOZNESENSKY, Andrei. (1968/1969). *Oza. el lagrimal trifurca* 3/4, junio, pp. 25-45; 187-207 facsimilar, v. 1. Traducción de Samuel Wolpin.

WOLPIN, Samuel. (1968/1969). "Los electrones rebeldes". *el lagrimal trifurca* 3/4, junio, pp. 22-23; 184-185 facsimilar, v. 1.

WRIGHT, James. (1968). "Confesión a J. Edgar Hoover". *el lagrimal trifurca* 1, junio, p. 11; 47 facsimilar, v. 1. Traducción de Samuel Wolpin.

YEATS, William Butler. (1968). ("La rosa del mundo", "Se han marchitado las ramas", "A una criatura que baila en el viento", "En el recodo gris de la colina", "La segunda venida" y "Al pie del Ben Bulben". *el lagrimal trifurca* 1, junio, William Butler Yeats, pp. 24-30 original; 60-66 facsimilar, v. 1. Traducciones de Eduardo D'Anna.

1.1.4. Entrevistas, cuestionarios, correspondencias, ensayos, narraciones y testimonios de los miembros de *el lagrimal* consultados y citados

AGUIRRE, Osvaldo (2007). "Las letras ocultas de la ciudad fenicia". *La Capital*, 23 de septiembre. Disponible en https://archivo.lacapital.com.ar/2007/09/23/seniales/noticia_417739.shtml.

ANONIMO. (2012). "Entrevista a Eduardo D'Anna". *El Litoral*, 21 de abril. Disponible en <https://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2012/04/21/arteyletras/ARTE-01.html>.

BARÓ, Rocío y MASSIN. Soledad. (2016). "Especial: la literatura de Rosario según Eduardo D'Anna". Recurso audiovisual. *Rosario* 3, 21 de julio. Disponible en: <https://www.rosario3.com/noticias/Especial-la-literatura-de-Rosario-segun-Eduardo-DAnna-20160718-0037.html>.

BERETTA, Santiago. (2018). "Rosario fue moderna desde un primer momento". *La Capital*, 29 de julio. Disponible en: <https://www.lacapital.com.ar/cultura-y-libros/rosario-fue-moderna-un-primer-momento-n1648002.html>.

D'ANNA, Eduardo (1986). "Queríamos que por *el lagrimal* pasara un poco el mundo". *Diario de poesía* 2, Dossier del lagrimal, primavera, p. 17.

---. "De la periferia al centro, y del centro de nuevo a la periferia: el caso de *El lagrimal trifurca*". *El furgón*. Web. Disponible en: <https://elfurgon.com.ar/2020/05/09/de-la-periferia-al-centro-y-del-centro-de-nuevo-a-la-periferia-el-caso-de-el-lagrimal-trifurca/>.

D'ANNA, Eduardo. (1980). "Fenicia Revisited. Nueva poesía de Rosario". *Nova Arte* 5, abril/mayo, pp. 3-7.

----- (1991). *La literatura de Rosario*. Tomo III. 1941-1970. Rosario: Editorial Fundación Ross.

----- (2005). *Nadie cerca o lejos. El centralismo cultural en la Argentina*. Rosario: el autor.

- (2007). *Capital de nada. Una historia de la literatura de Rosario (1801/2000)*. Rosario: el autor.
- (2018). *La literatura de Santa Fe. Un análisis histórico*. Rosario: Espacio Santafesino Ediciones. Disponible en: <http://www.espaciosantafesino.gob.ar>.
- DIZ, Hugo (1986). “*El lagrimal, una experiencia del azar y la fraternidad*”. *Diario de poesía* 2, Dossier del lagrimal, primavera, p. 16.
- GANDOLFO, Elvio. (1967). Fragmento de carta a *el corno emplumado. el corno emplumado* 21, enero. P. 126. Disponible en: <http://opendoor.northwestern.edu/archive/items/show/56>.
- (1985). “Desde Aries a la biblioteca”. *Jaque*, año 3, 100, 14 de junio, p. 36. Disponible en: <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/26045?mode=full>.
- (1986). “Conciencia, inconciencia y lluvia”. *Diario de poesía* 2, Dossier del lagrimal, primavera, pp. 18-19.
- (1998). “Se produce cada vez más cantidad de basura inerte”. *El ciudadano*, 20 de octubre, pp. 1 y 8.
- (1998b). “Filial”. *Cuando Lidia vivía se quería morir*. Buenos Aires: Perfil. Recogido en GANDOLFO, ELVIO (2016). *Vivir en la salina. Cuentos completos*. Córdoba: Caballo Negro Editora. Pp. 121-139.
- (2004). “El posibilitador”. *Diario de poesía*, 67, Crítica, julio, p. 32.
- (2010). “Discurso inaugural”. AGUIRRE, Osvaldo y SCARABELLI, Sonia (Eds.). *Los gajes del oficio. XVII Festival Internacional de poesía de Rosario*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral. Pp. 9-13.
- (2015). “De animales y revista”. *el lagrimal trifurca*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional. Pp. 17-27.
- (2017). “Dos o tres cuestiones de época”. *Revista Ñ 710*, Abelardo Castillo, maestro cuentista, mayo, p. 28.
- (2019). “Las ciudades internas: el discurso completo de Elvio Gandolfo en la Feria del Libro de Rosario”. *Infobae*, 2 de junio. Disponible en: <https://www.infobae.com/america/cultura-america/2019/06/02/las-ciudades-internas-el-discurso-completo-de-elvio-gandolfo-en-la-feria-del-libro-de-rosario/>.
- (2019b). “El público siempre te presiona hacia atrás”. *Barullo* 2, junio-julio, pp. 10-16.
- GANDOLFO, Francisco. (1980). “Cuestionario inédito para la *Antología de poetas santafesinos* de la Fundación Argentina para la poesía”. Inédito. Archivo de Francisco Gandolfo, copia facilitada por Daniel García Helder.
- (1982). “Los vuelos del viejo búho”. A cargo de Ignacio Ordaz. *La danza del ratón* 3-4, año 2, pp. 6-9.
- (1999). “Francisco Gandolfo”. A cargo de Osvaldo Aguirre. *Bazar Americano*, Cajas Hipermediales. Disponible en: <https://www.bazaramericano.com/cajas.php>.
- (1995) [1986]. “Francisco Gandolfo. La poesía tomada muy en serio”. A cargo de Daniel García Helder, Martín Prieto y Daniel Saimoilovich. FONDEBRIDER, Jorge (Comp.).

Conversaciones con la poesía argentina. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme. Pp. 53-64. Publicado parcialmente en *Diario de poesía* 2, Dossier del lagrimal, primavera, p. 17.

---. (2004). ““El archivo de ‘El lagrimal...’”. *Diario de poesía* 67, abril-julio, pp. 11-13.

---. (2011). *Correspondencia*. Ed.: Osvaldo Aguirre. Buenos Aires: En Danza.

---. (2015) [1982]. “Encuesta a la literatura argentina contemporánea. Francisco Gandolfo”. *Capítulo: la historia de la literatura argentina* 138, marzo. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. Recogido en LEVRERO, Mario y GANDOLFO, Francisco. *Correspondencia*. Ed.: Osvaldo Aguirre. Rosario: Iván Rosado. Pp. 189-198.

---. (s/f). “Tres cartas de Francisco Gandolfo”. Ed.: Osvaldo Aguirre. Bazar Americano. Cajita Gandolfo. Disponible en: http://bazaramericano.com/media/cajas/gandolfo/gandolfo_cartas.htm. Fecha de acceso: 15/09/2020.

LEVRERO, Mario y GANDOLFO, Francisco. (2015). *Correspondencia*. Ed.: Osvaldo Aguirre. Rosario: Iván Rosado.

MUSASCHI, Ezequiel. (2019). “Elige tu propia aventura”. *Barullo* 2, junio-julio, pp. 17-18.

SIENRA, Luis Alberto. (1986). “No eran más que una manga de berretas”. *Diario de poesía* 2, Dossier del lagrimal, primavera, p. 16.

WOLPIN, Samuel. (1986). “Hace diez años”. *Diario de poesía* 2, Dossier del lagrimal, primavera, p. 16.

2. FUENTES SECUNDARIAS

2.1 Publicaciones periódicas consultadas y citadas

alto aire 1. Rosario, 1965. Medio impreso. Disponible en *Ahira*: <https://ahira.com.ar/revistas/alto-aire/>.

Eco contemporáneo. Revista interamericana, 1-12, 1961-1969. Disponible en AMÉRICALEE: <https://americalee.cedinci.org/portfolio-items/eco-contemporaneo/>.

El corno emplumado / The Plumed Horn, 1-31, 1962-1969. Disponible en *Open Door Archive*: <https://opendoor.northwestern.edu/archive/collections/show/5>.

La Cachimba ilusionada 1-4; *La Cachimba* 5-10. Rosario, 1971-1974. Medio impreso.

Zona de la poesía Americana 1-4, 1963-1964. Medio impreso.

Diario de poesía, 1986-2012. Medio impreso. Disponible en *Ahira*: <https://ahira.com.ar/revistas/diario-de-poesia/>.

Los huevos del Plata 1-13 y “último número”. Medio impreso. Disponible en *Anáforas*. Facultad de Información y Comunicación - Instituto de Comunicación y Seminario de Fundamentos Lingüísticos de la Comunicación.

2.2 Antologías consultadas y citadas

- AA.VV. (1975). *Los cuentistas de Rosario*. Rosario: Ediciones La Cachimba.
- . (1976). *Poesía viva de Rosario*. Rosario: Ediciones del Instituto de Estudios Nacionales.
- . (1976). *Homenaje a Juan L. Ortiz*. Rosario: Ediciones La Ventana.
- . (1963). *El pan duro. Grupo de poesía*. Buenos Aires: Ediciones La Rosa Blindada.
- AGUIRRE, RAÚL GUSTAVO (ed.). (1979). *Antología de la poesía argentina*. Tomo II. Buenos Aires: Ediciones Librerías Fausto.
- ANDRÉS, Alfredo (Ed.). (1969). *El 60*. Buenos Aires: Editores Dos.
- CHIHADÉ, Rubén (Ed.). (1990). *El '60 Poesía Blindada*. Buenos Aires: GenteSur.
- MARTINI REAL, Juan Carlos (Ed.). (1974). *Los mejores poemas de la poesía argentina*. Buenos Aires: Corregidor.
- SALAS, Horacio. (Ed.) *Generación poética del 60*. Buenos Aires: Ediciones culturales argentinas, 1975.

2.3 Entrevistas, ensayos, artículos y poemas citados

- AA.VV. (2010) [1964]. “‘Nueva Solidaridad’. Declaración de México”. GRINBERG, Miguel. *Poesía y Libertad: manifiesto del Movimiento nueva solidaridad*. Rosario: Fundación Ross. Pp.53-56.
- AGUIRRE, Raúl Gustavo. (1952). “Presencia de la realidad en la poesía”. *poesía buenos aires* 9, p. 1.
- FERNÁNDEZ MORENO, César. (1962). *Introducción a la poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1967). *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina*. Madrid: Aguilar.
- FREIDEMBERG, Daniel. (1988). “27 notas al pie de un mito”. *Diario de poesía* 11, dossier poesía buenos aires, diciembre, pp. 22 y 24.
- FONDEBRIDER, Jorge. (1995b). “César Fernández Moreno. La tierra se ha quedado negra y sola” y “Juan Gelman. Obsesión, ritmo y silencio”. FONDEBRIDER, Jorge (Comp.). *Conversaciones con la poesía argentina*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme. Pp. 17-28; 249-264.
- . (1995c).
- GANDOLFO, Elvio. (2010). “Prólogo”. PARRA, Nicanor. *Parranda larga: Antología poética*. Madrid: Alfaguara. Pp. 9-16. Disponible en: <http://www.laestafetadelviento.es/articulos/meditaciones/prologo-para-parranda-larga-antologia-poetica-de-nicanor-parra>.
- GELMAN, Juan. (1992). “Juan Gelman: obsesión, ritmo y silencio”. Reportaje a cargo de Jorge Fondebrider. *Diario de poesía* 24, octubre, pp. 3-5.

GRINBERG, Miguel. (2010). “Una generación indómita (Orígenes del Movimiento Nueva Solidaridad)”. *Poesía y Libertad: manifiesto del Movimiento nueva solidaridad*. Rosario: Fundación Ross. Pp.31-36.

IELPI, Oscar. (2020). “El lagrimal trifurca”. Blog Rosario y su zona, 14 de noviembre. Disponible en: <http://rosarioysuzona.blogspot.com/2020/11/el-lagrimal-trifurca.html>.

ISAÍAS, Jorge. (2011). “Homenaje a Rubén Sevlever”. *La Capital*, 11 de febrero. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/14-27369-2011-02-11.html>.

PLAZA, Ramón. (1990). “Poesía y poetas del '60: una generación sepultada”. *El '60 Poesía Blindada*. Buenos Aires: GenteSur. Pp. 7-17.

ULLA, Noemí (Ed.). (1974). “Diez poetas del Litoral I: Rosario”. *Crisis* 12, abril, pp. 12-17.

----- (1974). “Diez Poetas del Litoral II: Santa Fe”. *Crisis* 17, setiembre, pp. 62-65.

URONDO, Francisco. (2009) [1968]. *Veinte años de poesía argentina y otros ensayos*. Buenos Aires: Mansalva.

VALLEJO, César. (1993) [1922]. *Trilce. Escalas mecanografiadas*. Bs. As.: Espasa Calpe.

----- (1996). *Crónicas de poeta*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho.

3. BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA Y TEÓRICA

3.1 Sobre la poética de *el lagrimal trifurca* y las obras de sus miembros

AGUIRRE, Osvaldo. (2004). Presentación. ““El archivo de ‘El lagrimal...’”. *Diario de poesía* 67, abril-julio, p. 11.

----- (2011). “Introducción”. GANDOLFO, Francisco. *Correspondencia*. Ed.: Osvaldo Aguirre. Buenos Aires: En Danza. Pp. 11-22.

----- (2013). “Poesía y expresión del secreto”. *La tradición de los marginales*. Santa Fe: Ediciones UNL. Pp. 53-63.

AGUIRRE, Osvaldo. (2015). “Hasta los lagrimales trifurcas”. *el lagrimal trifurca. Edición facsimilar*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2015. Pp.9-16.

----- (2015b). “Prólogo”. LEVRERO, Mario y GANDOLFO, Francisco. *Correspondencia*. Ed.: Osvaldo Aguirre. Rosario: Iván Rosado. Pp. 7-17.

FREIDEMBERG, Daniel. (1986). “El poeta en la picota”. *Diario de poesía* 2, Dossier del lagrimal, primavera, p. 22.

GARCÍA HELDER, Daniel. (1986). “Traducciones”. PRIETO, Martín y GARCÍA HELDER, Daniel. “Bibliográficas y traducciones en el proyecto de *el lagrimal*”. *Diario de poesía* 2, Dossier del lagrimal, primavera, p. 20.

----- (1987). “Secreto compartido”. *Diario de poesía* 5, invierno, p. 32.

----- (2000). Presentación de Francisco Gandolfo. *Diario de poesía* 56, diciembre, p. 32.

----- (2006). “El regocijo de las musas”. *Versos para despejar la mente*. Rosario: Editorial Municipal de Rosario. Pp. 13-62.

PRIETO, Martín (1986). “Bibliográficas”. PRIETO, Martín y GARCÍA HELDER, Daniel. “Bibliográficas y traducciones en el proyecto de *el lagrimal*”. *Diario de poesía* 2, Dossier del lagrimal, primavera, p. 20.

---. (2003). “Hugo Diz: poesía y política en la tradición de la vanguardia”. DIZ, Hugo. *Palabras a mano. Poemas escogidos 1969-1983*. Tomo I. Rosario: Ciudad Gótica. Pp. 9-22.

RETAMOSO, Roberto. (1995). “De lagrimales y cachimbas o una equívoca sinonimia”. *La dimensión de lo poético*. Buenos Aires: Héctor Dinsmann Editor. Pp. 56-72.

SAMOILOVICH, Daniel. (1986). “el lagrimal trifurca”. *Diario de poesía* 2, Dossier del lagrimal, primavera, p. 15.

3.2 Sobre el coloquialismo y el campo poético argentino de los años sesenta y setenta

ALEMANY BAY, Carmen. (1997a). *Poética coloquial hispanoamericana*. Alicante: Universidad Publicaciones. Disponible en: http://biblio2.colmex.mx/bibdig/poetica_coloquial/base1.htm.

---. (1997b). “Para una revisión de la poesía conversacional”. *Alma Mater* 13-14. Pp. 49-55. Disponible en: <http://sisbib.unmsm.edu.pe>.

AVELLANEDA, Andrés. (1984). “Poesía argentina del setenta”. *La danza del ratón* 6, diciembre, pp.28-34.

BLANCO, Mariela Cristina. (2006). “Espacios de definición de la poesía de los '60. El Grillo de Papel y El Escarabajo de Oro”. CALABRESE, Elisa y DE LLANO, Aymará. *Animales fabulosos. Las revistas de Abelardo Castillo*. Mar del Plata: Editorial Martín y Universidad de Mar del Plata.

---. (2007). “Zona: un espacio para la poesía de los 60”. *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 18, pp. 153-178. Disponible en: <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/viewFile/540/545>.

---. (2008). *Convergencias y divergencias respecto de las poéticas de la década del '60 en tres proyectos de escritura: César Fernández Moreno, Joaquín Giannuzzi y Alfredo Veiravé*. Tesis doctoral, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/>.

---. (2010a). “Un diálogo poético sesentista: César Fernández Moreno y Francisco Urondo”. *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 21, pp. 275-296. Disponible en: <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/798-1609-1-SM.pdf>.

---. (2010b). “César Fernández Moreno: una mirada irreverente sobre lo lírico”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* vol. 39. Pp. 443 - 443. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI1010110443A>.

---. (2011). *El ángel y la mosca. Las poéticas de César Fernández Moreno, Joaquín Giannuzzi y Alfredo Veiravé*. Mar del Plata: EUDEM.

BONANO, Mariana. BONANO, Mariana. (2011). “Estéticas coloquiales y poéticas del tango en revistas literarias argentinas de la década de 1960”. Actas del Cuarto Congreso Internacional CELEHIS de Literatura. Mar del Plata: Centro de Letras Hispanoamericanas

de la Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata. Disponible en: <http://www.mdp.edu.ar>.

---. (2012). “La propuesta de *Zona de la poesía americana* (Buenos Aires, 1963-1964): estéticas coloquiales y apropiaciones de la cultura popular”. *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas* 52. 81-96. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es>.

CALABRESE, Elisa y MARTÍNEZ, Luciano. (2001). “¿Cómo periodizar los sesenta?”. *Miguel Briante. Genealogía de un olvido*. Rosario: Beatriz Viterbo. Pp. 69-86.

CALABRESE, Elisa. (2008). “César Fernández Moreno: poesía y crítica”. *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* 8, pp.100-107. Disponible en: <https://doi.org/10.14409/hf.v1i8/9.1920>.

---. (2009). “Joaquín O. Giannuzzi o el horror de lo cotidiano”. *CELEHIS : Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 20, pp. 37-56.

CATALANO, Agustina. (2021). “Roberto Santoro: retrato del poeta como Saltimbanqui”. *Landa* 9.2, pp. 32-49.

---. (2020). “Notas sobre humor, poesía y política en Roberto Santoro”. *Exlibris* 9, pp. 197-210.

---. (2017). “Cuadernillos de cartón y papeles abrochados. Roberto Santoro y los usos de la tradición”. *Cuadernos del Sur* 47, pp. 47-63.

DALMARONI, Miguel. (2001). “Juan Gelman : Del poeta-legislador a una lengua sin estado”. *Orbis Tertius* 8. Disponible en: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/>.

---. (2004). *La palabra justa: Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002*. Mar del Plata: Melusina; Santiago de Chile: RIL. Disponible en: <http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.1/pm.1.pdf>.

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. (1995) [1969]. “Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica”. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo. Pp. 159-176. Publicado originalmente en BENEDETTI, Mario (Ed.). (1969). *Panorama de la actual literatura latinoamericana*. La Habana: Casa de las Américas. Disponible en: <https://dokumen.tips/documents/fernandez-retamar-roberto-antipoesia-y-poesia-conversacional-en-hispanoamerica.html>.

FONDEBRIDER, Jorge. (1991). Presentación. *Diario de poesía* 20, octubre, dossier César Fernández Moreno, p. 13.

---. (2000). “Treinta años de poesía argentina”. *Inti: Revista de literatura hispánica* 52, otoño-primavera, pp. 5-31. Disponible en: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss52/3>.

FREIDEMBERG, Daniel. (1981). “Prólogo”. *La poesía del cincuenta*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. Pp. I-VIII.

---. (1984). “Para una situación de la poesía argentina”. *La danza del ratón* 6, diciembre, pp. 22-27.

---. (1996). Presentación. *Diario de poesía* 38, Dossier Leónidas Lamboghini, agosto, pp. 13-14.

- . (1999a) “Urondo poeta”. *Diario de poesía* 49, Dossier Urondo, otoño, pp. 13-14.
- . (1999b). “Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman”. JITRIK, Noé (Dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*. Volumen 10: *La irrupción de la crítica*. Directora del volumen: Susana Cella. Buenos Aires: Emecé, 1999. Pp. 183-212.
- GARCÍA HELDER, Daniel. “Vanguardia y conciencia política”. *Diario de poesía* 49, Dossier Urondo, otoño, pp. 24-25.
- . (1999b). “Poéticas de la voz. El registro de lo cotidiano”. JITRIK, Noé (Dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*. Volumen 10: *La irrupción de la crítica*. Directora del volumen: Susana Cella. Buenos Aires: Emecé, 1999. Pp. 213-234.
- MONTELEONE, Jorge. (2019). “Poesía, biografía e historia: Parra, Lihn y Cardenal en los sesenta”. *Everba, revista de estudios de la cultura*, enero, pp. 47-54. Disponible en: <https://everba.org/wp-content/uploads/2019/04/everba2019.pdf>.
- MUSCHIETTI, Delfina. (1989). “Las poéticas de los 60”. *Cuadernos de literatura* 4, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Noroeste, pp. 129-141. Disponible en: <https://revistas.unne.edu.ar/index.php/clt/article/view/3307/2957>.
- . (2001). “Una poética del pliegue”. *Orbis Tertius* 8, pp. 137-148. Disponible en: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/>.
- PRIETO, Adolfo. (1983). “Los años sesenta”. *Revista Iberoamericana* 125, octubre-diciembre, pp. 889-901. Disponible en: <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1983.3846>.
- RICCI, Paulo (2008) “La única verdad es la poesía. Fraternidades políticas y poetización de la muerte. Javier Heraud y Francisco Urondo”. *Rayando los confines*. Disponible en: http://rayandolosconfines.com/critica_ricci.html.
- ROMANO, Eduardo. (1983). “Poesía tradicional, poesía popular, poesía cultivada”. *Sobre poesía popular argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. Pp. 9-88.
- . (1995). “Una relación más viva con la lengua hablada”. FONDEBRIDER, Jorge (Comp.). *Conversaciones con la poesía argentina*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme. Pp. 339-355.
- YURKIEVICH, Saúl. (1976). “Poesía Hispanoamericana: uso y transcurso”. *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* 27, pp. 271-279. Disponible en: https://www.persee.fr/doc/carav_0008-0152_1976_num_27_1_2069.
- ZAIDMAN, Samuel (1999) “La revolución poética”. *Diario de poesía* 49, Dossier Urondo, otoño, p. 22.

3.3 Bibliografía general

- ADORNO, Theodor. “Discurso sobre poesía lírica y sociedad”. *Notas sobre literatura*. Madrid: Ediciones Akal, 2003. Pp. 49-67.
- AGAMBEN, Giorgio (2005). “Elogio de la profanación”. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- . (2015). “Idea de la materia”. *Idea de la prosa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. P. 19.
- . (2018). *La aventura*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

AGUIRRE, Osvaldo. (2004b). "De puño y letra: Páginas desconocidas de la historia cultural de Rosario". *La Capital*, 22 de febrero de 2004. Disponible en: https://archivo.lacapital.com.ar/2004/02/22/seniales/noticia_76818.shtml.

---. (2018) "Castellanos: El periodismo maldito". *El Corán y el termotanque*. Disponible en <https://coranytermotanque.com/2018/07/castellanos-el-periodismo-maldito/>.

ALLE, María Fernanda. (2019). *Una poética de la convocatoria. La literatura comunista de Raúl González Tuñón*. Rosario: Beatriz Viterbo.

ALTAMIRANO, Carlos. (2013). *Intelectuales. Notas de investigación sobre una tribu inquieta*. Buenos Aires: Siglo XXI.

ARÉCHIGA, Violeta. (2018). "El concepto de vida en *El alma del mundo* de Schelling". *Metatheoria* 8.2, Pp. 157-168. Disponible en: <https://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/2519?show=full>.

ARTUNDO, Patricia. (2010). "Reflexiones en torno a un nuevo objeto de estudio: las revistas". IX Congreso Argentino de Hispanistas, 27 al 30 de abril de 2010, La Plata, Argentina. El hispanismo ante el bicentenario. *Actas*. La Plata: UNLP-FAHCE. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1028/ev.1028.pdf.

BARBEITO, Ignacio. "Aportes para una historia del circuito editorial en la Córdoba de los '60 y primeros '70: Ediciones Nagelkop, Aula Vallejo e Igitur". *Políticas de la memoria. Anuario de Investigación del CeDInCI*, 10/11/12. 143-148. Disponible en: <http://ojs.politicadela memoria.cedinci.org/index.php/PM/article/view/528>.

BATTILANA, Carlos. (2008). *Crítica y poética en las revistas de poesía argentinas (1979-1996)*. Tesis doctoral. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. Disponible en: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/3206?show=full>.

---. (2015). "Revistas de poesía: descripción de un objeto". *Estudios de Teoría Literaria* 7, pp. 23-33. Disponible en: <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/1042/1168>.

BENEDETTI, Mario. (1972). "Vallejo y Neruda: Dos modos de influir". *Letras del continente mestizo*. Montevideo: Arca. Pp. 35-39.

BOGLIONE, Ricardo. (2016). "Versos sólidos: La política de los objetos en la revista OVUM 10 de Clemente Padín". *Laboratorio* 14. Disponible en: <https://revistalaboratorio.udp.cl/index.php/laboratorio/article/view/74/69>.

BOURDIEU, Pierre. (2015) [1992]. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

BRAVO, Luis. (2018). "Poéticas contraculturales uruguayas: Grupo Vanguardia (1963-1973) y Los Huevos del Plata (1965-1969)". *Lo que los archivos cuentan. Biblioteca Nacional* 6, pp. 209-241. Disponible en: <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/59404>.

CALBI, Mariano. (1999). "Prolongaciones de la vanguardia". JITRIK, Noé (Dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*. Volumen 10: *La irrupción de la crítica*. Directora del volumen: Susana Cella. Buenos Aires: Emecé, 1999. Pp. 235-255.

- CANDIANO, Leonardo Martín. (2018). “El congreso cultural de la Habana de 1968. La subversión de la noción de intelectual”. *De Raíz Diversa* 5.10, pp. 113-140. Disponible en <http://latinoamericanos.posgrado.unam.mx/publicaciones/deraizdiversa/no.10/05.pdf>.
- CARRASCO, Iván M. (2004). “La antipoesía: manifestación política heterogénea”. *Atenea* 510, Universidad de Concepción. Pp. 95-109. Disponible en: <http://www.scielo.cl/>.
- CHIROLEU, Francisco Alberto. (2014). “Francisco Alberto Chiroleu: sus respuestas y poemas”. Entrevista a cargo de Rolando Revagliatti. *Revista Isla Negra*. Disponible en: <http://revistaislanegra.fullblog.com.ar/tag/chiroleu/>.
- DELEUZE, Gilles y Parnet, Claire. (1997). *Diálogos*. Valencia: Pretextos.
- DOUGLASS, Paul. (1987). “‘Such as the Life Is, Such Is the Form’. Organicism Among the Moderns”. BURWICK, Frederick (Ed.). *Approaches to organic form. Permutations in Science and Culture*. Boston: D. Reidel Publishing Company. Pp. 253-274.
- DE CERTEAU, Michel. (1996). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México D. F.: Universidad Iberoamericana.
- DE DIEGO, José Luis. (2001). *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata: Ediciones Al Margen.
- DERRIDA, Jacques y Maurizio Ferraris. (2009). *El gusto del secreto*. Buenos Aires: Amorrortu.
- DEZCALLAR, Rafael. (1984). “Contracultura y tradición cultural”. *Revista de Estudios Políticos* (Nueva Época) 37, pp. 209-237.
- FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro. (2016). “La provincia y el mundo: consideraciones sobre distancia, cosmopolitismos provincianos y literatura mundial”. XII Argentino de literatura. Universidad nacional del Litoral. Santa Fe, Argentina.
- FONDEBRIDER, Jorge. (1988). Presentación. *Diario de poesía*, Dossier Poesía Buenos Aires, 11, pp. 13-14.
- FREIDEMBERG, Daniel. (1988). “27 notas al pie de un mito”. *Diario de poesía*, Dossier Poesía Buenos Aires, 11, pp. 22 y 24.
- . (1995). “La revolución permanente”. *Diario de poesía* 36, diciembre, p. 26.
- GAMBAROTTA, Martín. (2005). “Soltar la lengua. El habla en la poesía contemporánea argentina”. *Otra parte* 5, pp. 56-60.
- GARCÍA HELDER, Daniel. (2003). “Daniel García Helder. Episodios de una formación”. Entrevista a cargo de Osvaldo Aguirre. *Punto de vista* 77, diciembre, pp. 19-26. Recogido en *Bazar americano*, Reportajes. Disponible en: <https://www.bazaramericano.com/reportajes.php?cod=19&pdf=si>.
- . (2019). “Para una genealogía del lenguaje objetivo”. *Bazar americano*. Disponible en: <http://www.bazaramericano.com/articulo.php?cod=26>.
- GATTO, Ezequiel. (2010). “Viviendo en una red de subtes. La revista Eco Contemporáneo: creación y conexión, 1961-1969”. *Critica.cl*. Disponible en: <https://critica.cl/literatura/viviendo-en-una-red-de-subtes-la-revista-eco-contemporaneo-creacion-y-conexion-1961-1969>.

---. (2012). “‘El nuestro es un combate de creación’: la revista Eco Contemporáneo, Argentina 1960–1969”. *Cali*, 9, pp. 169-198. Disponible en: <http://www.scielo.org.co/pdf/recs/n9/n9a06.pdf>.

GERBAUDO, Analía. (2013). “Literatura y activismo intelectual en la Argentina de los 80. Notas a partir de Lecturas críticas. Revista de Investigación y Teorías Literarias”. *Catedral Tomada. Revista de crítica literaria latinoamericana*, 1. Disponible en: <https://core.ac.uk/download/pdf/52482392.pdf>.

GILMAN, Claudia. (2012) *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Bs. As.: Siglo XXI.

GIORDANO, Alberto. (2018). “Cómo se traza una vida. Notas sobre Ikebana política de Claudia de Río”. *La Palabra* 32, pp. 129–138. doi. org/10.19053/01218530.n32.2018.8167.

GIZZO, Luciana del. (2012). “El fin de la elocuencia: figuraciones de lo poético y transformación lingüística en Buenos Aires a mediados del siglo XX”. *Cuadernos Americanos: Nueva Epoca* 2.140, pp. 187-220. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3987936>.

---. (2010) “La vanguardia después de la vanguardia. Operaciones de ruptura en *Poesía Buenos Aires*”. Actas del V Congreso Internacional de Letras, Universidad de Buenos Aires. Disponible en: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/CIL/IV-2010/paper/viewFile/2960/1118>.

HERZOVICH, Guido. (2019). “La invención del lector alegre: antes del boom, *El Grillo de Papel* (1959-1960)”. Delgado, Verónica y Geraldine Rogers. *Revistas, archivos y exposición: Publicaciones periódicas argentinas del siglo XX*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Pp. 171-198. Disponible en <https://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/148>.

JAMESON, Fredric. (1984). “Periodizing the 60s”. *Social Text*, 9/10, pp. 178-209.

JONES, Donna V. (2010). *The Racial Discourses of Life Philosophy. Négritude, Vitalism, and Modernity*. New York: Columbia University Press.

KEARNEY, Richard y VOZNESENKY, Andrei. (1983). “Andrei Voznesensky: The Poet as Tightrope Walker”. *Socialism and Culture* 7.1, pp. 44-48.

LAGMANOVICH, DAVID y LAURA POLLASTRI. (2001). “Introducción”. *La revista Aula Vallejo. Introducción e índice*. Tucumán (Argentina) y Torreón (México): Cuadernos de Norte y Sur. Pp. 9-23.

LONGONI, Ana María y MESTMAN, Mariano. (2008). *Del Di tella al Tucumán Arde: Vanguardia artística y política en el 68 argentino*.

LOVIC ALLEN, James. (1981). “‘Imitate Him If You Dare’: Relationships between the Epitaphs of Swift and Yeats”. *Studies: An Irish Quarterly Review* 70.278/279, pp. 177-186. Disponible en Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/30090353>.

MANZANO, Valeria. (2017). “Fraternalmente americanos: el Movimiento Nueva Solidaridad y la emergencia de una contracultura en la década de 1960”. *Iberoamericana* XVII, 66, pp. 115-138. Disponible en: http://americalee.cedinci.org/wp-content/uploads/2019/12/ARTE-Y-REBELION_ESTUDIO.pdf.

- MARTÍNEZ, Ana Teresa. (2013). “Intelectuales de provincia: entre lo local y lo periférico”. *Prismas - Revista de Historia Intelectual*, 17, 2, pp. 169-180.
- MATTONI, Silvio. (2015). “Diario de Poesía: un reportaje universal”. *El Matadero*. 9: 47-54. Disponible en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/matadero/article/view/2972>.
- MESCHONNIC, Henri. (2007). *La poética como crítica del sentido*. Buenos Aires: Mármol-Izquierdo Editores. Traducción de Hugo Savino.
- . (2017). *Para salir de lo posmoderno*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- MÓBILI, Enrique (2014[1951]). “César Vallejo – Pablo Neruda – Vicente Huidobro en una conciencia americana”. *poesía buenos aires*, 4, (invierno). *Poesía Buenos Aires. Edición facsimilar*, Tomo I. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2014. 53.
- MONTELEONE, Jorge. (2016). *El fantasma de un nombre*. Rosario: Nube Negra.
- NOEL DO, María. (2018). “Letra y música de Rosario”. *La Capital, Cultura y libros*, 4 de febrero. Disponible en: <https://www.lacapital.com.ar/cultura-y-libros/letra-y-musica-rosario-n1549769.html>.
- ORGE, BERNARDO y Milena Bertonlino. (2018). “Hacia una periodización crítica de la edición de literatura en la provincia de Santa Fe”. *Actas de las Jornadas La ciudad que yo inventé*. Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina.
- ORREGO, Antenor. (1961) [1922]. “Palabras prologales (de *Trilce*)”. *Aula Vallejo* 1, primer semestre, pp. 11-20.
- OTEIZA, Enrique. (2009). “Un testimonio de las rupturas de los años setenta y el arte de la década”. JITRIK, Noé (Dir). *Historia crítica de la literatura argentina*. Volumen 7: *Rupturas*. Directora del volumen: Celina Manzoni, Buenos Aires: Emecé, 2009. Pp.649-671.
- PODLUBNE, Judith. (2012). *Escritores de Sur. Los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- PAGANINI, Eduardo. (2008). “El humor entre los '60 y '70. Una breve mirada al humor como discurso social y su vínculo con la política”. *Revista Borradores VIII-XIX*. Disponible en: <https://www.unrc.edu.ar/publicar/borradores/Vol8-9/pdf/El%20humor%20entre%20los%2060%20y%2070.pdf>.
- PRIETO, Martín (2002). “Realismo, verismo, sinceridad. Los poetas”. JITRIK, Noé (Dir). *Historia crítica de la literatura argentina*. Volumen 6: *El imperio realista*. Directora del volumen: María Teresa Gramuglio, Buenos Aires: Emecé, 2002. Pp.321-341.
- (2007). “Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina”. *Cahiers de L.I.R.I.CO* 3, pp. 23-44. Disponible en: <http://lirico.revues.org/768>.
- (2011). [2006]. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.

----- (2018) (Ed.). "Símbolo, representación, entresueño y materia". Prieto, Martín (Comp.). *Los ojos nuevos, y el corazón: antología de la poesía moderna en Santa Fe* / José Pedroni. Rosario: Espacio Santafesino Ediciones, pp. 7-27.

PRIETO, Martín y GARCÍA HELDER, Daniel. (1998). "Boceto N° 2 para un... de la poesía argentina actual". *Punto de vista* 60, abril, pp. 13-18.

QUEZADA, Jaime. (1994). "Ernesto Cardenal: La poesía nicaragüense y el testimonio de una época". *Antología de Ernesto Cardenal*. Santiago: Editorial Universitaria, pp. 13-22.

QUINTERO HERENCIA, Juan Carlos. (2002). *Fulguración del espacio. Letras e imaginario institucional de la Revolución Cubana (1960-1971)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

RAFFO, Alejandra. (2011). "Experiencias desde el Litoral: La formación universitaria en historia frente a los vaivenes políticos e institucionales del siglo XX". *Clío & Asociados* (15), pp. 212-232. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5023/pr.5023.pdf.

RETAMOSO, Roberto. (1995). "Los poetas de La Cachimba". *La dimensión de lo poético*. Buenos Aires: Héctor Dinsmann Editor. Pp. 45-53.

ROMANO, Eduardo. (1986). "Revistas argentinas del compromiso sartreano". *Cuadernos Hispanoamericanos* 430, abril, pp. 164-179.

ROSZAK, Theodore. (1969). *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*. Barcelona: Kairós.

SAÍTTA, Sylvia. (2016). "Polémicas estéticas y apuestas literarias en las revistas de Abelardo Castillo". DELGADO, Verónica y ROGERS (eds.). *Tiempos de papel. Publicaciones periódicas argentinas (siglos XIX y XX)*. Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Estudios/Investigaciones 60, pp. 304-317. Disponible en: <https://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/78>.

SARLO, Beatriz. (1992). "Intelectuales y revistas: razones de una práctica". *América: Cahiers du CRICCAL* 9-10, pp. 9-16. Disponible en: https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1992_num_9_1_1047.

---. (1996): "La duda y el pentimento". *Punto de vista* 56, pp. 31-35.

SARTRE, Jean Paul. (1969) [1948]. *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada.

SCHOPF, Federico. (2010). "Las huellas del antipoema" y "Genealogía y actualidad de la antipoesía". *El desorden de las imágenes. Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Nicanor Parra*. Santiago de Chile: Universitaria. Pp.157-218.

SHKLOVSKI, Víctor. (1978). "El arte como artificio". TODOROV, Tzvetan. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Buenos Aires: Siglo XXI. Pp. 55-70.

SILVA IBARGÜEN, Gabriela. (2017). *Texto, contexto e índices de el corno emplumado (1962-1969)*. Tesis de posgrado. El colegio de San Luis. Disponible en: <https://biblio.colsan.edu.mx/tesis/SilvaIbarguenGabriela.pdf>.

- STEDILE LUNA, Verónica. (2019). *Tempo y morales de la crítica: las revistas del surrealismo e invencionismo en Argentina entre 1948 y 1956*. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En Memoria Académica. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1820/te.1820.pdf>.
- TERÁN, Oscar. (2013) [1991]. *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1955-1966*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- . (2006). “Intelectuales y cultura en las décadas de 1960 y 1970”. En *De utopías, catástrofes y esperanzas. Un camino intelectual*. Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 89-92.
- TERÁN, Oscar y SIGAL, Silvia. (1992). “Los intelectuales frente a la política”. Punto de Vista. Revista de cultura, 42, pp. 42-48.
- UBELAKER ANDRADE, Lisa. (2014). "La revista más leída del mundo: Selecciones del Reader's Digest y culturas de la clase media, 1940-1960. *Historia y problemas del siglo XX* 5. 5. 21-42. Disponible en: <http://www.geipar.udelar.edu.uy/wp-content/uploads/2015/09/ubelaker.pdf>.
- WALLERSTEIN, Immanuel. (2006). “Introducción. Aime Cesaire: colonialismo, comunismo y negritud”. CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre el colonialismo*. Madrid: Akal, pp. 7-13.
- WILLIAMS, Raymond. (1980). “The Bloomsbury Fraction”. *Problems of Materialism and Culture*, London: Verso. 148-169.
- YUSZCZUK, Marina. (2011). *Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa* [en línea]. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.742/te.742.pdf>.
- ZANETTI, Susana. (1998). “Apuntes acerca del canon latinoamericano”. Cella, Susana (comp.). *Dominios de la literatura. Acerca del canon*. Buenos Aires: Losada. Pp. 87-105.

ANEXOS

Anexo 1. Libros publicados por el sello El lagrimal trifurca entre 1968 y 1978

A continuación, se listan los títulos publicados por el sello en el periodo 1968-1978, según su orden de aparición. Entre corchetes, se indica la información consignada por los propios editores.

Gandolfo, Francisco. (1968). *Mitos*. Colección El búho encantado.

Diz, Hugo. (1972). *Algunas críticas y otros homenajes*. Colección El búho encantado. [Edición a cargo de Elvio Gandolfo y Sergio Kern].

AA.VV. (1972). *De lagrimales y cachimbas*. [Edición a cargo de Elvio Gandolfo].

Martini, Juan Carlos. (1973). *Derecho de propiedad*. Colección El búho encantado.

Ritsos, Yannis. (1973). *La ventana*. Traducción de Juan L. Ortiz. [Edición a cargo de Francisco Gandolfo y Hugo Diz].

Diz, Hugo. (1973). *Contra Dicciones*. 1era edición. Colección El búho encantado. [Edición a cargo de Francisco y Elvio Gandolfo].

Diz, Hugo. (1974). *Contra Dicciones*. 2da edición. Colección El búho encantado. [Edición a cargo de Francisco y Elvio Gandolfo].

Gandolfo, Francisco. (1974). *El psicópata*. Colección El búho encantado.

D'Anna, Eduardo. (1975). *Aventuras con usted*. Colección El búho encantado. [Edición a cargo de Elvio Gandolfo y Sergio Kern. Dibujos de Sergio Kern].

Cao, Omar. (1976). *Emigrado de la luna y otros asuntos*. Colección El búho encantado.

Wolpin, Samuel. (1976). *Aforismos del sendero y la virtud*. Colección Prosa múltiple. [Edición a cargo de Elvio Gandolfo; tapa de Samuel Wolpin].

Gandolfo, Francisco. (1977). *Poemas joviales*. Colección El búho encantado.

D'Anna, Eduardo. (1978). *Carne de la flaca*. Colección El búho encantado. [Edición a cargo de Sergio Kern].

AA.VV. (1978). *La huella de los pájaros*. Co-editado con La Cachimba. [Cubierta: Leonardo Guiskin].

Anexo 2. Plaquetas de poesía El lagrimal trifurca

Primera etapa: 1972-1974

Serie editada por Francisco Gandolfo.

Nº 1. *Poesía Rosario*. Textos de Orlando Calgaro, Fernando Molina, Eduardo D´Anna, Alberto C. Vila Ortiz, Samuel Wolpin, Jorge Isaías y Francisco Gandolfo.

Nº 2. *La patagonia*. Poemas de Armando Bando, Pico Truncado y Santa Cruz

Nº 3. Textos de Hugo Diz, Rogelio Ramos Signes y Elvio E. Gandolfo, junto con [supuesto] inédito de Julio Cortázar.

Nº 4. Textos de Raúl A. Ojeda y Fernando Molina.

Nº 5. *Plaqueta del secuestro*. Cinco poemas de Francisco Gandolfo.

Nº 7. *Plaqueta del amor*. Textos de Tilo Wenner, Winston Orrillo, Alfonso Cortés y Francisco Gandolfo.

Nº 8. Plaqueta homenaje a Alejandra Pizarnik.

Segunda etapa. Colección “El búho encantado”: 1978-1990

Esta serie de treinta y un plaquetas de poesía, que inicialmente alternan su denominación con la de “hoja de poesía” (tal como puede verse en la nomenclatura de este índice), se publicaron entre 1978 y 1990 bajo la dirección de Francisco Gandolfo.

Hoja de Poesía 1. Raúl García Brarda. “Antes”. Abril de 1978. Incluye texto sin título de Francisco Gandolfo.

Hoja de Poesía 2. Juan L. Ortiz. “Entre diamante y Paraná”. Julio de 1978. Incluye un texto sin título Samuel Wolpin, titulado “El ‘saber de la intemperie’ de Juan L. Ortiz.

Hoja de poesía 3. Marcel Proust. “Retratos de pintores y músicos”. Septiembre de 1978. Incluye un texto sin título de Francisco Gandolfo.

Plaqueta 4. Irma Peirano (1917-1965). “Poemas”. Mayo de 1979. Incluye un texto sin título de Alma Maritano.

Plaqueta 5. Hugo Padeletti. “Doce Poemas”. Noviembre de 1979. Incluye un texto sin título de Angélica Gorodischer.

Hoja 6. Luis de Góngora; Francisco de Quevedo; Lope de Vega. “El amor y el humor en los clásicos”. Abril 1980.

Hoja 7. Saúl Pérez Gadea. “Poeta uruguayo”. Abril 1980.

- Hoja 8.* Carlos Piccioni. “Le damos un nombre”. Septiembre de 1980.
- Hoja 9.* Víctor Miguel Pesce. “Dos poemas”. Octubre de 1980.
- Hoja de poesía 10.* Eduardo D’Anna. “Cuatro poetas de *el lagrimal*”. 1981.
- Hoja de poesía 11.* Hugo Diz. “Cuatro poetas de *el lagrimal*”. 1981.
- Hoja de poesía 12.* Elvio Gandolfo. “Cuatro poetas de *el lagrimal*”. 1981.
- Hoja de poesía 13.* Francisco Gandolfo. “Cuatro poetas de *el lagrimal*”. 1981.
- Plaqueta 14.* Rubén Sevlever. “Poemas inéditos”. Junio de 1982. Incluye un texto sin título de Francisco Gandolfo, “La solicitud”, y otro de Mario Levrero, “La respuesta”.
- Plaqueta 15.* Antonio Ramos Rosa. “Poemas”. Julio de 1982. Selección, traducción y prólogo de Rodolfo Alonso.
- Plaqueta 16.* Hugo Enrique Salerno. “Versos de”. Diciembre de 1982.
- Plaqueta 17.* Willy Harvey (1931-1982). “Poemas”. Diciembre de 1982. Incluye un texto sin título de Alberto Carlos Vila Ortiz.
- Plaqueta 18.* Edgar Bayley. “Poemas”. Julio de 1983. Incluye un texto sin título de Daniel Freidemberg.
- Plaqueta 19.* Raúl Gustavo Aguirre. “Plaqueta homenaje”. Octubre de 1983. Incluye un texto sin título de Orlando F. Calgaro.
- Plaqueta 20.* Mirta Rosemberg. “Rosario. Cinco poetas que difunden la cultura”. Noviembre de 1984.
- Plaqueta 21.* Alberto Carlos Vila Ortiz. “Rosario. Cinco poetas que difunden la cultura”. Noviembre de 1984.
- Plaqueta 22.* Orlando F. Calgaro. “Rosario. Cinco poetas que difunden la cultura”. Noviembre de 1984.
- Plaqueta 23.* Jorge Isaias. “Rosario. Cinco poetas que difunden la cultura”. Noviembre de 1984.
- Plaqueta 24.* Armando Raúl Santillán. “Rosario. Cinco poetas que difunden la cultura”. Noviembre de 1984.
- Plaqueta 25.* Francisco Madariaga. “Tembladerales de oro”. Octubre de 1985. Incluye un texto de Víctor F. A. Redondo, titulado “(Milonga para Madariaga)”.

Plaqueta 26. Guido Cavalcanti y Cecco Angiolieri. “Dos poetas medievales italianos”. Octubre de 1986. Traducciones y texto epistolar de Rodolfo Alonso.

Plaqueta 27. Daniel Garibaldi (1930-1984). “Poemas”. Julio de 1987.

Plaqueta 28. Inés Aráoz. “Poemas”. Octubre de 1987. Texto sin título de Elvio Gandolfo.

Plaqueta 29. Sergio Kern. “La nube y la niña”. Junio de 1989. Nota sin firma.

Plaqueta 30. Beatriz Vallejos. “Por encima del silencio”. Septiembre de 1989.

Plaqueta 31. Daniel García Helder y Martín Prieto. “Helder/Prieto”. Octubre de 1990. Incluye un texto de Francisco Gandolfo, titulado “Poetas irritantes”.