

Sobre revistas literarias y plaquetas de poesía. Las plaquetas de *La Cachimba*

On literary magazines and poetry booklets. The booklets of *La Cachimba*

Paola Chinazzo

Universidad Nacional de Rosario

Resumen: Durante su *lapso de vida*, muchas revistas literarias, paralelamente a la confección periódica, llevaron adelante interesantes actividades culturales. Charlas, debates, encuentros, concursos y ediciones que, si bien eran gestados en su seno, franqueaban o excedían los objetivos e intereses primeros. *La Cachimba*, fundada por Guillermo Colussi, Jorge Isaías y Alejandro Pidello, a principio de los años setenta en la ciudad de Rosario, es parte de este grupo. Gravitando nuevamente alrededor de la poesía, se embarca en un proyecto editorial simultáneo a la edición de la revista y publica una serie de plaquetas que exhiben nuevos versos de sus fundadores, pero también de otros jóvenes que circunstancialmente aquellos conocieron.

Palabras clave: *La Cachimba* – Revistas literarias – Plaquetas de poesía – Guillermo Colussi – Jorge Isaías – Alejandro Pidello

Abstract: During their *lifetime*, many literary journals, in parallel to their production from time to time, carried out interesting cultural activities. Talks, debates, conferences, contests and editions that, even though had been developed within their heart, overstepped or exceeded the first established goals. *La Cachimba*, founded in Rosario around 1971 by Guillermo Colussi, Jorge Isaías and Alejandro Pidello, is part of this group. Weighing again on poetry, it gets involved in a new publishing project releasing a series of booklets that exhibits new verses of their founders but also from other young writers that they incidentally met.

Keywords: *La Cachimba* – Literary journals – Poetry booklets – Guillermo Colussi – Jorge Isaías – Alejandro Pidello

De revistas literarias

Las revistas literarias, de acuerdo a su *función* dentro de los discursos culturales, recogen una parte “viva” del contexto social y cultural del cual forman parte, lo que se manifiesta a lo largo de sus páginas y tras las decisiones editoriales de quienes la pensaron y forjaron. Así es como se han plasmado en sucesivos números o, en ciertas ocasiones, en un único ejemplar, manifiestos y artículos que demarcaban los intereses y gustos artísticos de una época y un lugar determinados, discusiones estéticas, traducciones y trabajos críticos que definían lo que *bullía* en esa contemporaneidad permitiendo, *omni tempore*, que nuevas generaciones de escritores y otros artistas ingresaran al circuito cultural. Efectivamente, se las puede pensar como un ensamble entre la percepción y vivencia de un contexto inmediato y una concreción ético-estética, una materialidad que, en muchos casos, se transforma con el devenir de la publicación, el perfil de sus integrantes y las funciones que cumplían dentro de la revista. En otras palabras, en su armado incipientes escritores miran/analizan (y en ese mirar captan, quizás, una carencia que pretenden subsanar con su intervención textual) y conciben/concretan diferentes producciones verbales e icónicas según sus particularidades, su formación y sus posibilidades, considerando la existencia de un público lector expectante.

Desde hace un par de décadas se les reconoce el valioso aporte artístico e intelectual a muchas de las revistas literario-culturales de la Argentina siendo leídas como documentos históricos¹ en la conformación de una historia de la literatura, la cultura y la sociedad porque detrás de los agrupamientos generados, reunidos bajo ciertos criterios, se perciben las tensiones dentro del campo cultural, la reconstrucción de debates y también de “bibliotecas” de influencias originados al interior de cada grupo, con textos que pretendieron vehiculizar posturas ideológicas, estéticas o ambas a la vez.

Al abordar una colección completa de revistas y realizar una lectura pretendidamente intensiva,² hallamos que uno de sus primeros objetivos suele

¹ Vignoli, Beatriz, “Las revistas de la buena memoria” (11/11/2020), disponible en <https://barullo.com.ar>.

² Louis, Annick, “Las revistas como objeto de estudio” (12/03/2014) disponible en *Revistas culturales 2.0*.

ser *dar a conocer* las expresiones literarias de sus fundadores, de escritores de su misma generación, nacionalidad o lengua (mediante la inserción de textos, la intertextualidad o a través de ensayos, reseñas y entrevistas) y de otros, lejanos, “universales” (por medio de traducciones, en muchos casos inaugurales) en el intento de promover estéticas que vendrían a proponer lo novedoso o diferente respecto de los modos anteriores. Debemos decir que esas revistas se van conformando en el *mientras tanto*, en el momento de elaboración del objeto gráfico y así, los objetivos se reformulan. Una característica de este tipo de publicación, entonces, es la atención a lo inmediato: director, editor, diagramador, colaborador, corresponsal, etc. están atentos a lo que sucede en su actualidad local, nacional e internacional logrando captar, en la labor casi diaria, lo nuevo y vigente para un público lector, en general, ávido de lo contemporáneo.

Esa *inmediatez* en la diagramación y difusión es propia de las revistas, lo que las diferencia básicamente del libro por mantener su base *hic et nunc*: su producción y edición tienen lugar en poco tiempo; su distribución y recepción también se realizan en un período acotado (mucho más que aquel empleado en la elaboración y la circulación del libro, que *juega su destino* a largo plazo), generalmente, por lugares conocidos y transitados por los mismos miembros de las revistas, generando cierta periodicidad en su publicación. Las revistas, conjunto de textos, imágenes y todo un arte gráfico, producido “para la escucha contemporánea”,³ se amarra al presente con la intención de intervenir si no para modificarlo, por lo menos para mostrarlo.

La *mutabilidad* es otra característica vinculada a lo anterior: así encontramos muchas revistas que fueron variando a lo largo de su edición tanto en su forma como en su contenido, ampliando el espectro de los géneros a difundir y reorientando sus posturas editoriales: por ejemplo, la revista *Pausa* (dirigida por Rubén Sevlever) contó con menos de diez páginas en 1957 y alrededor de treinta en 1961; o el primer número de *el lagrimal trifurca* (revista dirigida por Francisco y Elvio Gandolfo), que durante el año 1968 publicó poemas, cuentos, reseñas sobre libros y revistas, mientras que en el último, ya

³ Sarlo, Beatriz, “Intelectuales y revistas: razones de una práctica” en *América: Cahiers du CRICCAL*, n°9-10, 1992. Le discours culturel dans les revues latino-américaines, 1940-1970. pp. 9-16.

en 1976, se le habían sumado el reportaje, el ensayo (“Cinco tesis sobre poesía” de Raúl Gustavo Aguirre) y artículos sobre cine (extraídos de una revista independiente llamada *Cine al Margen* sobre un Festival de Super 8, en Santa Fe). O las que nacieron siendo plaquetas y saltaron al formato revista como lo hizo *La Cachimba* a partir de su número 3.

Lo cierto es que varias de estas revistas terminaron *excediéndose*, siendo mucho más que una mera publicación periódica de textos literarios, ensayísticos y críticos con la concreción de trabajos *extras*: rebasando, probablemente, los objetivos proyectados en un comienzo, se encargaron de difundir, al mismo tiempo, otros objetos culturales como libros y plaquetas literarias, además de convertirse en sello editorial.

En relación con esto último, debemos mencionar que, en el campo cultural rosarino durante los años sesenta, *La Ventana* (revista dirigida por Orlando Calgaro cuyo lema era “Letras y Arte”) organizaba concursos literarios y actos, promovía muestras de arte visual y editaba obras según se lo permitiera su Fondo Editorial; y en los setenta, *el lagrimal trifurca* y *La Cachimba* publicaron, inicialmente en paralelo a la edición de las revistas, textos poéticos en plaquetas literarias, en libros de autor y en obras conjuntas como *de lagrimales y cachimbas* o *La huella de los pájaros*,⁴ donde miembros de ambos grupos literarios participaron con sus poemas.

Las plaquetas de *La Cachimba*

Si bien en artículos y notas hemos leído que tanto *el lagrimal trifurca* como *La Cachimba* habían impreso plaquetas poéticas mientras elaboraban sus respectivas revistas literarias, pocas personas han tenido acceso a una lectura directa de aquellas. Y las preguntas *qué es una plaqueta, cuál es su forma, qué es aquello que transmite* aparecen, inevitablemente, en esos lectores familiarizados con el formato ofrecido por libros o revistas culturales. La respuesta es tan sencilla como el objeto a definir: una plaqueta es una pequeña publicación, utilizada preferentemente para divulgar obras literarias poco

⁴ *de lagrimales y cachimbas* contó con poemas de Guillermo Colussi, Eduardo D’Anna, Hugo Diz, Elvio Gandolfo, Jorge Isaías y Alejandro Pidello y se publicó en el año 1972. *La huella de los pájaros*, con poemas de Elvio Gandolfo, Raúl García Brarda, Jorge Isaías, Carlos Piccioni y Alejandro Pidello, apareció en 1978.

extensas (como poemas o cuentos) por la dimensión con la que cuenta. *Plaquette* es un término de origen francés y en su traducción al español también equivale a lo que conocemos por “folleto impreso en papel”.

Esos pequeños *folletos* se suelen utilizar para dar a conocer una parte de determinada obra o una nueva o breve o reciente creación literaria. En ocasiones, han sido el medio elegido por algunas editoriales para adelantar cierta composición perteneciente a un autor en vísperas del lanzamiento de su obra, generando de ese modo expectativas de éxito.⁵ Con un propósito mercantil más que promocional, han proporcionado así adelantos de textos literarios que, posteriormente, se incorporarían en obras más amplias.

De bajo costo económico, la plaqueta puede presentarse como una hojita simple o compuesta por varias hojas. Generalmente, tiene una extensión que no supera las 30 páginas y además de literarias, podemos encontrarnos con plaquetas del género epistolar, biográfico y autobiográfico. Aquello difundido en una plaqueta puede presentarse bajo el formato de una hoja A4, de cuadernos, cuadernillos o folletos de contadas páginas. Nunca se trata de un *volumen* ya que no es su intención ofrecer una obra completa ni presentar algo concluido, sino acercar a los lectores una *serie* o fragmento. Por ese motivo, su particularidad tiene que ver con la brevedad.

Las plaquetas suelen estar al margen del circuito comercial y su distribución, en la cual participan los mismos autores, ser gratuita. Es una publicación que no pretende ser periódica a diferencia de la revista, con la cual comparte su característica inmediatez: el tiempo de su armado es relativamente rápido y sencillo, su preparación no conlleva un costo muy alto y prácticamente se reparten con facilidad. Debemos decir que, generalmente, el autor se encarga de diagramar su plaqueta atendiendo a cuestiones relativas al tipo y color de papel, a su dimensión, al tipo y tamaño de letra, al uso de imágenes o símbolos gráficos, etc. En correspondencia con la versatilidad de su forma, algunas plaquetas darán información del tiraje, la fecha de impresión, el nombre y ubicación de la imprenta, otras, indiferentemente, no. En todo caso, se vincularán con el proyecto o referente cultural del cual surgen. Si su

⁵ “Tradición de la plaquette en México” (21/06/2019) disponible en www.razon.com.mx

germen se halla en una revista, no debemos olvidar que constituyen otro paso en el camino de producción gráfico-literario de aquella.

Podemos decir que los miembros de *el lagrimal* y *La Cachimba* publicaron plaquetas poéticas, tanto con textos propios como ajenos, porque sobre aquel primer objetivo (promocionar unos textos propios o de autores cercanos) se cernía la certeza de que la literatura debía ser *hecha por todos*. Por este motivo, en las plaquetas de *La Cachimba* nos encontramos con ciertos nombres que hoy exceden la nómina de escritores conocidos, bordeando más bien los márgenes de la poética rosarina. Esta participación de hombres jóvenes e inéditos, junto a quienes ya habían iniciado su recorrido en las letras poco tiempo antes, le otorga a *La Cachimba* cierto carácter de “congregación” de escritores, girando alrededor de la valiosa palabra poética, lo cual se extiende y reverbera en su faceta como sello editorial. Y si bien esas plaquetas poéticas fueron presentadas en el marco de las revistas, se constituyen como un material independiente, con sus particularidades y propósitos.⁶

En relación al *contexto de publicación*,⁷ encontramos que en ellas se publican exclusivamente poemas, concentrando la obra de un solo autor, y que las palabras se combinan en varias oportunidades con la imagen (dibujos en las de Alejandro Pidello, realizadas por él mismo; fotografías en el caso de Jorge Isaías, que presentan cierto “paisaje” con el cual se lo identifica desde entonces; poema gráfico en Felipe Demauro) y, en otras, resaltando la tipografía o el color del papel elegido que realza la plaqueta (por ejemplo, la número 7 de Guillermo Colussi). Se presentaban como una hoja plegable, disponiendo los textos en dos pliegues o en tres.

En cuanto al *contexto de edición*, como ya hemos mencionado, la serie de estas plaquetas se enmarca en la publicación periódica de *La Cachimba*, pero luego la excede: la plaqueta número 1 lleva como fecha abril de 1972, próxima a la revista número 6 y la última entregada al público “Primavera de

⁶ Aunque las plaquetas eran entregadas de unos escritores a otros, o a lectores conocidos, también caían en manos ocasionales. Las “Hojas de poesía”, como también eran llamadas por *La Cachimba* y *el lagrimal trifurca*, se imprimían de a centenares y eran completamente distribuidas. Según D’ Anna, las plaquetas que editaba *el lagrimal trifurca* eran muy bien recibidas por los poetas de aquella época no solo en Rosario sino en Córdoba y Buenos Aires (Comunicación personal con el autor).

⁷ Annick, Louis, “Las revistas como objeto de estudio”, *op. cit.*

1977”, cuando ya habían pasado tres años desde que se editara la última revista.

Debemos mencionar que la primera de estas aparece poco antes de la plaqueta número 3 de *el lagrimal trifurca*, fechada en mayo de 1972.

Los poetas

Felipe Demauro⁸

Tras acercarse al grupo literario de la revista *Runa* (dirigida por Miguel Jane), entabló amistad con el poeta Héctor Roberto Paruzzo, quien lo motivó a editar hacia 1971 su primer libro de poesía. A partir de 1972 publicó poemas en plaquetas y entre mediados de 1973 y la primavera de 1974 en la plaqueta número 8 de *La Cachimba: Galería de ocurrencias*.⁹

En esa plaqueta podemos percibir un juego con la tipografía y la disposición de palabras y estrofas en el espacio de la lámina. También, una elección acertada de la adjetivación (*bestial* alarido, costa *ojerosa*, *rubia* tinaja, etc.) y la referencia metafórica a la labor de escribir (“enhebrando letras”, “los diagramas más inesperados”, “la sílaba ficticia”, “el baldío renglón de los espectros”, etc.). Predomina la tercera persona que, en ciertos versos, atisba una mirada sobre el contexto social y cultural (“la mísera elocuencia / LATINOAMERICANA”, “casas que exhiben libretos proletarios”), cuestión que reaparecerá en textos posteriores del autor.

Juan Carlos Salman¹⁰

En la plaqueta número 10 se publicó *No solo de pan*,¹¹ título que completa su significación con los versos de la contracara: “No solo de pan... / a veces / de

⁸ Nació el 2 de agosto de 1947, en Rosario. Su obra poética consta de los siguientes títulos: *A los infiernos nuevos* (1971), *Los atardeceres del anochecer* (1972), *La Fragata Deportiva “Vedette”* (1980), *2003-Poemas en Super 8* (1983), *Postales poéticas de Rosario* (primera edición en 1985 y segunda edición en 1990) y *Más allá de la Noche* (antología poética, 2011). Y su obra narrativa de: *Instantáneas en sepia* (2003), *Postales en Vidriera* (contiene lo publicado por los diarios *La Capital* y *Rosario/12*; Editorial Ciudad Gótica, 2004), *Embrujos que ya no son* (Compendio de relatos del sudoeste de Rosario-Las Delicias y sus adyacencias, 2008).

⁹ Plaqueta sin fecha.

¹⁰ Una breve biografía, en el número 12 de la revista *el lagrimal trifurca* (fechada en junio de 1975, Edición facsimilar. Tomo II. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional, 2015) nos informa que nació en Santa Fe, en el año 1941, y que residía por aquellos tiempos en la ciudad de Rosario.

¹¹ Fecha de la plaqueta: Verano de 1974.

intenciones”, marcando lo que, según la voz poética, necesitaría y, de alguna manera, movilizaría al ser humano.¹²

En los siete poemas que allí figuran podemos *oír* los tonos asertivo, interrogativo y condicional, acompañados por el del sarcasmo cuando, por ejemplo, se manifiesta en “Día nacional de la poesía” que entre tantos días memorables llegará el momento de festejar el día nacional del asco. Y también, apreciar diferentes enunciadores que van desde una primera o una tercera persona hasta llegar a una impersonal.

En “Lentísima canción...” leemos la reiteración del pronombre *ellos* (cuya referencia exofórica nos impide precisar a los sujetos elididos) y, en un determinado momento, el pasaje a un *nosotros* implícito, generando incertidumbre (¿se trata del mismo sujeto y se ha cambiado la persona de la enunciación o *ellos/nosotros* constituyen dos referencias distintas?). De todos modos, lo que parece interesar en la acción reiterada que se le adjudica al primero, el jugar, que alterna su temporalidad, es el modo en que se lleva a cabo: “provechosamente”, “sigilosamente”, “lo que estaba decidido (...)”, “amorosamente”, “rabiosamente”. Todo aquello que podría simbolizar y representar el *juego* adquiere más peso cuando se afirma la desobediencia, la tenacidad y la rudeza con la cual procederá aquel *nosotros*.

Al mismo tiempo, otro poema parece sostener que la poesía habilita (en el escritor, en el lector) cierto entendimiento (por ejemplo, en los versos: “Quien no leyó / ni practicó / alguna vez poesía / es muy probable / que no entienda nada.”) y debe generar efectos sobre un plano racional además del afectivo-sentimental. Así, la finalidad de la escritura poética sería impeler al lector, provocar un golpe certero, como el “cross a la mandíbula” de Roberto Arlt.

Franklin Sandi¹³

¹² En el número 12 de *el lagrimal* se pudo leer el poema titulado “Lentísima canción para esta hora”, publicado, inesperadamente para el poeta, por la intervención de Hugo Diz.

¹³ Nació el 29 de abril de 1945, en La Paz (Bolivia). Cuando editó con *La Cachimba* era estudiante de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales en la Universidad Mayor de San Andrés. Durante un tiempo vivió en Rosario, estando afectado a la Zona Franca.

Publicó en la plaqueta número 2.¹⁴ En sus poemas, la voz poética se posiciona en una primera persona y se desdobra en seres y objetos para acercarse al silencio y al despojo. La importancia de la voz, la boca y el sonido sitúan al yo entre su “nombre” y un yo que se esconde de sí mismo, entre ser “un animal de placidez” y ser “un punto muerto”. Si hay una poesía introspectiva, con fluidez esta se desenvuelve metafóricamente.

Podemos afirmar que, en la serie de poemas que se presentan, la escritura poética es concebida como “intentos”, como algo que se prueba, se ensaya y tiene la posibilidad del error; lejos de ser algo definitivo es lo que está por hacerse. El “Intento poético N°19” haría referencia a intentos anteriores, a otros textos que quizás no estuvieran concluidos o fueran borrados, dejando solo la certeza de que el destino de aquellos *intentos* es incierto.

Gustavo Verano¹⁵

En la plaqueta número 4, *Plaqueta del insomnio*,¹⁶ seis son los textos que nos permiten recrear los momentos de insomnio vividos por el yo poético, en los que su pretendido sueño no llega. El insomnio que podría ser una imposibilidad de descanso, unas horas improductivas, parece resolverse con la actividad de escritura y, específicamente, con la expresión a través del lenguaje poético, dando lugar a la reflexión sobre contenidos y formas.

En sus poemas sucesivos, se va configurando la imagen de un *tú*, objeto de su pensamiento, quien en un principio parece tener la forma de un deseo (“naces de la noche”) y carecer de materialidad hasta constituirse en una corporeidad (“Me duermo / pensando en una de tus pecas”). El uso del tiempo presente en los verbos centrales de los textos, de cierto pronombre (el demostrativo “este”) o adverbio de tiempo (“hoy”) generan una actualidad, una cercanía entre los acontecimientos y los objetos y el emisor poético a la vez que acercan su mundo y experiencia al de los lectores.

En esos versos nocturnos, reconocemos una marca romántica que, mediante distintos recursos estilísticos como el uso de imágenes, sinestesias,

¹⁴ Fecha de la plaqueta: septiembre de 1972.

¹⁵ Nació el 27 de enero de 1955, en Rosario (Santa Fe). Difundió sus textos en diarios y revistas del interior del país y la capital.

¹⁶ Fecha de la plaqueta: 1972.

metáforas, comparaciones, aliteraciones, repeticiones o de ciertas personificaciones, declara un amor rebosante de erotismo y además la idea de una escritura poética que surgen del reposo, de las sombras y el silencio de la noche.

Los cachimbos

Guillermo Colussi¹⁷

En la plaqueta número 7¹⁸ publicó siete poemas. Podemos decir que, en varios de estos, la omisión es un recurso que estructura ciertos versos y que junto a lo dicho (por medio de metáforas y comparaciones) está lo no dicho, lo que debe ser recompuesto por el lector: se habla de *una visita*, de “una ley estricta”, de que “las cosas dan lo mismo” o se menciona a “ella” pero no se los termina de decir. Y aunque esos referentes sean descritos brevemente o se le atribuyan ciertas acciones, admiten una serie de sugerencias; al no estar contruidos verbalmente desde la simple alusión, esas frases dejan que el lector recupere significados, reponga referentes, construya sentidos para esos lugares que parecen estar esperando ser interpretados.

Asimismo, en esos textos la voz poética se coloca entre proferir una profecía y el deseo de que algo se cumpla (“una ley estricta / gobernará los ciclos de nuestra descendencia”), entre el intento de una cronología y la asimilación de una realidad (“largo tiempo llevamos en hacer esta ciudad”, “nuestra ciudad resulta un monstruoso laberinto”) y se demora en la enunciación de las cosas (“aunque se muestre lejana, silenciosa / y se disface de niña pensativa / tiende sobre nosotros su invisible cerco / desde el centro profundo de las lámparas / la noche nos vigila”, “como ese vino espeso / bebido con apuro / en un pequeño pueblo (...) / como ese vino espeso y amigable / que se bebe una noche / y no se olvida nunca / ella / breve y rotunda / permanece”). Otra cuestión en los poemas de Colussi es la presencia del

¹⁷ Nació el 7 de junio de 1951, en Rosario. Editó sus versos en las obras conjuntas de *lagrimales y cachimbos* (Rosario: Ediciones el lagrimal trifurca / La Cachimba, 1972), *Pájaro Anual* (Rosario: Ediciones La Cachimba, 1974) y *Poesía viva de Rosario* (Rosario: Ediciones I.E.N., 1976). También colaboró en publicaciones del interior del país.

¹⁸ Fecha de la plaqueta: 1973. De los siete poemas, “Herencia para los nuestros” y “La noche” formarán parte de *Pájaro Anual*. Esos dos textos junto a los demás, con la excepción de “Concretamente”, también integrarán *Poesía viva de Rosario*.

silencio¹⁹ que, como algo inmaterial, circunda. Aunque persista un tono de nostalgia o cierto pesimismo en algunos de los textos, se filtra de todos modos un atisbo de esperanza (por ejemplo, luego de “sabemos que es forzoso y necesario / derribarla para siempre en dos hachazos...” a la ciudad, sobrevienen los versos “y hay días en que renace la esperanza / de que no todas sus calles / estén cerradas”).

Diferentes tópicos son los elegidos por Guillermo Colussi,²⁰ quien le da primacía al lenguaje sencillo y cotidiano, a un vocabulario alejado de lirismos o tecnicismos, acercándose al lector a través de comparaciones y metáforas que resultarían más bien *claras*, accesibles a cierta común interpretación.

Es importante señalar, por último, una *ambientación* en los poemas: en varias oportunidades aparece la noche, el frío, la lluvia, el otoño o el invierno como “marcos” preferidos para proyectar sus efectos en el yo poético y, en ocasiones, provocando consecuencias en todo aquello que este tiene más cerca.

Jorge Isaías²¹

Entregó las plaquetas *Escaramuzas* (número 3), *Ritos* (número 5), *Crónica de Abdul y otros poemas* (número 9), *Nueva crónica gringa* (número 11) y *Poeta itinerante* (número 13).

A lo largo de *Escaramuzas*,²² la voz poética hace persistir un tono nostálgico tanto en los poemas cuyos *temas* son *declarados* (a saber, “la mujer amada” o “la lluvia”) como en los que son *omitidos* y el máximo acercamiento se constituye desde una pronominalización (por ejemplo, en “De las complicaciones” o “La imperturbable”). También deja impresa cierta

¹⁹ En los poemas de Colussi “Lo inmaterial tiene su peso por sobre todo lo demás y quizás hasta más contundencia”; la voz poética, sobre lo concreto que guarda cierto peso hace triunfar lo que puede ser considerado como lo leve: lo frágil, la noche, el relámpago, la voz. Chinazzo, Paola, *La Cachimba y el foco de los signos*. Rosario: Oroñópolis Editora, 2021. p. 114.

²⁰ Según Eugenio Castelli (1998), Colussi, al igual que otros poetas de fines del 60 y principios del 70, utiliza un lenguaje que “rehúye toda intención de reelaboración estética o musical -sin que esté ausente un sentido en cierta medida intuitivo del ritmo, en versos sin métrica ni rima fijos. Volcándose en un tono coloquial, casi dialógico” y “rehúye todos los artificios de lo que muchos definen como ‘lo poético’”, pp. 185-187.

²¹ Nació el 15 de junio de 1947, en Los Quirquinchos. Llegó a Rosario antes de cumplir los veinte años y, desde entonces, reside en esta ciudad destacándose en el campo cultural por su composición lírica y también por sus artículos y narraciones publicados en las contratapas de *Rosario/12*.

²² Plaqueta sin fecha. Los poemas que presenta fueron compilados en *Poesía reunida* (1970/1976) Tomo I. Rosario: Editorial Ciudad Gótica, 2010.

preocupación por el contexto extralingüístico inmediato como una nota sostenida que, en general, aparece de manera explícita: “en esos tiempos vacilantes”, “consciente al fin / de que el sustento / (...) es algo más que una metáfora / y que se deberá sudar bastante / para otros todavía”, “Qué rigores, / qué cúmulos de miedos muertos / nos exigen estos tiempos” sostiene aquella voz.

La mujer amada (el amor/ el vínculo amoroso y todo lo que surja a raíz de ese sentir) y la lluvia son temas retomados en los versos tempranos de Isaías.²³

En cuanto a lo elidido, debemos decir que la supresión del tema, lejos de implicar la imposibilidad de construir significados, abre una interesante serie de posibilidades interpretativas. ¿Podemos sostener entonces que en “Esto no se reduce a imprecisas / precisiones sobre orígenes espurios... / Esto más bien obedece / a inclinaciones viciosas / y hasta diría involuntarias...” tiene que ver con el asunto de la *escritura*? ¿O que “Vienes victoriosa de las guerras / donde perdiste todas las batallas...” hace referencia a la vida, a la poesía, a una mujer o nuevamente a la labor creativa? Sí y no al mismo tiempo sería la respuesta cuando las imágenes sugerentes remiten a un sujeto elidido o a un referente impreciso y el poema contiene un mensaje cifrado, una significación opacada pero renovada y emergente tras cada lectura.

En *Ritos*,²⁴ el poeta parece hacer foco en la potencialidad de las palabras y trabajar tanto con su propiedad intrínseca como con su carácter extrínseco. Por un lado, el valor de la palabra surge cuando resuena su sonido en aliteraciones (“Soy el armador / el ordenador...”, “Esta álbica navaja...”), en anáforas (“Soy...”, “Esta navaja...”, “Ella...”) y en rimas (“afuera / severa / escarapela”). Por otro, cuando resalta su significado empleando distintos tonos marcados con signos gráficos (“Soy el monstruo TANTÁLICO...”, “Esta navaja ciega (incierto)”, “Ella tiene que andar (y anda)”, “Antepongo / -inútilmente

²³ Por ejemplo, en el número 7 de *La Cachimba* (noviembre de 1972) Isaías publicó “Historia pequeña sobre puertos” y “Del primer amor o las reiteraciones del otoño” donde la *mujer* puede proyectar una simbolización o también, el pretendido anclaje referencial de un amor adolescente. En *Cartas australianas* (1978) y *Poemas de amor* (1979) el poeta erigía el amor como bandera y, a partir de ese tópico otorgaba integralidad a dichas obras. Y en *La búsqueda incesante* (1970) como en *De lagrimales y cachimbas* (1972) la lluvia fue motivo recurrente unas veces como protagonista y otras, apenas mencionada, adquiría la presencia y contundencia de una persona provocando efectos inesperados en el yo poético.

²⁴ Fecha de la plaqueta: abril de 1973.

quizás-...”) o presenta su descomposición (“lej / os”, “dete / niéndose”). El oxímoron (“Anda dura / tiernísima / severa”), la hipérbole (“desgarra de mirar”, “rasgársele la boca / en los besos más ardientes”), la metonimia (“...aquí tu mano / aquí tus ojos / tu sexo más aquí...”), la metáfora (“Es la dueña de esos ojos que dan sangre / disturbio, conmoción / ESPANTO”) y el símil (“... como una hoja / blanca / virgen de papel...”) se plasman en versos pujantes gracias a la ajustada selección léxica y al juego que surge a partir de una precisa e inesperada hermandad entre las palabras.

Así como el ser amado no es presentado de una sola forma sino bajo distintas caracterizaciones, el amante en *Ritos* puede ser tanto un sujeto activo con tintes crueles en un poema como, en otro, casi una indefensa víctima de la ferocidad ajena.

En *Crónica de Abdul y otros poemas*²⁵ leemos “Crónica 1 (De la minoridad histórica)” texto con el cual Isaías comienza su serie de “estampas familiares” y su creación lírica se detiene en apelativos que serán constantes: nombres, apellidos y apodos pertenecientes a un mundo de la infancia y a una época pasada, lejanos del presente de la enunciación poética. En aquel texto, prima la figura de Abdul (“era árabe y mi abuelo...” afirma la voz poética y lo presenta como la desmesura misma), quien habilita el surgimiento de varios escenarios: *el del enunciado*, aquel tiempo que cobijó al abuelo y enmarca llamativas anécdotas, pero también el otro, más cercano y teñido de cierta nostalgia, *el de una infancia* que contiene “mis juguetes de pobre entre naranjas / y el silencio de mi padre...”; finalmente, *el de la enunciación*, donde prima la actualidad de un yo que, gracias a evocaciones y añoranzas, manifiesta su desconcierto (“Ni sé qué dirían sus amigos...” leemos, por ejemplo). En el poema “Que ignoraba Laura” retornan aquellos mundos evocados para alternarse con una especie de lamento presente.

En los versos isaianos, ya hacia el año 1973 comenzaba a deslizarse la presencia de Abdul en el texto “Herencias”, publicado en *Pájaro Anual* (1974). Sin embargo, es en *Oficios de Abdul*²⁶ donde se vuelve tema, figura central

²⁵ Fecha de la plaqueta: Primavera de 1974.

²⁶ *Oficios de Abdul* tuvo varias ediciones: la primera en 1975 (Ed *La Cachimba*) contaba con 94 páginas; en 1998 (Ed. Ciudad Gótica) con 105 páginas. En 2010, forma parte de *Poesía Reunida* (1970-1976) Tomo I (Ed. Ciudad Gótica). La “Crónica I (De la minoridad histórica)” cambia su nombre a “Inscripciones familiares”.

(detallado hiperbólicamente en su conducta, actitudes y gestos, su imagen resulta la de un ser que está por encima de las cualidades de un hombre común)²⁷ e intermitente de una obra varias veces editada.

En esta última obra, además, van surgiendo poemas a su tierra y a los suyos, a “los hombres sufridos de mi tierra / y los colonos pobres”, como “Chiquín” (“Barbicano, cascarrabias, este viejo / gritón -tierno en el fondo- despotricaba / duro contra todos, también contra la lluvia / que sabía humedecerle su tabaco”) o “Reparito” (“¿Quién puede decirme / qué pasó con ‘Reparito’ Funes? / ¿Anda mostrando entre yuyales / su pasión de cuchillero de segunda?”). Y en el poema homónimo, se evoca a Abdul (“Lo recordé luego de mucho / en mi niñez amplia de palomas / y de arábigo tabaco, / recoger en las comidas puñados / de miguitas, / salir cantando por el campo / distraídamente y a hurtadillas”) en un intento por reunir esas *dispersas memorias* que tienen que ver con los ancestros, un paisaje, unas vivencias y lo que de ello ha quedado resguardado, según el yo, en el “jardín de mi memoria”.²⁸

Los *otros poemas* de la plaqueta cantan a lo femenino: “tu muslo / devenir solar / y consecuente, aterido de besos...”, Amanda sobre cuya “risa / cándida y virtual / está flotando la tristeza”, Marmairé la que “desnuca otoños” o la madre, la del amor “instantáneo y para siempre”, son presentadas desde la particularidad que cada una motiva en el yo poético.

Con *Nueva crónica gringa*²⁹ el poeta elabora esta vez “estampas sobre su tierra natal y los suyos” y en sus versos desfilan una serie de nombres que remiten tanto a sujetos individuales (“el Rubio Naly”, “el Flaco Schilling”, “don Ramón Fernández”, “Mariana Gerlo”) como a un sujeto colectivo con el cual el

²⁷ Distintas descripciones y referencias a Abdul derivan a veces en lo contradictorio (“el gran salvaje”, “dulzón”, “acólito”, “perjuro”, “El Bribón”, “el Inocente”) pero podríamos leer que esas mismas dualidades condensan en uno, todo lo que pudiera ser un hombre. Por este motivo quizás, cuando la voz poética comienza a expresar lo que ha sido Abdul, no le alcanzan las palabras de nuestra lengua y, en varias ocasiones, recurre al neologismo para ello (designándolo por ejemplo como “barbielocuente”, “dioscuro”, “machicabrío”) o a expresiones inesperadas (“su barba marginal”, “ducho en soles”, “un Abdul rajante”).

²⁸ Debemos mencionar que el poeta, sugestivamente, desliza una crítica social: “sin estridencias ni aristas panfletarias”, sostiene Alma Maritano en el prólogo de *Oficios de Abdul*, como “una paralela reflexión inevitable”. Por ejemplo, en los versos: “Este Sur sigue gringo y sigue Sur / con tanto sudor de los que han muerto, / con tanta voz callada para siempre / y tanto campo para el mismo dueño...!”.

²⁹ Fecha de la plaqueta: Primavera de 1976. Esta plaqueta se encuentra entre la primera edición de *Crónica Gringa*, en el mes de junio de 1976, y la segunda, en agosto del mismo año.

yo poético se identifica (“los míos”, “mis muertos”), enmarcados todos en el vasto territorio de la *pampa gringa*.

Los versos además de crear semblanzas particulares, construyen verbalmente desde algo mínimo, experiencias mayores o repetitivas (por ejemplo, las retamas amarillas de la madre para hacer referencia a que “velábamos los muertos” o que “viví horas abiertas” en el verano “puro cielo abierto al desafío”). Y con un tono entre nostálgico y de lamento, dejan constancia del influjo extendido de aquel pasado, de los efectos que provoca en el presente del yo poético.

Debemos mencionar el *in crescendo* de *Crónica Gringa* tras sus sucesivas ediciones y las variaciones o introducciones de ciertos poemas que realiza el poeta en cada nueva entrega. Esas estampas de la pampa y de sus habitantes, posteriormente, también fueron motivos para su prosa lírica reunida en libros como *Pintando la aldea*, *Aquella luz de abril* o *El país de la infancia*.³⁰

*Poeta itinerante*³¹ despliega varios tópicos. Por un lado, hallamos nuevamente aquellas “estampas familiares” (a la figura del abuelo y el tío se les suman otras) y la mujer amada con un plus de significación; por otro, el ser de la poesía y del poeta. Así, el Negro Luna, el Turco Francisco y el Vasco Amaro, si bien son retratados sucintamente, en sus conductas cotidianas traspasan la mera descripción para pervivir en el yo poético desde su matiz más humano. El “abuelo semental” y el viajero y aventurero Kelo Isaías, traen algunos

³⁰ El poema “Deudas”, finalmente, formó parte del apartado Homenajes en *Crónica Gringa*. Dos emblemáticos textos que comparten esta temática son “Antiguas fundaciones” e “Historia gringa”, alojados en el apartado Historias, de *Oficios de Abdul*.

“Apuntes para mis muertos” luego se tituló “Retamas en los velorios”. “Flacuras de Mariana Gerlo” extendió sus versos en la edición de 1979 y cambió a “Elegías para Mariana Gerlo”. Mientras que el bello poema “Consejos” egresó de esta serie.

Crónica Gringa es un “proceso incesante de reescritura”, expresa Roberto Retamoso, “a nivel temático (...) no es más que el relato mítico donde se concentra el universo poético de Jorge Isaías” y en el nivel pragmático, sostiene, “es además el nombre de un proceso por el cual la poesía de Jorge Isaías está siempre haciéndose”, sería un “proyecto y un devenir, como un curso donde cierta poesía insiste en recorrer los intrincados caminos de la memoria y el recuerdo”. *La persistencia del canto. Antología y estudios críticos acerca de la obra poética de Jorge Isaías*, Rosario: Editorial Artemisa, 1996.

³¹ Fecha de la plaqueta: Primavera de 1977.

“No hay, no puede haber”, con los últimos dos versos de la primera estrofa modificados, fue titulado “Maternidad” en *Poemas de amor* (1986) y “Sin noticias”, con una diferencia en la versificación y el agregado de una conjunción copulativa haciendo de dos oraciones una, integró *El Fabulador y otras sepias*, libro en el cual, entre la prosa y la versificación, el tío Ángel Isaías es la figura evocada, como tema y símbolo poetizado. Mientras que el poema “Recurrencias” será parte de *Crónica Gringa*.

recuerdos y lo llevan a ciertas reflexiones.³² Mientras que la amada, luego de ser ensalzada desde un costado sensual, es también la que tiene “el peso de fruta inmadura / de tu vientre”.

Por último, en “Una biografía” conocemos las dos vertientes que confluyen en el yo, como individuo y poeta, construido por una genealogía que involucra a sus ancestros y también por una más amplia, colectiva que comienza cuando los inmigrantes cruzan el Atlántico y continúa con la formación de su pueblo. Podemos leer que el importante fenómeno histórico y social de la inmigración, marca ineludible en el proceso nacional, lo es también para ese yo, no como una simple consecuencia de hechos que, a través del tiempo, concluye en su nacimiento, sino como un acontecimiento imprescindible, fundamental para su existencia como cantor de su tierra.

Alejandro Pidello³³

Publicó tres plaquetas: *Alfaomega* (número 1), *María Laura y el segundo nacimiento de la reducción destruida* (número 6) y *La estación de Francia / El viaje en botella sagrada* (número 12) guardan los poemas más vanguardistas de toda la serie de plaquetas.

*Alfaomega*³⁴, que contiene cuatro breves poemas, parece expresar con esa palabra compuesta tanto lo que puede constituir un principio como un fin, uniendo un *desde* (lugar de partida) y un *hacia* (fin, destino), puntos aparentemente opuestos que se dan en par a través de una lógica de consecución. Si bien las imágenes que conforman los poemas nos resultan familiares, estas se suceden unas tras otras en un encadenamiento inesperado, sorpresivo para un lector que debe construir significados.

³² La imagen de Kelo se construye a partir de ciertas características que compartiría con su progenitor, Abdul: es *indómito, duro y tierno*. Pero también es el aventurero, el viajero, quien no se establece en un lugar; un héroe nómada opuesto a los conocidos sedentarios de su tierra, visto desde una mirada infantil. En *Oficios de Abdul* se incluye el poema “Kelo el fabulador”, quien era el “Gran contador / de cuentos y regalador de ilusiones”, “cuentero por oficio”, el que debe “indemnizar mi infancia muerta”. Podemos decir que Kelo es elegido para plantear el existencialismo del yo poético (“Pienso entonces qué nos deparan los años: / si el Kelo que nunca se detuvo, si viajó y rodeó / al mundo con pasión y sin clemencia, no da señales / de vida en veinte años. Qué será de nosotros / sumergidos en este solo desconcierto para siempre?”) y el abuelo, para reflejar lo concreto de la muerte (“¿quién / puede creer que hoy se pudre / como un durazno viejo bajo tierra?”).

³³ Nació el 8 de octubre de 1947, en Rosario. Publicó por aquellos años *Los colores del salón de lectura* (1973).

³⁴ Fecha de la plaqueta: abril de 1972. Los poemas de esta plaqueta luego integrarán *De lagrimales y cachimbas* (1972).

El yo o el nosotros que porta la voz del enunciado poético, hace referencia con brillantes imágenes a aquello que compromete la parte sensitiva del ser humano: hay colores, olores, sonidos y materialidades palpables de todo tipo (como la flor, el crepúsculo, los tintes rojos o grises, el pájaro, el trapo, el oro, lo que estalla, etc.) distribuidos por ese ser poético interesado más en contextualizar, en el cómo en detrimento del qué, del referente (tal y como se aprecia en la cita de Rimbaud que corona los poemas guardados en la plaqueta), procurando la creación a partir de cierta mirada hacia el centro mismo del hombre.

No debemos dejar de mencionar que, en esta plaqueta, como en las otras de su autoría, Pidello trabaja además en su diagramación, disponiendo de sus propios dibujos tanto en las portadas como en el interior de la hoja.

*María Laura y el segundo nacimiento de la reducción destruida*³⁵ constituye un extenso poema. Allí, la reunión de la muerte con el sexo es, probablemente, el centro desde el cual se despliegan sentidos que entrelazan lo personal y afectivo con lo histórico y cultural. La voz poética circunda lo que sucede en San Ignacio Miní, la experiencia con María Laura, y así parece remitirnos a las fuerzas representadas por Eros y Tánatos: nombres que dan lugar tanto al origen y al nacimiento como a la destrucción y a la muerte. Asimismo, este poema que, en un primer plano, presenta una ambientación en la cual prima el territorio americano, genera un contrapunto al introducir en la segunda estrofa la palabra *España*, por ejemplo, y eso trae a la memoria el ser de las *culturas originarias*. Este es un recurso al que volverá el poeta en otros textos poéticos como así también a la postulación de la imagen del pájaro —símbolo constante en sus versos— o del fuego, elementos que remiten a lo ascensional.

La introducción de enunciados de *otros*, y su combinación, en medio del rescate de un lugar y de experiencias vívidas, no tienen que ver con simples oposiciones o quiebres, sino que parecen formar parte de una estrategia

³⁵ Fecha de la plaqueta: 1973. El texto será publicado en *Pájaro Anual* (1974) e integrará, junto a otros escritos hacia 1974, un apartado en *El diablo in albis*, Buenos Aires: Libros de Alejandría, 1997.

enunciativa que busca una amalgama con esa presentación y fusión de voces pertenecientes a los *múltiples planos de la realidad*.³⁶

En *La estación de Francia / El viaje en una botella sagrada*³⁷ cinco son los poemas que habilitan la presunción de que se leerán historias de viajes. Sin embargo, hallamos títulos rimbombantes que constituyen verdaderos anclajes dejándonos nombres, hechos y lugares (*los reyes de Mombois, el ciudadano, Shilam, Santa Sophia, el corral de Bataneros, se amaron, este escrito se pasó por el frente* son algunos ejemplos) que, verso tras verso, serán detallados según el arbitrio de la voz poética, quien hace hincapié en desplazamientos y acciones literales y metafóricas de las distintas personas gramaticales que aquella asume (tanto una primera persona, ligada afectivamente a veces con una segunda persona, como de una tercera presentada minuciosamente en su actuar y decir).

La mención a lugares como España o Francia y la recreación verbal de seres y situaciones, más allá de su existencia en el plano de la realidad, parecen relacionarse con el plano de lo onírico y derivan en imágenes lejanas y desmaterializadas, pero al mismo tiempo, potentes en cuanto al sentido de aquello que, reunidos, sugieren. Lejos de desenvolverse a través de una descripción clara o denotativa, la voz poética, desapegada del uso de un lenguaje referencial, se despliega reconociendo que la palabra “más allá de su significación (...) tiene otra virtud, propiamente mágica” y con ella se puede “captar esa realidad que escapa a la inteligencia”.³⁸

³⁶ “Escribió Aldo Pellegrini: “A la idea del hombre común de admitir como real solamente las apariencias sensibles, se opone la idea surrealista de la existencia de aspectos, o mejor, de planos múltiples y variados de la realidad. A la idea de la percepción sensorial como fuente única del saber, se opone la concepción surrealista del conocimiento, que proclama la existencia de infinitos contactos entre el hombre y el mundo, escalonados desde lo sensible a lo suprasensible.” *Poetas del surrealismo*. Buenos Aires: Editorial Leviatán, 2013. p. 12.

³⁷ Fecha de la plaqueta: octubre de 1977. Los poemas de esta plaqueta formarán parte de *La huella de los pájaros* (1978).

³⁸ Se cumple en los versos de Pidello lo que sostenía Octavio Paz sobre el poeta surrealista, porque aprehende “una realidad interior y a la vez objetiva (gracias a la imaginación y todos los productos espontáneos del inconsciente, reconocibles por un choque afectivo que de ellos recibimos)”, busca sin caer en las trampas del lenguaje “un método para poder captar fragmentos de la vida secreta” reuniendo palabras según sus afinidades sonoras, abandonándose a los ritmos, a los ecos de las sílabas y a todas las relaciones interiores del material lingüístico”. Y respecto de esos objetos alejados en tiempo y espacio puestos en relación, concluía que el poeta se persuade de que aquellas imprevistas vecindades corresponden a un parentesco real de los objetos mismos. (*Poetas del surrealismo* 14).

La construcción verbal del poema, trabajada *maravillosamente*, demuestra un verdadero y laborioso collage donde las imágenes surrealistas surgen de una voz / espectador que da cuenta de aquello que ha visto y oído como también expresa lo que ha sentido.

Además, en este número, nos encontramos con dos tópicos tradicionalmente transitados por los poetas: el amor y la escritura. Por un lado, el amor que lejos de constituirse como tema, transcurre como una *nota recurrente*, siempre en ligazón con lo sensual y sensorial. Por ejemplo, en los versos: “Hay un país que crece en tu brazo / cuando no te encuentro...”, “¿podré juntar las palabras / que hablen de tus ojos, o hablaré / de las luces nocturnas / del cielo francés...” o “muerdo tus piernas de alcohol...”. Por otro, la escritura que recibe un tratamiento metafórico en frases como: “(...) de mis amores *hablarán* mis pipas”, “*Escribí* un pequeño papel que dejé en las cuevas, / para *hablar* / de historias de la costa...”, “(...) *inventar un papel* de milímetros para *nombrar* el / encuentro de / la forma de mirar de salvajes” o “Shilam *pregunta* en el corral de Bataneros” donde hablar, preguntar y nombrar (la marca es mía) tienen una correspondencia con el ‘contar escribiendo’, el ‘relatar de manera escrita’, denotando el peso de la oralidad y su influjo en lo que resulte escrito. Asimismo, podemos leer que la experiencia de escritura tiene existencia en el pensamiento previamente a su materialización, por ejemplo, en: “¿podré juntar las palabras...”, “anduvo por bosques de papeles”, “este escrito se pasó por el frente”, donde las transcripciones pueden resultar tanto permeables como herméticas.

Para finalizar, el significado literario que se le ha otorgado tradicionalmente al *viaje* (como recorrido necesario para que se produzca cierto aprendizaje en el personaje) deja su matiz en los poemas de esta plaqueta cuyo trasfondo, podríamos decir, es un viaje de y con la escritura.

Conclusión provisoria

La Cachimba además de ser la revista rosarina donde Colussi, Isaías y Pidello dejaron sus primeras creaciones poéticas a través de sus diez números también es algo mayor tras editar las hojas de poesía y, casi al mismo tiempo, convertirse en sello editorial: un *proyecto literario*.

Así como sucedió en su etapa como revista, en la que cada uno de los cofundadores mantuvo su estilo formando parte de “un grupo que reivindicó la autonomía estética de su obra, respecto de cualquier clase de imperativos o exigencias exteriores en relación con ella”,³⁹ en las plaquetas podemos observar el mismo *modus operandi*. Y la heterogeneidad escrituraria evidenciada en la colección se esgrime tanto individualmente, por medio de una práctica estética independiente, como grupalmente, al comulgar con una idea determinada sobre el lenguaje poético concebido como herramienta y medio para incidir revolucionariamente sobre la realidad. Discurso elegido por su potencia expresiva y la correspondencia con lo musical que adquiere la palabra en él, por el juego con la multiplicidad de significados y la posibilidad de generar sentidos renovados, por la ilimitada disposición que ofrecen los versos y la amplitud de los recursos retóricos, por la libertad expresiva que porta. La diversidad de voces de escritores que supo convocar *La Cachimba* da cuenta del valor que se le otorgaba a una poesía abierta al mundo y a un mundo que se dejaba *re-conocer / re-encontrar* por un lenguaje creativo: voces que van desde lo más claro, conciso y referencial hasta lo más hermético, difuso y simbólico dentro de un proyecto autogestivo que supo resistir los duros años de la última dictadura cívico-militar en Argentina.

Bibliografía

Castelli, Eugenio. *Un siglo de literatura santafesina. Poetas y narradores de la provincia (1900-1995)*. Santa Fe: Ediciones Culturales Santafesinas, 1998.

D' Anna, Eduardo. *Capital de nada. Una historia literaria de Rosario (1801-2000)*. Rosario: Editorial Identity, 2007.

Isaías, Jorge. *Oficios de Abdul*. Rosario: Editorial La Cachimba, 1975.

---. *Oficios de Abdul*, Rosario: Editorial Ciudad Gótica, 1998.

---. *Poesía Reunida (1970-1976)*, vol. 1. Rosario: Editorial Ciudad Gótica, 2010.

³⁹ Retamoso, *La dimensión de lo poético*. Rosario: Dinsmann, 1995.

Pellegrini, Aldo. *La conquista de lo maravilloso*. Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2016.

Retamoso, Roberto. *La dimensión de lo poético*. Rosario: Dinsmann, 1995.