

## La revista *el lagrimal trifurca* y su poética artesanal

Marina Maggi  
IECH – CONICET, UNR

### Resumen:

*el lagrimal trifurca* publica catorce números en Rosario (Santa Fe) entre 1968 y 1976. Su principal núcleo está compuesto por Francisco y Elvio Gandolfo, Eduardo D'Anna y Hugo Diz. La revista y las obras de sus editores asumen su singularidad a partir del espacio compartido por sus integrantes. Se trata de la imprenta "La Familia" fundada por Francisco Gandolfo. La poética de *el lagrimal* nace al interior de una práctica manual y se nutre de sus valores para llevar a cabo un giro en relación a ciertos aspectos programáticos del coloquialismo del sesenta. Esta reinención en clave artesanal comporta una nueva concepción del oficio poético. El trabajo con los tonos, modulaciones, tópicos y vocablos del habla corriente adquiere así nuevas inflexiones que serán abordadas en este trabajo.

**Palabras clave:** Revista; *el lagrimal trifurca*; Poética; Coloquialismo; Artesanal

### Abstract:

*el lagrimal trifurca* publishes fourteen issues in Rosario (Santa Fe) between 1968 and 1976. Its main nucleus is composed of Francisco and Elvio Gandolfo, Eduardo D'Anna and Hugo Diz. The magazine and the works of its editors assume their uniqueness from the space shared by its members. It is the printing company "La Familia" founded by Francisco Gandolfo. The poetry of *el lagrimal* is born within a manual practice and is nourished by its values to carry out a singular turn in relation to certain programmatic aspects of the sixties' colloquialism. This reinvention involves a new conception of the poetic trade. The work with the tones, modulations, topics and words of current speech acquires new inflections, which will be addressed in this work.

**Keywords:** Magazine; *el lagrimal trifurca*; Poetics; Colloquialism; Handcraft

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, Juan Carlos Martini y Luis Sienna. *el lagrimal* publica catorce números distribuidos en dos lapsos que van de 1968 a 1970 (Nº 1 al 8) y de 1972 a 1976 (Nº 9 al 14, bajo la exclusiva dirección de Elvio Gandolfo).<sup>1</sup> La "Nota editorial" del primer número afirma el objetivo de "demostrar 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" (2015: 38). El alcance internacional —al que contribuye el sistema de canje de la época,

---

<sup>1</sup> 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.



que ofrece la posibilidad de enviar ejemplares a otros países a bajo costo y obtener a cambio números del destinatario— implica un posicionamiento particular en el campo literario nacional por parte de una revista que, lejos de pensarse como medio de expresión de la literatura local, aspira a hacerse eco de las novedades literaturas del mundo.

El desarrollo de esta publicación coincide con los comienzos literarios de sus principales integrantes. El primer libro de Francisco Gandolfo, *Mitos*, es anunciado en el primer número y ve la luz en 1968, bajo el sello propio. Le siguen *El psicópata / versos para despejar la mente* (1977) y *Poemas joviales* (1977). Eduardo D'Anna publica con este sello *Aventuras con usted* (1975) y *Carne de la flaca* (1978). Las obras de Hugo Diz durante esta etapa son *El amor dejado en las esquinas* (Falbo Librero Editor, 1969.), *Poemas insurrectos* (Rosario Poesía, 1971), *Algunas críticas otros homenajes* (el lagrimal trifurca, 1972), *Historias veras historias* (Schapiro, 1974) y *Manual de utilidades* (La ventana, 1976). Elvio Gandolfo publica poemas en el N° 7 (1970) de la revista y participa en tres antologías poéticas.<sup>2</sup> *el lagrimal* funciona como un espacio de iniciación poética. Su elaboración compromete un proyecto compartido que nutre las producciones individuales de la formación. Esta propuesta desplaza algunos de los lugares comunes del coloquialismo argentino de los años sesenta.

Entre fines de la década del cincuenta y la primera mitad de los años setenta, Argentina atraviesa un complejo proceso de modernización sociocultural, producto de una conjunción de acontecimientos entre los que se destacan la Revolución Cubana, el discurso tercermundista, los movimientos de descolonización, las intervenciones norteamericanas y europeas en la periferia, la apertura política del frondizismo y la propuesta de un modelo desarrollista industrializante (Oteiza 2009: 664). Se trata de un periodo de esplendor vanguardista en el que confluyen la renovación estética y el ímpetu de transformación en el plano político (Calabrese 2009). El desenvolvimiento del coloquialismo se inscribe en esa intersección. Samuel Zaidman (1999) afirma que esta poética puede ser pensada como expresión de “la estructura social de una época” (22), un régimen discursivo que pone especial interés en los contextos de enunciación y en la apertura a otros discursos. La incorporación de elementos provenientes del marco social y político, la reiterada utilización del diálogo, la frecuentación de la segunda persona gramatical, la aparición en el texto de variadas voces y referencias del marco histórico y cultural (Bonano 2013), así como el “eje narrativo” y “la localización anecdótica” (Prieto 1983: 900) deben ser abordados en estrecha vinculación con este horizonte epocal.

---

<sup>2</sup> *Poesía viva de Rosario* (1976), *De lagrimales y cachimbas* (1972) y *La huella de los pájaros* (1978). Estas últimas son ediciones conjuntas realizadas por *El lagrimal* y *La cachimba* (Rosario, 1971-1976).



El coloquialismo asume el doble imperativo de modernización cultural y compromiso político que asedia la escritura poética durante esos años a partir de la construcción colectiva de un programa implícito (Freidemberg 1999). El núcleo utópico de este programa es el salto de la comunidad literaria a la comunidad lingüística (García Helder 1999: 214). Este pasaje no apunta solamente a expandir el público lector hacia las capas medias, sino principalmente a “recuperar el habla para la poesía letrada” (Romano 1995: 351). El proyecto de rescate de lo popular por lo cultivado continúa, según Eduardo Romano (1983), la tradición de la poesía de origen gauchesco que pasa luego (con modificaciones) al tango (87). El habla recobrada es la de la clase media rioplatense, considerada como aquella capaz de aportar cierta “argentinidad” a la escritura. El ejercicio de esta lengua poética es indisociable de la indagación teleológica sobre el ser nacional, concebido como la “voz de la gente” (Freidemberg). Martín Gambarotta afirma al respecto: “El coloquialismo idealizaba la posibilidad de escribir como habla ‘el pueblo’” (60). Esta modulación se enuncia desde la capital. Tal como afirma Muschietti, “Los poetas del sesenta son poetas-urbanos de Buenos Aires, salvo excepciones” (137). Horacio Salas (1968) ilumina la intrincada relación que une a esta ciudad con la construcción poética de la identidad argentina:

Las dificultades para delimitar qué es poesía de Buenos Aires provienen de un equívoco: Buenos Aires no es —aunque nos pese— una ciudad con características propias, claramente diferenciables. Es, fundamentalmente, una idea compartida, una mitología, que tiene mucho que ver con nuestra típica vanidad nacional. (10)

A las provincias sólo les queda, desde esta perspectiva, el localismo asfixiante o el desplazamiento a la metrópolis. Tal es el juicio de César Fernández Moreno (1967), quien asume que aquellos que se quedan en su sitio natal se encuentran arrinconados por “la falta de competencia”, “los complejos de inferioridad” y “el folklore ya estereotipado” (29). Los poetas de *el lagrimal* se desentienden estratégicamente de este diagnóstico. No renuncian al contacto con la capital ni sostienen una actitud de subalternidad frente a sus círculos intelectuales. Se vinculan desde un principio con sus revistas, círculos y autores, sin perder de vista la potencia y la originalidad de su proyecto poético local.

El coloquialismo corre desde un principio el peligro de convertirse en un inventario de disposiciones cristalizadas. Romano (1983) describe ese trance como la caída en el “facilismo populista” que antepone soluciones estereotipadas (el tango, la poesía social, en tono vallejiano) a la elaboración rigurosa de los textos. García Helder (1999) diferencia dos ciclos dentro de su desarrollo. En el primero, que va de 1955 a 1964, el término no está aún asentado y obras como las de Fernández Moreno y Francisco Urondo presuponen



ciertas lecturas por parte del público. Los poetas posteriores, por el contrario, persiguen cierta accesibilidad al texto a partir de una depreciación de la escritura. Esta cristalización retórica es definida como una “versión tardía y populista” (224). Para Martín Prieto (2007), el repertorio coloquialista incluye el tono bajo, la sentimentalidad y la recurrencia de la palabra emblemática “revolución” (5). En un artículo escrito en colaboración con García Helder, ambos autores afirman: “La idealización del barrio, del pobre, de la mujer, de su cuerpo amado, del padre, de la causa justa, etc. fueron notas más bien comunes en las poéticas del 60” (2007 s/p).

La poética de *el lagrimal trifurca* opera un giro al interior de la poesía del sesenta. Los autores de la revista asumen su programa implícito —el salto de la comunidad literaria a la comunidad lingüística— a partir de una serie de desplazamientos. Esta actualización tiene lugar en dos instancias simultáneas e indisociables. Por un lado, la praxis literaria es abordada a partir de un temperamento desacralizador, refractario a toda misión poética. Esto se debe al clima de trabajo de la imprenta, donde confluyen el sentido del humor y la rigurosidad. Por otro, se suscitan atributos poéticos singulares —el énfasis en lo material, el descentramiento del sujeto lírico y el montaje insólito de los discursos—fruto del abordaje artesanal del oficio.

La tirada de cada número se realiza en la imprenta “La familia”, propiedad de Francisco Gandolfo. Ésta da a la calle desde 1964. En ella trabaja también Elvio. El taller comparte domicilio con la vivienda familiar. 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, madurado no sólo en el tiempo libre sino también 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*,<sup>3</sup> 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)

---

<sup>3</sup> *Cormorán y Delfín (Mar-Poesía-Buenos Aires-Mundo). Revista internacional de poesía* publica 13 números en Buenos Aires entre 1964 y 1967.



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 poética singular. En la imprenta se entrecruzan y se reinventan las dimensiones de la familia, el trabajo, el aprendizaje y la creación literaria. El taller es un lugar de producción donde los asuntos de autoridad se dirimen de forma personal (Sennett 2009: 73). En este contexto, la legitimidad del mando no proviene de un rol asignado de antemano, sino de la experiencia acumulada y la destreza adquirida. Es la pericia en cierta labor la que otorga autoridad. Si el taller medieval se corresponde con el hogar del artesano (72), “La Familia” actualiza y recrea esta tradición al yuxtaponer los medios doméstico, laboral y artístico.

La voluntad de armar una revista no se vehiculiza a partir de reuniones grupales donde se discuten principios o se acuerdan programas. Se registra un vacío —estratégicamente ubicado en “el interior”— que moviliza el deseo de hacer. La idea se pone en práctica a partir de la adopción del local propio como plataforma de acción. 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 por fuera del circuito comercial. Al mismo tiempo, el proceso de diagramación, diseño, estampado y armado implica decisiones siempre tomadas en el presente de cada número. El resultado es una publicación que al tiempo que se afana por publicar una gran cantidad de materiales, se ofrece como objeto artesanal. Esta particularidad alinea a *el lagrimal*, según Martín Prieto (2003), en la tradición tipográfica inaugurada por la revista Martín Fierro.

La forma en que el ambiente de “La Familia” impacta en la selección y en la disposición de los materiales resulta significativa. Los textos de cada ejemplar llegan a su dirección postal -Ocampo 1812- a través de una red de intercambios que se intensifica número tras número. Al no existir una estética que englobe o limite la elección, las valoraciones de cada uno de los cuatro integrantes 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). El temperamento de la formación conjuga jovialidad e implacabilidad.

En una crítica a *Relaciones* de Juan Gelman, publicada en el N° 9, Diz afirma:

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. (1973: 64)

Aparecen aquí dos posibles influencias en la obra de Gelman: César Vallejo y el tango. La autenticidad de esta escritura, para la escucha de Diz, depende de la forma en que sortea el pesimismo decorativo. Éste forma parte del repertorio coloquialista —al que se alude como “poesía social”. El tono derrotista remite a la autocompasión y a la sentimentalidad de la poesía del sesenta, señalados por Adolfo Prieto (1983) y por Martín Prieto (2007), respectivamente. El abandono de este temperamento constituye una búsqueda fundamental que permite al grupo rosarino desenvolver su propia forma expresiva. Este desprendimiento va de la mano del rescate del vanguardismo vallejiano de impronta humanista, que la revista desea prolongar ya desde la elección de su título, que proviene de los primeros versos del poema IV de *Trilce*: “Rechinan dos carretas contra los martillos/ hasta los lagrimales trifurcas” (N° 8: 2).

Los procesos de edición y hechura conforman una totalidad en la que intervienen los miembros de forma colaborativa. Lo manual ocupa un lugar insoslayable a la hora de sopesar el valor de la revista y la escritura literaria. La forma en que se distribuyen las tareas en la faceta lucrativa de la imprenta impregna el reparto de las labores de edición. Éstas no se acuerdan a partir de una idea disciplinar de trabajo, sino en torno a los saber-hacer singulares, en vistas al producto final. Estos 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. En el seno de la empresa se instala una dinámica que recicla los estereotipos del oficio -tanto en el sentido metafórico como



literal del término- para dar lugar a obras artísticas que comparten una matriz de profanación (Agamben 2013). *el lagrimal* potencia un cambio de dominio (Sennett 160), ya que reorienta la práctica gráfica hacia la actividad poética. 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 poesía 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.

La publicación 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 stampada- 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: “Recuerdo que Wolpin abogaba por una revista corta, ágil, de tamaño más grande (...). Yo me negaba: quería bastante cantidad para leer, el tamaño sería “digest” (Gandolfo 2015a: 18). Gandolfo opone la “revista-libro”, cuyo exponente sería *Sur*, a la “revista a secas” que cuenta con distintas secciones, entre las que se cuenta “el picadillo” que incluye “notas breves, chistes, críticas”. La revista 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 abordaje de la praxis literaria y una forma de escritura. Este molde común se fragua en Ocampo 1812. El taller funciona a modo de estancia literaria en la que se gesta y se contagia una concepción artística. La poética de *el lagrimal* opera por efecto de contigüidad, no por principios. Elvio Gandolfo (2010) hace hincapié en el conjunto de faenas que posibilitan el desenvolvimiento de la praxis 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)

Todo cambio de dominio comporta un modo especial de conciencia. Las tareas manuales, lejos de suspender el razonamiento, conllevan una disposición particular hacia el conocimiento. Para De Certeau (2000), la praxis artesanal señala una forma de reflexión indisociable por principio de una forma de actuar. De Certeau caracteriza esta *ratio* como “un pensamiento que no se piensa” (XLVI).<sup>4</sup> 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

---

<sup>4</sup> En la “Introducción general” a *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer (2000)*, el autor 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 son dos gestos que hacen al acto de lectura y a toda praxis artesanal.





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. El sello de la revista adquiere las características de una marca artesanal. Su reconocimiento coincide con el registro de una huella impersonal que señala hacia la manifestación de una existencia colectiva.

El modo de percepción del material que involucra la actividad de impresión transmuta la praxis poética. “Parar a mano” un poema es concertar los signos recogidos -y reciclados- a una superficie, siguiendo sus muescas, sus incisiones: “El ajuste 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 stampa la palabra, atiende a su sustancia, sabe que el cuerpo de una voz se desbarata si no se le presta el cuidado suficiente. La unidad es resultado de un saber-hacer nacido al 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:

Vista desde ahora, la revista creo que cumplió en mi caso un papel del que en ese entonces no fui consciente. Si Víctor Shklovski 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)

Toda destreza prospera a partir de la repetición (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 al 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 poético que desbarata el dominio de una voz por sobre los materiales que ingresan al poema. Nace de esta percepción una escritura singular que aborda las voces cotidianas sin jerarquizarlas a un tono unificador. Se abandona el imperativo coloquialista de la jerarquización de los segmentos del mundo a una conciencia. No se persigue una distancia lúcida respecto a los componentes del poema. El sujeto poético se presenta como una voz que se mezcla, que se confunde o entra en fricción con otras voces. La forma es asumida como distribución, combinatoria y ajuste de palabras, actividades compositivas orientadas a la creación de una pieza textual. El poema resulta del trabajo artesanal sobre el decir cotidiano, que recicla los estereotipos y los abre a insólitas resonancias. Los registros habituales se abren a acentos, afectos, sentidos imprevistos a partir de una nueva disposición. La exigencia expresiva se concreta a partir del trabajo sobre el material, en estrecha relación con su elemento. La escritura soporta una vecindad con la sustancia de la lengua.

En 1981, a raíz de la solicitud por parte de Francisco Gandolfo a Mario Levrero de una nota introductoria para la publicación de una plaqueta dedicada a Rubén Sevlever, Levrero comenta: “parecería que la poesía argentina se ha concentrado en Rosario, en una curiosa polaridad extrema Galdolfo-Sevlever —el primero empujando continuamente a que el Verbo se haga Carne, el segundo contemplándolo extasiado” (Gandolfo 2015b: 128). El hacer encarna la palabra, le confiere consistencia. En “Los hilos del telégrafo” de D’Anna, la contemplación del infinito se emplaza en el punto concreto donde una existencia se percibe en el mundo:



Las  
paralelas  
se  
cortan  
en el infinito,  
allí  
justo  
donde  
ella,  
parada en la puerta de su casa,  
tiene puestos los ojos.

Hace frío.  
El sol baja.  
Sólo queda la luz.  
(1975: 74)

Al atisbar lo inaccesible, la presencia erguida en el umbral de lo familiar no se pierde sin más en la ensoñación extática. Ella está anclada a sí, en su percepción: el frío, el descender de la luz. Los versos sostienen la posición vertical, su ritmo ocupa la temporalidad del escudriño. El texto artesanal pondera la potencia de una complexión. Incluso la muerte complica un afanarse de los elementos:

Un hombre muere  
y por debajo  
hormigas siguen trajinando  
y desde arriba  
una gaviota a la deriva  
puede llegar a defecar  
sobre los ojos cerrados.  
(Elvio Gandolfo 1976, 144)

La perspectiva poética es inescindible de la experiencia de los cuerpos, de sus afecciones.

Según Adorno (2004), el material es todo aquello puesto en juego en la creación. No sólo se trata de palabras, sonidos, colores, etc., sino también de formas. Este concepto abarca “todo lo que se presenta a los artistas y sobre lo que ellos tienen que decidir” (251). El material nunca es natural, sino histórico: su disponibilidad no se presenta como una gama de opciones posibles sobre la que se ejerce una selección libre, sino bajo la forma de un condicionamiento epocal. Aquello que se presta a su transformación guarda en su disponibilidad una serie de limitaciones que restringen sus transformaciones. Las formas poéticas despliegan una serie de latencias. La escritura se desenvuelve a partir de estas líneas de fuerza. Desde esta perspectiva, el giro de *el lagrimal* implica una manera distinta de acometer el material del coloquialismo —el habla cotidiana— a partir de la intensificación del momento práctico del proceso artístico. El ensimismamiento en



determinado quehacer que caracteriza el trabajo manual se contagia a la escritura. Esta concentración conlleva una nueva forma de estar frente al lenguaje cotidiano. El poema concebido como artesanía comprende una experiencia táctil de la palabra, un contacto sensible con los límites del lenguaje, es decir, con la “sustancia de la lengua” (Agamben 2015: 19). Como resultado de esta proximidad, la representación mimética pierde peso y la escritura se concentra en el sabor de los discursos, en su potencia fabuladora. La sustancia del poema no es tan sólo la vida cotidiana como referente: es lo posible del mundo, sus formas aún no actualizadas. El poeta artesano se encuentra absorto frente a la lengua, percibe en ésta la resistencia de lo real bajo la forma de una conmoción lingüística. La materia poética de *el lagrimal* vuelve sobre las fuerzas del decir, sobre su precariedad en equilibrio dinámico. El poema es “un orden preciso, rítmico de palabras cuyo ‘significado’ es ese orden, y no otro” (Elvio Gandolfo 1978: 11), un objeto musical que compone distintas percepciones de lo real. Escribir bien no es tan sólo nombrar lo circundante de forma sorprendente. Es lograr que un texto se sostenga ante la proximidad de una mirada, ante la cercanía de una escucha. El relieve que adquiere la disposición en la página, el soporte en que se stampa el poema y el collage como procedimiento nace de esta inclinación. La cercanía con el lector no es pensada a partir de la síntesis de una lengua común, sino como la comunicación, el contagio de un afecto:

la poesía, como la música,  
llega o no llega a la persona  
sin explicación.

el que tenga oídos para pensar  
que entienda.  
(Francisco Gandolfo 2006: 176)

El tono coloquial de *el lagrimal* resulta más casual, menos severo. En el poema “Secuencias de mayo” de Diz, fechado en 1972, leemos:

Ha ido gente, va, seguirá yendo.  
Canastos, bolsos de nylon, huecos  
más o menos  
estandarizados a la zaga.

A la zaga  
una remolacha forcejea,  
el apio forcejea con la remolacha,  
la señora con los verduleros.  
(1976: 23)

Para García Helder (2019), el texto en su conjunto es una crónica en verso del Rosariazo. La secuencialidad de las escenas desplaza la mirada desde la perspectiva abarcadora de la



movilización de las masas hacia el detalle animado. La lucha social se plasma, humorísticamente, en una bolsa de verduras. Esta puja cotidiana asume la forma del forcejeo, movimiento que desplaza el tono épico hacia el rasgo menor. El reverso de la revuelta, eso que queda atrás pero que el montaje cinematográfico del poema destaca, son los huecos abiertos en la aglomeración, los cuales reenvían a la pluralidad de voces en estado de roce y de disputa.

La poética de la revista redefine las coordenadas imaginarias del coloquialismo y construye su propia voz ciudadana, que se distancia de la búsqueda de una identidad nacional. La vida cotidiana es comprendida como entramado de voces y experiencias más que como destino colectivo. Los autores de *el lagrimal* sostienen un ímpetu comunicativo, pero construyen su propia imagen de lector común, el lector-amigo a quien se participa del tempo de una conversación:

Ignoramos la anatomía  
del sistema que produce  
el latido emocional

pero entendemos  
que el corazón del amigo  
canta al ritmo del vivir  
como de morir amando.  
(Gandolfo 2006 153)

Todo texto concierta, compone cuidadosamente un ritmo. Su anatomía acoge un afecto que se contagia en la proximidad de una escucha. El poema artesanal se escribe en un espacio de festiva rigurosidad. El grupo de *el lagrimal* prioriza una actitud de constante trabajo y exploración. Su abordaje impulsa una nueva forma y una nueva ética de escritura.

## **Bibliografía**

*el lagrimal trifurca* (2015). 1-14. Edición facsimilar, Buenos Aires, Biblioteca Nacional.

Agamben, Giorgio (2013). "Elogio de la profanación". *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo: 97-119.

----- (2015). "Idea de la materia". *Idea de la prosa*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo: 19-22.

Adorno, Theodor (2004). "El concepto de material". *Teoría Estética*, Madrid, Akal.



Bonano, Mariana (2013). "Estéticas coloquiales y poéticas del tango en revistas literarias argentinas de la década de 1960". *IV Congreso Internacional CELEHIS de Literatura*. Disponible en <https://www.aacademica.org/mariana.bonano/36.pdf>. Último ingreso 04/07/2019.

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

D'Anna, Eduardo (1975). "Los hilos del telégrafo". *Aventuras con usted*, Rosario, El lagrimal trifurca: 74.

----- (1986). "Queríamos que por "el lagrimal" pasara un poco el mundo". "Dossier sobre "El lagrimal trifurca". *Diario de poesía* 2: 17.

De Certeau, Michel (2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana.

Diz, Hugo (1973). "Relaciones de Juan Gelman". *el lagrimal trifurca* 9: 64.

----- (1976). "Secuencias de mayo". *Manual de utilidades*, Rosario, La Ventana: 22-37.

Fernández Moreno, César (1967). *La realidad y los papeles. Panorama y muestra de la poesía argentina*, Madrid, Aguilar.

Freidemberg, Daniel (1999). "Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman". Cella, Susana (Dir. Vol.). *Historia crítica de la literatura argentina* 10, Buenos Aires, Emecé: 183-212.

Gambarotta, Martín (2005). "Soltar la lengua. El habla en la poesía contemporánea argentina". *Otra parte* 5: 56-60.

Gandolfo, Elvio (1976). "Filosófico". *Poesía viva de Rosario*, Rosario, I.E.N.: 144.

----- (1978). Presentación. *La huella de los pájaros*, Rosario, Amalevi: 11.

----- (2010). "Discurso inaugural". Aguirre, Osvaldo, Scarabelli, Sonia (Eds.). *Los gajes del oficio*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral: 9-13.

----- (2015a). "De animales y revista". *el lagrimal trifurca*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional.

Gandolfo, Francisco (1986). "Reportaje a Francisco Gandolfo. "Dossier sobre "El lagrimal trifurca". *Diario de poesía* 2: 17.

----- (2006). *Versos para despejar la mente*, Rosario, Editorial Municipal.

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

----- (2015b). Aguirre, Osvaldo (Ed.). *Correspondencia. Mario Levrero y Francisco Gandolfo*, Rosario, Iván Rosado.

- García Helder, Daniel (1999). "Poéticas de la voz. El registro de lo cotidiano". Cella, Susana (Dir. Vol.). *Historia crítica de la literatura argentina* 10, Buenos Aires, Emecé: 213-234.
- (2019). "Para una genealogía del lenguaje objetivo". *Bazar americano* XI 71. Disponible en <http://www.bazaramericano.com/articulo.php?cod=26>. Último ingreso 04/07/2019.
- Muschietti, Delfina (1989). "Las poéticas de los 60". *Cuadernos de Literatura* 4: 135-136.
- Oteiza, Enrique (2009). "Un testimonio de las rupturas de los años sesenta y el arte de la década". *Historia crítica de la literatura argentina* 7, Buenos Aires, Emecé: 649-671.
- Prieto, Adolfo. "Los años sesenta". *Revista Iberoamericana* 125: 889-901.
- Prieto, Martín (2003). "Hugo Diz: poesía y política en la tradición de la vanguardia". Diz, Hugo. *Palabras a mano. Poemas escogidos*, Rosario, Ciudad Gótica.
- (2007). "Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina". *Cahiers de LI.RI.CO* 3: 23-44. Disponible en <https://journals.openedition.org/lirico/768?lang=es>. Último ingreso 04/07/2019.
- Prieto, Martín y García Helder, Daniel (2007). "Boceto N° 2 para un... de la poesía argentina actual". *El interpretador* 32. Disponible en <https://revistaelinterpretador.wordpress.com>. Último ingreso 05/06/2019.
- Romano, Eduardo (1983). "Poesía tradicional, poesía popular, poesía cultivada". *Sobre poesía popular argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina: 9-88.
- (1995). "Una relación más viva con la lengua hablada". Fondebrider, Jorge (Comp.). *Conversaciones con la poesía argentina*, Buenos Aires, Tierra Firme: 339-356.
- Salas, Horacio (1968). "Prólogo". *La poesía de Buenos Aires*, Buenos Aires, Pleamar: 10-12.
- Sennett, Richard (2009). *El artesano*, Barcelona, Anagrama.
- Zaidman, Samuel (1999). "La revolución poética". *Diario de poesía* 49: 22.

