

(IV Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición

El bullicio jovial de *el lagrimal trifurca* (1968-1976)

Marina Maggi¹

Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (UNR-CONICET)

marinamaggi1988@gmail.com

Argentina

Resumen: Este artículo se propone analizar la invención del humor como disposición poética en las páginas de *el lagrimal trifurca* (1968-19676), revista que publica catorce números en Rosario entre 1968 y 1976, bajo la dirección de Francisco y Elvio Gandolfo (conjuntamente hasta el N° 8 y exclusivamente en manos del segundo a partir del N° 9). Sin constituirse como dominio exclusivo, la poesía representa la matriz simbólica que organiza y distingue al conjunto de la publicación, debido a que los editores encuentran en ella un modo específico de aproximarse al lenguaje, que ilumina o contamina diversas formas textuales. Es posible afirmar, en este sentido, que la formación de *el lagrimal* desarrolla un programa poético, que exige ser pensado como una serie de principios y valoraciones tácitos, cuya elaboración crítica, siempre parcial, se desenvuelve a partir de discusiones en torno a las propias obras y los textos publicados. Uno de los principales atributos de esta búsqueda poética es el sentido del humor. Se trata de una inclinación sensible hacia la actividad literaria, que involucra tanto un modo de percibir la cohesión grupal como la predilección por un tono refractario a la solemnidad y la melancolía.

Palabras clave: revistas; humor; poesía; vanguardismo; crítica

¹ 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 doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Participa en la cátedra de Análisis del texto (Comisión 1) desde 2014, en donde se desempeña actualmente como Adscripta. En 2020 comenzó una adscripción en Análisis y Crítica I. Es Coordinadora de Redacción de la revista *Badebec* y Secretaria de Extensión del Centro de Estudios de Literatura Argentina. Colabora como corresponsal de Rosario en el Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA).

el lagrimal trifurca publica catorce números en Rosario entre 1968 y 1976. La revista nace a partir de la iniciativa de Francisco (1921-2008) y Elvio Gandolfo (1947), padre e hijo. A estos se suma desde un comienzo Samuel Wolpin (1946), distribuidor de *Eco contemporáneo*² en la localidad y empleado de la librería “Aries” de Rubén Sevlever (Gandolfo 2015).³ Previamente a la salida de la publicación,⁴ Elvio Gandolfo conoce a Eduardo D’Anna (1947) debido a la participación de ambos en los dos únicos números de *Cronopio* (1967-1968).⁵ Luego de la primera entrega, este último introduce al grupo a Hugo Diz (1942). Estos integrantes, conocidos como “los lagrimales”, conforman el plantel constante. Entre los colaboradores asiduos se encuentran Juan Carlos Martini y Sergio Kern (hijo de Gandolfo, quien usa para su pseudónimo el apellido materno).

La revista se edita, diseña e imprime en “La Familia”, taller gráfico de Francisco Gandolfo. Los ejemplares se discuten, planifican, diagraman, imprimen y encuadernan durante los momentos libres del taller. Ambos Gandolfo 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” (Gandolfo 2015: 19).

La formalización del comité editorial se limita, del N° 1 al 8, a los directores, Francisco y Elvio Gandolfo. Entre 1970 y 1973, este se muda a Montevideo y la publicación se interrumpe debido a la imposibilidad del padre de asumir por su cuenta la

² *Eco contemporáneo*, dirigida por Miguel Grinberg, publica 13 números en Buenos Aires entre 1961 y 1969.

³ La librería es fundada por Reynaldo Papalardo Befeille, quien luego se asocia con Sevlever. Se encuentra en Entre Ríos 687 hasta 1971, año en que se traslada a la Galería Melipal (Córdoba al 1369), donde funciona aproximadamente un año más. Representa un espacio de sociabilidad clave para los poetas de la ciudad durante años sesenta y principios de los setenta (Isaías). Es, junto con la Biblioteca Vigil, y la empresa constructora Bauen, uno de los anunciantes fijos de *el lagrimal*.

⁴ *el lagrimal* es el nombre abreviado con que se conoce a la publicación. De aquí en más, nos referiremos a la revista con el título acotado.

⁵ La revista rosarina *Cronopio* es dirigida por Ariel Bignami. Participan en ella Rafael Ielpi —quien conoce allí a D’Anna (Ielpi)—, José C. González y Cristina Grisolia, entre otros (Aguirre, 2004).

dirección. Luego de su retorno a Rosario, la salida del N° 9 inaugura un segundo ciclo, en el que se introducen cambios significativos en la presentación del equipo. La dirección queda exclusivamente en manos de Elvio Gandolfo —quien también asume la diagramación de los ejemplares— y se agrega la categoría de “redacción”, que incluye de forma permanente a Francisco Gandolfo y a Diz, a Martini hasta el N° 13, a Wolpin del N° 11 en adelante, a D’Anna y Luis A. Sienra —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.

Según Elvio Gandolfo (2015), este y su padre, junto con D’Anna y Diz, constituirían el “núcleo de hierro” (18) de *el lagrimal*. Tal apreciación, compartida por el resto de la formación, va de la mano de la constatación de un marcado interés por la poesía: “Creo que fue un grupo solo en la parte poética” (cit. por Aguirre, 2015: 14). Durante el periodo, los cuatro leen y escriben predominantemente poemas (Gandolfo hijo incursiona en la narrativa tempranamente, pero se inicia como poeta). En este sentido, la revista no es pensada como el medio para difundir las propias producciones —cuya presencia en los números es discreta—, sino como un espacio de experimentación y descubrimiento grupal.

Sin constituirse como dominio exclusivo, la poesía representa la matriz simbólica que organiza y distingue al conjunto de la publicación, debido a que los editores encuentran en ella un modo específico de aproximarse al lenguaje, que ilumina o contamina diversas formas textuales. Es posible afirmar, en este sentido, que la formación de *el lagrimal trifurca* desarrolla un programa poético, que exige ser pensado como una serie de principios y valoraciones tácitos, cuya elaboración crítica, siempre parcial, se desenvuelve a partir de discusiones en torno a las propias obras y los textos publicados. Este programa prescinde de manifiestos o declaraciones, sino que representa el punto de orientación de una experimentación “que desborda nuestra capacidad de previsión” (Deleuze, 57):

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” (Gandolfo, 1986: 18).

Uno de los principales atributos de la búsqueda poética que desarrolla *el lagrimal* es el sentido del humor. Elvio Gandolfo (1986) lo inscribe dentro de “el espíritu del lagrimal” (18). Se trata de una disposición sensible hacia la actividad literaria, que involucra tanto un modo de percibir la cohesión grupal como la predilección por un tono poético refractario a la solemnidad y la melancolía (Freidemberg, 1986: 22).⁶ Esta actitud se pone en juego en el título de la publicación. Tal como señala Juan Carlos Quintero Herencia, este espacio no solo condensa problemas y temarios claves para cada proyecto, sino que también condensa metafóricamente “modos de filiación poéticos y políticos” (23).

el lagrimal trifurca devela “el secreto de su nombre” (Gandolfo, 1986: 18) en la apertura del N° 8. La primera página de este número despliega los versos que dan origen al título, extraídos del poema IV de *Trilce* (1922) de César Vallejo: “Rechinan dos carretas contra los martillos/ hasta los lagrimales trifurcas” (470).⁷ Francisco Gandolfo (2011) 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 (47).

El “famoso libro de Vallejo” resulta clave en la iniciación literaria del grupo. En otro intercambio epistolar de 1977, 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

⁶ Esta sensibilidad no adscribe a la “insistencia temática” en torno a motivos políticos que caracteriza al discurso social humorístico promovido por los medios de comunicación y al periodismo desde fines de los años sesenta y durante los setenta (Paganini, online).

⁷ Para mayor comprensión por parte de los lectores, las citas extraídas de la revista toman como referencia la paginación de la edición facsimilar.

respaldo y le pusimos ese título” (123). La elección del nombre representa un gesto de filiación con el imaginario de vanguardista y latinoamericano que condensa esta obra. Este anuda la búsqueda de renovación del lenguaje poético —concebida como la construcción de una voz auténtica a partir del despojamiento de los “lastres” o sobrecargas retóricas (Gandolfo, 2011: 41)— con una exaltación vital.

Ya en las “Palabras prologales” a la primera edición de *Trilce* (1922), Antenor Orrego afirma: “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 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.

La revista asume este horizonte ético, pero aprehende la “agitada combustión vital” de la poesía de Vallejo (Benedetti: 36) a partir de una inclinación optimista hacia el trabajo con el lenguaje. Tal inclinación se hace presente en la metamorfosis que su nombre 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 ajetreo 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, que 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 de la apropiación del *pathos* vallejiano que magnetiza las producciones poéticas nacionales durante los años sesenta, inclinada hacia la melancolía y la autocompasión (Prieto, 1983; Prieto, 2007).

La recepción de Vallejo a nivel latinoamericano entre fines de esta década e inicios de los setenta está marcada por el intrincamiento entre la revolución poética que introduce su obra y la expresión agónica de un compromiso existencial.⁸ El ensayo de Mario Benedetti “Vallejo y Neruda, dos modos de influir” (1967) resulta paradigmático de esta lectura extendida. 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” (36) del segundo sería de gran estímulo para Nicanor Parra, Sebastián Salazar Bondy,

⁸ Hasta la década del sesenta, el “el verdadero *corpus* vallejiano” (Lagmanovitch y Pollastri: 13) a nivel nacional consiste en las *Poesías completas* (1949) publicadas por Losada en el marco de la colección “Poetas de España y de América”, dirigida por Amado Alonso y Guillermo de Torre —compilación que recoge *Los heraldos negros*, *Trilce*, *Poemas humanos* y *España, aparte de mí este cáliz*—. Junto con la *Antología* a cargo de Xavier Abril (Claridad, 1942), esta edición determina asimismo la circulación a gran escala de la obra vallejiana en el ámbito hispanoamericano (Zanetti: 101). Por otro lado, entre 1961 y 1974 se publican en Córdoba trece números (reunidos en cinco volúmenes extensos) de la revista académica *Aula Vallejo* (1961-1974), 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 (Barbeito).

Gonzalo Rojas, Ernesto Cardenal, Roberto Fernández Retamar y Juan Gelman, entre otros. A diferencia de 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 vallejana se caracterizaría por una lucha contra los sentidos instituidos en pos de la expresión de un compromiso integral.⁹

el lagrimal opera una conversión sobre esta línea interpretativa. 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 el sufrimiento 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, el grupo identifica esta pesadumbre con las producciones coloquialistas. En el N° 9 (octubre-diciembre de 1973), en la sección “Bibliográficas”,

⁹ La lectura de Vallejo en clave latinoamericana, humanista y sufriente es incorporada asimismo por *poesía buenos aires*, cuyo N° 4 (invierno de 1951) incluye el apartado “César Vallejo – Pablo Neruda – Vicente Huidobro en una conciencia americana”, presentado por Jorge Enrique Móbili. Los tres poetas mencionados constituirían, según este, “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).

aparece una crítica de Diz a *Relaciones* de Juan Gelman. 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 (82).

El fracaso de la poesía social se vincularía 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 la revista —ya que esta 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 sortea 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” (82). El abandono de este temperamento constituye una búsqueda fundamental para *el lagrimal*, cuyo proyecto alienta el nacimiento de un nuevo ánimo poético.

Por otra parte, según cuenta Gandolfo en su carta 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, 1993: 53)— es descartado como título posible de la publicación. Este comentario articula el legado

vanguardista de Vallejo con un antecedente local desventurado.¹⁰ *alto aire*¹¹ 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 “Continúa obsesión” reconoce a *poesía buenos aires* como su antecedente directo y reproduce el título de un texto de Raúl Gustavo Aguirre aparecido en N° 25 (otoño de 1957) de esta publicación. 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 sin título a cargo de Castellanos, Inchauspe y Vila Ortiz, respectivamente. La de Castellanos delinea una misión: “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 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

¹⁰ 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*.

¹¹ La revista consigna su nombre en minúsculas.

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 anohecidos, 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 al paisaje como una línea de fuga ascendente. Mientras se funden con la naturaleza simbólica de estos elementos, las extremidades desaparecen del plano visual. Cuando la mano se interna 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 respecto a 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).¹² La facultad poética implicaría la capacidad de asombro y regocijo ante las asociaciones imprevistas. El apartado “Tijera” de la sección “Kuarderno” del N° 9 (octubre-diciembre 1973)¹³ 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

¹² El número dedica un apartado al autor italiano, con traducciones y notas a cargo de César Tiempo.

¹³ La sección “Tijera” consiste en una miscelánea de citas extraídas de otras publicaciones.

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” (73). 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 confidencia: “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 arrancarían con la puesta en práctica de una destreza retórica, sino con la inmersión dichosa de un sujeto en los misterios del lenguaje.

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 (Maggi)—.

Hacer una revista 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).¹⁴

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).¹⁵ Benedetti detecta una contradicción aparente 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”, que 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 servirle como expresiones poéticas de su estado de alma” (296). Sin renunciar a la comunicación, el juego 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).

¹⁴ Los versos parafraseados de Vallejo corresponden al primer poema de *Trilce*: “Quién hace tanta bulla y ni deja / testar las islas que van quedando” (38).

¹⁵ Este artículo fue publicado originalmente en *Literatura uruguaya siglo XX* (1963).

Este lirismo bienhumorado no excluye la representación, 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 señala una inclinación hacia la ocurrencia, hacia 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 *el lagrimal*: 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.

Bibliografía

Alto Aire 1, Rosario, 1965, medio impreso, facsimilar
<https://ahira.com.ar/revistas/alto-aire/>.

el lagrimal trifurca. Edición facsimilar, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2015.

Aguirre, Osvaldo, “De puño y letra: Páginas desconocidas de la historia cultural de Rosario”, *La Capital*, 22 de febrero de 2004, https://archivo.lacapital.com.ar/2004/02/22/seniales/noticia_76818.shtml.

— — —, “Hasta los lagrimales trifurcas”, *el lagrimal trifurca. Edición facsimilar*, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2015, p. 9-16.

Aguirre, Osvaldo, “Castellanos: El periodismo maldito”, *El Corán y el termotanque*, 2018, <https://coranytermotanque.com/2018/07/castellanos-el-periodismo-maldito/>.

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*, noviembre de 2012, p. 143-148,

<http://ojs.politicadela memoria.cedinci.org/index.php/PM/article/view/528>.

Benedetti, Mario, “Vallejo y Neruda: Dos modos de influir”, *Letras del continente mestizo*, Montevideo, Arca, 1972, p. 35-39.

Deleuze, Gilles y Parnet, Claire, *Diálogos*. Valencia, Pretextos, 1997.

Diz, Hugo, “Relaciones de Juan Gelman”, *el lagrimal trifurca*, 9, *Edición facsimilar*, 1973, p. 82.

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

Gandolfo, Elvio (1986). “Conciencia, inconciencia y lluvia”. *Diario de poesía*, 2, (primavera), Dossier del lagrimal, 22.

— — —, “De animales y revista”, en *el lagrimal trifurca. Edición facsimilar*, Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2015, p. 17-27.

Gandolfo, Francisco (2011). *Correspondencia*. Ed.: Osvaldo Aguirre. Buenos Aires: En Danza.

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

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

Lagmanovich, David y Laura Pollastri, “Introducción”, en *La revista Aula Vallejo. Introducción e índice*, Tucumán y Torreón, Cuadernos de Norte y Sur, 2001, p. 9-23.

Móbili, Enrique, “César Vallejo – Pablo Neruda – Vicente Huidobro en una conciencia americana”. *poesía buenos aires*, 4, *Poesía Buenos Aires. Edición facsimilar*, I, Buenos Aires, Biblioteca Nacional, 2014, p. 53.

Orrego, Antenor, “Palabras prologales (de *Trilce*)”, *Aula Vallejo* 1, 1961, p.11-20.

Prieto, Adolfo, “Los años sesenta”, *Revista Iberoamericana*, 125, 1983, p. 889-901, <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.1983.3846>.

Prieto, Martín, “Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina”. *Cahiers de LI.RI.CO*, 3, 2007, p. 23-44, <http://lirico.revues.org/768>.

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

Romano, Eduardo, “Poesía tradicional, poesía popular, poesía cultivada”, en *Sobre poesía popular argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1983, p. 9-88.

Vallejo, César, *Trilce. Escalas mecanografiadas*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1993.

— — —, *Crónicas de poeta*, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho, 1996.

Zanetti, Susana, “Apuntes acerca del canon latinoamericano”, en Cella, Susana (comp.), *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, Buenos Aires, Losada., 1998, p. 87-105.