

Una revista de poetas e imprenteros: la invención crítica de *el lagrimal trifurca* en *Diario de poesía*

Marina Maggi
Instituto de Estudios Críticos en Humanidades - CONICET
Universidad Nacional de Rosario
Argentina
marinamaggi1988@gmail.com

Resumen: Este artículo se propone abordar las operaciones críticas desarrolladas por *Diario de poesía* (1986-2012) en torno a *el lagrimal trifurca* (1968-1976) y su poética. Estas intervenciones señalan la invención de la revista como antecedente literario del programa impulsado por los editores, quienes vuelven sobre el corpus de *el lagrimal* y el epistolario de uno de sus fundadores, Francisco Gandolfo, para inscribir y proyectar desde allí una nueva concepción de la praxis poética.

Palabras clave: *Diario de poesía; el lagrimal trifurca;* publicaciones periódicas; poesía argentina; programa poético

Abstract: This article aims to address the critical operations developed by *Diario de poesía* (1986-2012) around *el lagrimal trifurca* (1968-1976) and its poetics. These interventions point to the invention of the magazine as a literary antecedent of the program promoted by the editors, who return to the corpus of *el lagrimal* and the epistolary of one of its founders, Francisco Gandolfo, to inscribe and project from there a conception of poetic praxis.

Keywords: *Diario de poesía; el lagrimal trifurca;* magazines; argentine poetry; poetic program

Fecha de recepción: 27/11/2020

Fecha de aceptación: 3/12/2020

En 1968 se publica en Rosario el primer número de *el lagrimal trifurca*, bajo la dirección de Francisco y Elvio Gandolfo. Su “núcleo de hierro” (Gandolfo 2015: 18) incluye, además, a Eduardo D’Anna y a Hugo Diz. Entre sus colaboradores se encuentran Samuel Wolpin, Sergio Kern (hijo de Francisco Gandolfo, utiliza para su pseudónimo artístico el apellido materno), Juan



Carlos Martini y Luis Sienra. La revista publica catorce números distribuidos en dos lapsos que van de 1968 a 1970 (N° 1 al 8) y de 1972 a 1976 (N° 9 al 14, bajo la exclusiva dirección de Elvio Gandolfo).¹

Los estudios dedicados a *el lagrimal trifurca* hasta la actualidad son escasos. Este vacío crítico responde a motivos históricos y materiales. Por un lado, a la interrupción de la revista en agosto de 1976 sigue el periodo de persecución y censura, instalado por la última dictadura militar (1976-1983). En segundo lugar, si bien a partir de 1983 se dan las condiciones para el trabajo crítico en torno a la publicación y su poética, el acceso a sus ejemplares resulta dificultoso, debido a que éstos se encuentran dispersos en bibliotecas públicas y en colecciones privadas. Esta situación se revierte a partir de la edición facsimilar de sus catorce números en 2015, a cargo de la Biblioteca Nacional.

La recepción de *el lagrimal* a nivel nacional está signada por la operación crítica que lleva adelante *Diario de poesía* (1986-2012), que recoge el legado de la revista a la luz de su propio programa. Esta lectura inaugural se realiza en el marco de la reconfiguración del campo intelectual luego del regreso a la democracia, caracterizado por su “estado de dispersión” (Battilana: 116). La línea del *Diario* se inscribe en un espacio de enunciación específicamente poético, que se conforma como tal a principios de los años ochenta.

Durante los últimos años de la dictadura, se conforma un espacio de disidencia intelectual a través de un grupo de revistas, cuya estrategia enunciativa consiste en un discurso “oblicuo y cifrado” (Battilana: 121).² En el

1 La razón de su interrupción es el viaje de Elvio a Montevideo y la imposibilidad de su padre de asumir la totalidad del trabajo de edición por su cuenta, debido a sus compromisos laborales.

2 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), a las que se suman las revistas subterráneas (*underground*) —vinculadas a sectores juveniles de la clase media—, que habrían tenido su auge entre 1978 y 1979.



ámbito poético, 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 “fragmentaria, vacilante e incierta” (140). Battilana postula la configuración de un campo poético específico a partir de 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: *Último Reino* (1979-1988), *Xul* (1980-1997) y *La Danza del ratón* (1981-2001). Cada una promovería una línea poética específica, cuyo origen es posible rastrear en la década del setenta: el movimiento neorromántico, la vertiente concretista y neobarroca y la tendencia referencial, respectivamente.

Nos interesa especialmente la línea narrativa y comunicativa de *La Danza del Ratón*, dirigida por Javier Cófreces y Jonio González, que recupera la herencia realista de la zona coloquialista de los años sesenta, cuya proyección alcanza a *Diario de poesía* (Battilana: 146). Ambas revistas comparten cierta “familiaridad”, no solo porque Jorge Fondebrider participa en ellas como jefe de redacción, sino principalmente debido a “su preferencia 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. Su N° 3/4 (1982) incluye un breve reportaje al autor, a cargo de Ignacio Ordaz (colaborador). La nota sin firma que lo precede destaca la “doble función” (6) de Gandolfo en el circuito poético local, que abarca tanto su producción literaria —que llega en ese momento hasta *El sueño de los pronombres* (1980) — como su labor editorial en *el lagrimal* y en las ediciones de *El Búho Encantado*. Los interrogantes que despliega Ordaz intentan recortar una zona poética rosarina, diferenciada tanto del litoral y de Santa Fe como de Buenos



Aires. Ya desde su primera pregunta, se pone en evidencia el sesgo hipotético de este intercambio: “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?” (F. Gandolfo 1982: 7). La respuesta de Gandolfo no refuta por completo la afirmación esbozada, si bien señala que la única poesía urbana sería el tango, frente a la heterogeneidad de las producciones de ambas ciudades. La diferencia entre éstas radicaría en la “mayor vitalidad” (7) de las obras rosarinas, que respondería eminentemente a cierta autonomía del medio frente a la burocracia estatal.

La Danza del ratón vincula la trayectoria de Gandolfo, “poeta del interior” (6), al desarrollo de una poesía “de Rosario”, que se distinguiría de la del resto del país por su “propuesta vital” (7). Esta perspectiva postula un espacio de enunciación poético específico —tensionado entre las dinámicas culturales de la provincia y la capital— para la corriente coloquial y urbana reivindicada por la publicación. Es posible desprender de este reconocimiento —como tarea futura— la construcción de una genealogía poética local de alcance nacional, en la que *el lagrimal* y su grupo ocuparían un lugar crucial. Esta vertiente argumental adquiere la densidad de una operación crítica a partir de las intervenciones de *Diario de poesía*, 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 Diana Bellesi, Jorge Fondebrider, Daniel Freidemberg, Daniel García Helder, Martín Prieto y Elvio Gandolfo. Desde sus inicios, la revista se perfila como el espacio de enunciación de una poética emergente, sustentada sobre una serie de operaciones de lectura orientadas hacia la construcción de una genealogía literaria (Yuszczuk: 53). La tendencia estética del *Diario* 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 “aún por realizarse” (Mattoni: 48). Entre sus rasgos principales, Silvio Mattoni señala “una dosis de realismo”, “un cuestionamiento de la percepción, sobre todo visual” y la “reformulación de la forma de los versos” (48). Este “programa futuro” (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 poéticos medulares de la poética que luego será conocida como objetivismo.³

El segundo número (1986) incluye el “Dossier del lagrimal”, a cargo de Daniel García Heder y Martín Prieto y presentado por Saimoilovich. Éste incluye testimonios, abordajes críticos y breves antologías ilustrativas. Los primeros 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, publicado aquí parcialmente.⁴ Los estudios críticos son “Bibliográficas y traducciones en el proyecto de *El lagrimal*”, escrito por Prieto y García Helder —al que le siguen traducciones y notas bibliográficas extraídas de la revista—, y “El poeta en la picota” de Daniel 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 la publicación.

La presentación que realiza el dossier de la poesía como zona privilegiada de *el lagrimal* se basa en la importancia que este discurso asume en el marco del proyecto compartido por su grupo principal, sin que ello

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

4 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 Jorge Fondebrider.



opaque la amplitud de los materiales incluidos. Tal reconocimiento se enlaza a la construcción de la revista como precursora de la línea poética perfilada por los editores, a partir de la afirmación de que su grupo vehiculiza, tal como sostiene Freidemberg (1986), una “poética sin precedentes en el país” (22) cuyo legado recoge, programáticamente, *Diario de poesía*.

En su presentación, Saimoilovich describe el nacimiento de *el lagrimal* como la confluencia de “un grupo de poetas jóvenes” con “una familia de imprenteros”:

Fue hace casi veinte años, en un arrabal de Rosario, que confluieron 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. Éstas se conjugarían en un modo específico de edición, en el que la labor artesanal desarrollada en el taller gráfico sustenta un proyecto de modernización literaria. Según Saimoilovich, la revista contribuye a la renovación de la poesía argentina, a la que aporta “un aire ligeramente bárbaro” vinculado al “gusto omnívoro de los *lagrimales*”, que abarca “la historieta, el cine, la ciencia ficción, las [novelas] policiales y la pizza de cancha” (15). Esta enumeración combina géneros literarios no canónicos (la historieta, la ciencia ficción y el policial) con elementos provenientes del cine y del ámbito popular. El eclecticismo señalado forma parte del espacio de enunciación de *el lagrimal*, que trastoca las jerarquías poéticas tradicionales a partir de la “barbarización” del gesto literario. El cambio de registro no es presentado aquí como el producto de cierta voluntad de innovación en el interior de una praxis especializada, sino como la consecuencia de una inclinación “omnívora”. Por otro lado, la incorporación de una nueva zona de experiencia al género coincide con la conformación de un nuevo perfil de poeta, caracterizado por “el deseo simple



e irresistible de hacer” (15), que concierne tanto a la edición de revista como al proceso de escritura.

El emplazamiento de *el lagrimal* es calificado por Saimoilovich como “un arrabal” de Rosario, en referencia a la ubicación de su sede, en Ocampo 1812. Esta dirección coincide con el domicilio del taller “La Familia” de Francisco Gandolfo, y corresponde a un barrio cercano al microcentro, a pocas cuadras de un sitio histórico de la ciudad, el Parque Independencia. Aplicada a Rosario, la noción de “arrabal” indica la periferia próxima del casco urbano. En una posible alusión metafórica, su sentido remite al desplazamiento operado por la revista respecto a la centralización de la literatura nacional en Buenos Aires. Si *el lagrimal* representa “una de las revistas más modernas” a escala continental, esta constatación se formula a partir de una tensión implícita entre esta escala y su lugar de procedencia, lateral respecto a la capital del país. Esta posición, lejos de ir en detrimento de la praxis artística, potencia la construcción de vínculos y la inserción en redes internacionales por parte del grupo, a partir de un movimiento que reconfigura 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).⁵

El gesto de desprendimiento respecto a la capital señalado por Saimoilovich encuentra su complemento en un segundo momento: si *el lagrimal* “sale al mundo” sin pasar por Buenos Aires, es a partir de este impulso mundial, sobre todo latinoamericano, que la revista llega al epicentro del campo literario. Los vínculos con escritores y grupos de otros países facilitan materiales originales que aportan nuevas formas de abordaje y recursos expresivos que serán capitalizados por los editores. Respecto a este

⁵ Consideramos que esta suerte de indiferencia debe ser indagada a partir del análisis del lugar de enunciación que construye la publicación. Éste desajusta las coordenadas imperantes para pensar la producción poética del periodo, en pos de un vínculo directo entre Rosario y Latinoamérica.



punto, el texto que Daniel García Helder (1986) dedica a las traducciones de *el lagrimal* en el marco del Dossier subraya la importancia que adquiere esta tarea en el interior del proyecto. García Helder agrupa las traducciones según su fuente. Por un lado, menciona las nuevas versiones de textos ya traducidos, entre las que destaca aquellas realizadas por Eduardo D'Anna sobre Yeats, Langston Hughes, L. Ferlinghetti y Gregory Corso, y las Elvio Gandolfo sobre Blaise Cendrars. Por otro, llama la atención sobre el rescate de "traducciones ajenas de carácter curioso, inhallable" (20), como aquellas de Adam Wacyk, Gombrowicz y Bruno Schulz, entre otros. Finalmente, refiere la traducción por primera vez al español de textos poco conocidos en aquellos años, tales como el extenso poema "Oza" del ruso Andrei Voznesensky, versionado desde el inglés por Samuel Wolpin y revisado por D'Anna. El abordaje de García Helder atiende al interés de modernización cultural que traduce la práctica de traducción en el seno de la revista, la cual que se interrumpe a partir del N° 9 a partir de una reconfiguración del proyecto editorial (Elvio Gandolfo: 1986, 19).

Por su parte, en "El poeta en la picota" Freidemberg afirma que el grupo de *el lagrimal* desarrolla "una 'poética' compartida, un modo de encarar la producción textual" (22) que no se encauza en sus contenidos, sino en los libros de sus editores. No sería posible identificar, en sus catorce números, una única línea poética que guíe la selección del material, por fuera de un "moderado vanguardismo" (22). La transformación del abordaje literario prescinde de manifiestos o declaraciones de principios. Se desarrolla más bien a partir de los intercambios y discusiones informales entre los miembros en torno a los textos propios y ajenos. En estos diálogos se fragua "un canje de aproximaciones y rechazos" (22) que condensa la actitud del grupo hacia la actividad literaria, calificada como "salvaje". Freidemberg aclara que ésta no responde a un desconocimiento, sino precisamente a la intención de "arrancar desde otro lugar" (22). "Los lagrimales", como suele nombrárselos, se



desentienden de las disputas que impregnan el campo poético de Buenos Aires y se lanzan a “hacer la suya” con una “despreocupada ‘prepotencia de trabajo’” (22) que pone en entredicho la jerarquización del discurso poético por sobre las demás prácticas. Este desplazamiento se asociaría al rechazo de una concepción trascendental del oficio. Lo que distingue según el crítico a estos autores es que “aprovechan” el lenguaje cotidiano sin “violentarlos” con metáforas o “figuras literarias” (22).

En sus comienzos, el artículo hace referencia a 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 el libro *Los mejores poemas de la poesía argentina* (1974), compilado por Juan Carlos Martini Real y editado por Corregidor. 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). Dos años después, en 1976, se publica *Poesía viva de Rosario*, bajo el auspicio del “Instituto de Estudios Nacionales”⁶. La selección, realizada por Ediciones La Ventana y presentada en orden cronológico según el año de nacimiento de los autores, comienza con Francisco Gandolfo, concluye con Sergio Kern e incluye 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 *Nova Arte*. En este artículo, D’Anna 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, el autor menciona la ausencia en la ciudad de “Una rígida vigilancia cultural por parte de las

⁶ 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).



capas ilustradas de la sociedad” y de “un apoyo oficial y oficioso a las corrientes convencionalizadas del arte” (3). D’Anna encuentra en “la Fenicia”, apelativo corriente para Rosario, un vacío institucional propicio para el desenvolvimiento de la actividad artística. Luego de esta breve introducción, enumera las “características nuevas” de la poesía local contemporánea. En primer lugar, enfatiza un “‘distanciamiento’ frente a la efusión poética”, que suele recurrir a la ironía para propiciar una lectura más libre, ya que este rasgo desestabilizaría la voz del poeta como “única verdad” (3). El segundo punto afirma la aproximación a otros géneros, tales como el chiste, la parodia, el diálogo, etc. El tono se tornaría narrativo recurrentemente, y se abandonaría la sucesión de metáforas como modo de transmitir estados anímicos. El tercer ítem indica que “lo antipoético” no se limita a la elección de los temas, sino que puede extenderse a los referentes, tal como sucede en el caso de Francisco Gandolfo, quien transformaría los signos científicos en signos poéticos. El cuarto apartado 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.

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 consiste en “el predominio de los datos objetivos sobre los subjetivos” (3).⁷

En la argumentación de Freidemberg, la crítica de D’Anna a cierto uso “culto” del lenguaje “popular” reenvía a un “conflicto entre poéticas con muchos rasgos en común”, que enfrenta el abordaje de *el lagrimal* al coloquialismo o “sesentismo porteño”. En este marco, el grupo rosarino presenta una “voluntad de diferenciación”, encauzada a través de un “desdén hacia las poses del campo intelectual” y una “actitud frontalmente refractaria a la melancolía y la nostalgia” (22). Esta formulación articula 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, 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 y que ofrece, 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 (que incluye a Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade y Murilo Méndez), a la obra de Nicanor Parra y, en menor grado, al exteriorismo nicaragüense (22).

⁷ “Fenicia revisited” funciona como un texto-faro, que guía y nutre las sucesivas lecturas críticas sobre *el lagrimal*. Las cinco características citadas por Freidemberg impregnan asimismo la argumentación de Roberto Retamoso (1995). Éste 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, Retamoso afirma que estos autores trabajan a partir de una “retórica de lo cotidiano” (68), que dispensaría 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.



Previamente a la redacción de este ensayo para el *Diario*, Freidemberg presenta un artículo en el que contextualiza el legado de *el lagrimal*. “Para una situación de la poesía argentina” forma parte del N° 6 (diciembre de 1984) de *La Danza del Ratón*. La “Aclaración” que lo precede indica la fuente original del texto crítico, redactado en el verano de 1981-1982 para la revista *Quimera* de Barcelona, que dedica un “informe” al estado actual de la literatura argentina. Dos años más tarde, el autor advierte a los lectores de *La Danza* que su análisis peca de conclusiones apresuradas, y solicita que sea leído al modo de un “documento histórico” (22), de índole testimonial. El texto nos advierte en su umbral sobre de la dificultad que supone reflexionar sobre la poesía argentina contemporánea, debido a que ésta atravesaría “un tramo inestable, de replanteo y dispersión” (22), al que se sumaría 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 dos actitudes divergentes, desplegadas como direcciones posibles de la praxis poética, que no se traducirían en bloques diferenciados. Cada una de estas opciones es definida según su vínculo con la poesía de los años setenta. A lo largo de esta década, tendría 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 la 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”, que prevalecería



desde 1976 hasta el final de esta década. Su principal exponente sería el grupo “Nosferatu”, continuado por *Último Reino*.⁸ Esta línea comprendería la poesía como un ritual que depura la vida cotidiana a partir de componentes irracionales. La experiencia poética primaría aquí sobre el poema en sí, mientras que la “sed de trascendencia” (24) arrastraría un rechazo a lo circunstancial. No habría en esta actitud un tratamiento directo del mundo objetivo, sino una prevalencia de la metáfora, la alusión y sobre todo de 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 menciona, precisamente, a los autores de *el lagrimal* (Francisco y Elvio Gandolfo, Diz, D’Anna y Sergio Kern), quienes desarrollarían una “antipoesía” irreverente, conscientemente prosaica, volcada hacia elementos absurdos y triviales. Este abordaje implicaría, entre otros rasgos, “una preocupación por el lenguaje” y la “desmitificación” de la subjetividad del poeta (25).

Si bien abandona 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. Es posible advertir, entre uno y otro ensayo, la articulación del legado “antipoético” de *el lagrimal*. Éste 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).

8 La revista *Último Reino* cuenta con veinticinco números, publicados entre 1979 y 1998. Del N° 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.



Esta refutación entronca con una “actitud” literaria, es decir, con un *ethos* particular. La distancia respecto al coloquialismo no sería medible en términos de principios estéticos, sino que encontraría su “médula” en el así llamado “espíritu del lagrimal” (22), concebido como un modo de acercarse a la escritura.

Las lecturas críticas de Saimoilovich y Freidemberg confluyen en la detección de “un aire” propio de *el lagrimal*, inclinación poética que abarcaría tanto las páginas de la revista como las obras de sus integrantes. El “barbarismo” o “salvajismo” que caracterizaría la actitud de sus miembros frente a la praxis literaria aparece vinculado, en ambos desarrollos, con un deseo y una “prepotencia” del hacer, que impulsaría tanto la práctica editorial como las escrituras individuales. De esta confluencia se desprendería 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 descollan 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). Siguiendo el punteo de D’Anna (1980), el crítico sintetiza el desvío de *el lagrimal* respecto al coloquialismo como el abandono del acento emotivo que prima en este último, en pos de una modulación irónica. Esta nueva inflexión implicaría un pacto de lectura singular. El lector “cómplice” de la “generación del sesenta” sería desplazado por uno “dueño de su propia lectura”, “no menos pensante que sensible” (22).

Esta nueva propuesta se manifestaría también en la forma que asume la crítica literaria en el interior de la revista. Según Martín Prieto (1986), la escasez de notas bibliográficas dedicadas a las obras de los integrantes se debe a la estrategia que atraviesa esta sección (identificada a partir de



distintos títulos: “Libros” y “Revistas”, “Bibliográficas” y “Cuaderno” — sección más amplia que incluye citas y reportajes breves—): “hablar sólo de los otros, marcar la diferencia, constituirse como grupo a través de esa diferencia” (Prieto: 1986, 20). Los comentarios bibliográficos de *el lagrimal* se distinguirían por su modo de leer, que partiría “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).

El abordaje profesional de la actividad literaria sería desalojado por la figura del poeta lector, con la que se identifican los editores del *Diario*⁹. La lectura crítica se sustentaría, desde esta perspectiva, sobre una experiencia afectiva. La 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 el abordaje de los críticos especializados (el cual supone la imposición de estructuras o verdades ajenas al texto).¹⁰

9 En la nota editorial del N° 1 firmada por Samoilovich, encontramos la siguiente figuración de los lectores del *Diario*: “hemos imaginado un lector sensible, inteligente e interesado, aunque no necesariamente erudito” (p.2). Según Yuszczuk, la postulación de la figura del poeta crítico constituye en una estrategia de autofiguración, que denota “un modo particular de usar la lengua” (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: 296). Ésta se basa en el interés del poeta por los autores que influyen su escritura, y es inseparable del conjunto de su obra y las preocupaciones que la atraviesan.

10 En su introducción a *Palabras a mano. Poemas escogidos (1969-1983)* de Hugo Diz, Prieto (2003) 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 impulsado desde dentro y fuera de la revista, en las obras contemporáneas de sus integrantes— el método que orienta las notas bibliográficas, el cual instalaría “una pequeña revolución en el mundo del periodismo literario” (10). Prieto destaca, en este sentido,



Los materiales incluidos en el “Dossier del lagrimal” se complementan con la publicación de “El archivo de ‘El lagrimal...’” en la sección “Documentos” del N° 67 (2004). El archivo en cuestión consiste en una serie de cartas extraídas de la correspondencia de Francisco Gandolfo. La selección y presentación corresponden a Osvaldo Aguirre (2004), quien destaca la importancia de esta zona “tan desconocida como valiosa” (11) de la obra del poeta¹¹. No se trataría de un correo estrictamente personal, ya que las características de este corpus (ordenado cronológicamente en carpetas por el propio autor) se modifican 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

dos lecturas que proceden “al revés” de su época: aquella “visionaria” que dedica Elvio Gandolfo a *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 radicaría en que registra dos aspectos de la obra de Gelman no identificados hasta entonces: la “reiteración de recursos” y la “melancolía sin propósitos” (10).

11 El trabajo de Aguirre con el archivo epistolar de Gandolfo desemboca en la publicación en 2011 del volumen *Correspondencia* —que incluye una amplia selección de cartas—, editado y presentado por el crítico. El *Diario* anuncia 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 apuntados: 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 cómicamente 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.



testimonial directamente ligado a los avatares de la publicación, a la que otorga centralidad dentro del mapa poético nacional de los años 70.

Aguirre señala en su nota introductoria la aparición en el epistolario 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 revista resulta inseparable, desde esta perspectiva, de los principios y avatares propios del trabajo manual desarrollado en “La Familia”. Lo que interesa a esta lectura es la forma en que ciertos elementos materiales pasan a formar parte de una concepción poética original.

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 permitiría reconocer tanto “los puntos de atracción” (las amistades literarias) como “las oposiciones que se reconocen con espíritu jovial” (11).

Entre las citas epistolares destacadas por los editores dentro del diseño de página de este archivo, encontramos una frase dirigida por Gandolfo a Juan José Saer en 1975, a propósito de su primer encuentro con Juan L. Ortiz: “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 enviado por Ortiz a la sede de *el lagrimal* en enero de 1969, en el que solicita el envío de otro ejemplar de la revista. Se trata del N° 2 (1968), que incluye un dossier dedicado al poeta entrerriano, presentado por Rafael Oscar Ielpi



como un autor “fuera de la promoción literaria y el oportunismo” (2015: 122). No es casual que emerja en esta sección la filiación poética con la figura y la obra de Juan L. Ortiz. El *Diario* retoma y potencia las operaciones críticas y editoriales de *el lagrimal* respecto a la incorporación del poeta entrerriano al canon vigente. También dedica a éste un dossier en su primer número, gesto que Yuszczuk estima “por demás elocuente” (59), en la medida en que señala la elección programática de un autor no porteño, que ocupa un lugar marginal en el sistema literario. El movimiento que ambas publicaciones comparten es el descentramiento respecto a Buenos Aires y la construcción de una genealogía alternativa, orientada hacia la expansión del 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, entre otros materiales¹², la crónica lírica “Entre Diamante y Paraná”, no incluida en *En el aura del sauce* (1971)¹³ y publicada por primera vez en julio de 1978 (dos meses antes de la muerte del poeta) en la segunda plaqueta de la colección “El búho encantado” de *el lagrimal*¹⁴. Los editores califican este texto como un “casi inédito” (16) y lo acompañan con un comentario anecdótico de Francisco Gandolfo respecto a 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

12 El dossier incluye, además de los textos arriba mencionados, 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 y un texto crítico de Marilyn Contardi titulado “Trece versos de “El Gualaguay”.

13 Una gran cantidad de ejemplares de los tres volúmenes de las obras reunidas de Juan L. Ortiz bajo el título de *En el aura del sauce*, a cargo de la editorial de la Biblioteca Constanancio C. Vigil, fueron secuestrados por las fuerzas armadas durante la última dictadura militar.

14 La colección “El Búho encantado” consiste en treinta y un plaquetas de poesía editadas por Francisco Gandolfo entre 1978 y 1990.



texto que rescata simbólica y materialmente *el lagrimal* con una tirada de quinientos ejemplares —la nota afirma que es de doscientos, pero este número es corregido en una carta que envía Gandolfo a la redacción, reproducida en el N° 4 (1987)—, es puesto nuevamente en circulación en este primer número. El gesto de expansión y potenciación de la obra de Ortiz se repite 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), que complementan la edición de *el lagrimal* del poema “La ventana” (1973) en formato de libro.

El interés de “los lagrimales” por la obra de Ortiz representa un punto de partida fructífero para la construcción de una serie poética local, línea que el *Diario* explora en el marco de su “relectura de la tradición” (Yuszczuk, 59).¹⁵ Esta serie se complementa con la genealogía poética rosarina que aporta *el lagrimal*, basada en el redescubrimiento de las obras de Arturo Fruttero y Felupe Aldana.

En la sección “Crítica” del N° 67, Elvio Gandolfo reseña la aparición en 2003¹⁶ 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 —serie posteriormente bautizada como Colección Mayor (Noel Do, online). El primero, publicado en el año 2000, recoge la producción de Fruttero. La edición se encuentra en ambos casos en manos de Osvaldo Aguirre y es supervisada por el propio Gandolfo, quien se desempeña durante

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

16 Si bien el libro se imprime en 2001, Gandolfo aclara en la reseña que no se distribuye sino hasta 2003.



el periodo como director de la editorial.¹⁷ 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 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 presente del *Diario* la genealogía poética construida por *el lagrimal*. 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

17 No es casual que esta colección se inicie con la gestión de Gandolfo, y que sus primeros libros publicados pertenezcan a dos poetas locales, cuyo primer rescate tuvo lugar en las páginas de *el lagrimal*. Oscar Taborda traza la genealogía 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” (Noel Do, online).



Municipal habría comenzado con la búsqueda de una renovación poética por parte de “los lagrimales”, en colaboración con Sábato.¹⁸ Esta línea argumental —enmarcada en el conjunto de las operaciones críticas del *Diario*— sugiere que *el lagrimal* habría sido, como Aldana, “un posibilitador nato y múltiple” (32).

Bibliografía

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

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>. Último ingreso 20/11/2020.

D’Anna, Eduardo (1980). “Fenicia Revisited. Nueva poesía de Rosario”. *Nova Arte* 5, abril/mayo, pp. 3-7.

—. (2007). “Las letras ocultas de la ciudad fenicia”, entrevista a cargo de Osvaldo Aguirre, *La Capital*, 23 de septiembre. Disponible en https://archivo.lacapital.com.ar/2007/09/23/seniales/noticia_417739.shtml.

Último ingreso 20/11/2020.

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

18 Víctor Sábato trabaja, junto con Gary Vila Ortiz, en el diario *La Capital*. D’Anna (2007) refiere su vínculo con *el lagrimal* como una amistad literaria clave, que posibilitó el descubrimiento de los poetas rosarinos que recuperaría 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).



- . (1986). “El poeta en la picota”. *Diario de poesía*, 2, Dossier del lagrimal, primavera, p. 22.
- Gandolfo, Elvio (2015). “De animales y revista”. *el lagrimal trifurca*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional: 17-27.
- . (2004). “El posibilitador”. *Diario de poesía*, 67, Crítica, abril-julio, p. 32.
- Gandolfo, Francisco (1982). “Los vuelos del viejo búho”, entrevista cargo de Ignacio Ordaz, *La danza del ratón*, año 2, 3-4, pp. 6-9.
- 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.
- Mattoni, Silvio (2015). “Diario de Poesía: un reportaje universal”. *El Matadero* 9: 47-54. Online.
- Noel Do, María (2008). “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>. Último ingreso 20/11/2020.
- 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: 9-22.
- Retamoso, Roberto (1995). “De lagrimales y cachimbas o una equívoca sinonimia”. *La dimensión de lo poético*, Buenos Aires, Héctor Dinsmann Editor: 56-72.
- Samoilovich, Daniel (1986). “el lagrimal trifurca”. *Diario de poesía*, 2, Dossier del lagrimal, primavera, p. 15.
- Yuszczuk, Marina (2011). “Lecturas de la tradición en la poesía argentina de los noventa”, Tesis de posgrado, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en



El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana
Año VI, n° 11, segundo semestre de 2020. ISSN: 2469-2131.
Artículos. Marina Maggi 

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.742/te.742.pdf>. Último ingreso
20/11/2020.

Marina Maggi es Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Rosario. Cursa actualmente el Doctorado en Literatura y Estudios Críticos (FHyA, UNR) con el apoyo de una beca de CONICET. Su lugar de trabajo es el Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (IECH). Actualmente desarrolla una adscripción en la cátedra de Análisis del Texto. Se desempeña asimismo como Secretaria de Extensión del Centro de Estudios de Literatura Argentina, de la UNR.

