

Invencionismo y develamiento de la realidad en los poemas de Breves, de Francisco Urondo.

Bonano, Mariana.

Cita:

Bonano, Mariana (2008). *Invencionismo y develamiento de la realidad en los poemas de Breves, de Francisco Urondo. Humanitas. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras,, 99-110.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/mariana.bonano/21>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pdeb/2co>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Invencionismo y develamiento de la realidad en los poemas de *Breves*, de Francisco Urondo

Punto de partida

Como la crítica ha subrayado reiteradamente, la producción poética de Francisco Reynaldo Urondo (Santa Fe, 1936- Mendoza, 1976) puede inscribirse dentro de lo que se ha dado en llamar poesía sesentista, caracterizada por “una enunciación argumentativa, a veces casi ensayística; un tono irónico, humorístico o paródico que se sostiene a lo largo de todo el poema; la proliferación de referencias y palabras fuertemente identificadas con una cultura muy situada, que confieren al texto un evidente matiz costumbrista; el uso de un diccionario políglota (desde el cocoliche y el lunfardo hasta el francés o el inglés” (Dalmaroni 1993: 14-15).¹ En esta dirección se orientan las observaciones de estudiosos como Daniel Freidemberg (1981), Eduardo Romano (1983), Ana María Porrúa (1987), y Daniel García Helder (1999), entre otros, quienes valoran al escritor santafecino como uno de los poetas más destacados de la producción nacional perteneciente a la década de 1960, al tiempo que sitúan a su obra en un lugar primordial entre las tendencias renovadoras de la poesía contemporánea. En particular, los trabajos de Romano y de García Helder, que analizan detenidamente el recorrido creador delineado por el autor desde mediados de la década de 1950 hasta el momento de su muerte ocurrida en 1976, lo estiman como uno de los propulsores del discurso poético coloquial, “atento a las modalidades del habla, incluso en sus variantes más netamente orales y aun callejeras” (Romano 1983: 81), y aproximan su creación a la de otros escritores insoslayables del período, tales como César Fernández Moreno –en especial, cuando éste escribe los poemas de *Argentino hasta la muerte* (1964) –, y Juan Gelman.

¹ Como es bien conocido, son numerosos los trabajos dedicados al análisis e historización de la poesía argentina perteneciente a la década de 1960. En sentido estricto, sin embargo, los años abarcados bajo la denominación de “los sesenta” se extienden más allá de los límites de la década y comprenden la segunda mitad del decenio de 1950 y la primera del de 1970.

Además del de Miguel Dalmaroni indicado más arriba y orientado fundamentalmente hacia el estudio de la producción poética de Juan Gelman, cabe mencionar los de Horacio Salas (1975), Eduardo Romano (1983), Ana María Porrúa (1987), Daniel Freidemberg (1999), entre otros. Con diferencia de matices e interpretaciones, estos estudios coinciden en señalar la permeabilidad del discurso poético a otros discursos sociales (narrativa, canciones de tango, lengua oral y coloquial) y la incorporación de los elementos de la vida cotidiana y/o del contexto sociopolítico como rasgos comunes de las creaciones líricas de esta etapa.

Es posible postular, de acuerdo con las especificaciones más arriba realizadas, que la apelación a un lenguaje oral, coloquial, la incorporación al texto de elementos de la vida cotidiana y la adopción de un tono irreverente y crítico de la sociedad contemporánea constituyen los rasgos dominantes de las poesías desplegadas por el autor a lo largo del decenio de 1960. Más allá de esto, se impone señalar, a partir de lo estudiado por los críticos en trabajos recientes, que la modalidad de la poesía conversacional no es la única desarrollada por el escritor², aun cuando ésta se afianza cuanto más crece su conciencia política³ y su intento por vincular la práctica simbólica con la sociedad. En efecto, se advierte que la estética de dos de sus primeros poemarios publicados en la década de 1950 se aproxima a la vanguardia invencionista practicada por los integrantes de la revista *Poesía Buenos Aires*.⁴ Como García Helder propone, el surgimiento de la producción de Urondo bajo el área de influencia de este movimiento confiere a su creación un carácter particular; su itinerario poético conforma así uno de los modos más singulares “en que se dio en la poesía argentina el paso hacia una modalidad coloquial” (1999: 225).

En esta dirección, el presente trabajo se propone revisar, a la luz del ideario estético articulado por el grupo de escritores de *Poesía Buenos Aires*, el volumen de poesías *Breves* editado por el autor en esta primera etapa de su producción. Simultáneamente, aspira a delimitar la poética invencionista practicada en este texto como una de las formas en que el escritor santafecino intenta resolver la problemática

² Al respecto, cfr. Eduardo Romano (2001), Susana Cella (2006) y los trabajos recogidos en el “Dossier Urondo” de la revista *Diario de Poesía* N° 49, publicado en otoño de 1999.

³ De manera similar a otros escritores del período, es posible avizorar, hacia la segunda mitad de la década de 1960, una radicalización del pensamiento de Urondo. En este período, el autor estrecha sus relaciones con Cuba y sus visitas a la isla parecen ser decisivas en su decisión de integrarse a la lucha revolucionaria. Desde finales de ese decenio, el escritor participa activamente en organizaciones armadas, pero nunca abandona la escritura y su combate a través de la palabra. La búsqueda de una literatura y de un arte capaces de actuar sobre la realidad lo impele, en tanto creador, a experimentar nuevos géneros y nuevas formas artísticas. El sentimiento de que es necesario sacrificar la producción estética en pos de otras formas más efectivas de acción está presente en su pensamiento, pero nunca anula la creación. Hacia la primera mitad de la década de 1970, la escritura de obras testimoniales y de no ficción coexiste en su práctica con la labor poética, a la que Urondo reivindica hasta el final de su vida y a la que confiere el mismo estatuto que la política: ambas son formas de acción, praxis inmediatas, y por lo tanto, se oponen a la tarea intelectual entendida como teorización y reflexión abstractas. En 1973, en una entrevista realizada por Vicente Lema para la revista *Liberación*, el autor afirma: “Poética quiere decir acción, en este sentido no creo que haya demasiadas diferenciaciones entre la poesía y la política, (...), por la poesía, por la necesidad de usar las palabras en toda su precisión y significación he llegado al tipo de militancia que actualmente hago” (Citado en Montanaro 2003: 104).

⁴ Cfr. más abajo la caracterización de esta tendencia.

relación entre práctica simbólica y experiencia vital –cuestión también cara a los integrantes de esa publicación.

Análisis de Breves

Hacia 1956, el sello editorial de la revista *Poesía Buenos Aires* publica el primer libro de poemas de Urondo. A esta obra titulada *Historia antigua* le suceden *Dos poemas* (1958) *Breves* (1959) y *Lugares* (1961), editados por ese mismo sello. Estos textos iniciales del autor manifiestan una poética que no se deja circunscribir a una sola de las tendencias o líneas de vanguardia que conforman el panorama de la lírica a lo largo de la década de 1950 y principios de la de 1960 en Argentina. Como bien señalan diversos estudios críticos, *Historia antigua* y, sobre todo, *Dos poemas*, presentan tempranamente algunas de las claves de la poesía que el autor elaborará hacia la segunda mitad del decenio de 1960. Éstas son, en términos de Marcelo Pichón Riviere (1971), “la inserción de lo narrativo en el verso, el tono coloquial, inmediato, los temas cotidianos insertados en el discurso, el afán de convertirse él mismo en objeto de su conocimiento, buscando enclavar (en forma más definida después) ese objeto-sujeto en la historia viviente de su país”.⁵

Diversa es, en cambio, la naturaleza de los poemas incluidos en *Breves* y *Lugares*, en los que, como se consignó más arriba, la producción del autor se aproxima a las prácticas de la vanguardia invencionista⁶ desplegada por el movimiento *Poesía Buenos*

⁵ Este crítico es uno de los primeros en señalar los elementos caracterizadores de la poesía sesentista de Urondo.

Muestra de la estrecha vinculación existente entre *Dos poemas* y las poesías de la década de 1960 es la incorporación de los poemas que integran ese libro – conformado por “Arijón” y “Candilejas”– a *Nombres*, poemario publicado en 1963 por el sello de *Zona de la poesía americana* (4 números, 1963-1964), publicación de la que Urondo participa como miembro fundador.

⁶ Mariano Calbi (1999) señala a la vanguardia invencionista como una tendencia artística que irrumpe en la escena cultural argentina hacia el año 1944 con la revista *Arturo* y luego con los cuadernos *Invención*. Alrededor de estas publicaciones se agrupan no sólo poetas, sino también artistas plásticos. Ellos utilizan el término *invención*, frente a la palabra *creación*, para caracterizar a sus prácticas, pues consideran que aquél “designa una actividad netamente intelectual” (Calbi 1999: 237). La doctrina invencionista descansa en una crítica radical de los supuestos que hacen posible el arte figurativo, pues considera que el arte es “básicamente *irrepresentable* y no admite, por lo tanto, que el significado de los signos lo explique y, al hacerlo, lo reduzca a una convención establecida por la sociedad” (237. Las cursivas son del autor). Al defender la especificidad irreductible del hecho estético, busca conseguir que los hombres mantengan relaciones reales (inmediatas) con las cosas, independientemente de los signos que pretendan representarlas. De este modo, “la obra inventada (la invención concreta) modifica el mundo, lo reconstruye e inaugura una situación de ‘alegría’ y ‘comunidad vital’” (237. Las comillas son del autor).

Aires en la década de 1950.⁷ Los sesgos peculiares que exhiben estos dos poemarios en el conjunto de su producción los convierte en objeto de análisis particularmente sugestivo, y son reveladores al mismo tiempo de una actitud en la que el trabajo de escritura, en tanto búsqueda existencial y forma de conocimiento del mundo, se orienta hacia la invención de un lenguaje capaz de revelar la estrecha comunión entre poesía y vida. En este sentido, pueden ser examinados a la luz del ideario estético de la publicación, de la que Urondo participa tanto en carácter de creador como de teorizador. Daniel Freidemberg (1988/1989) –crítico y director de *Diario de Poesía*–, entre otros, postula que la concepción vitalista de la poesía -el poema es un resultado y, a la vez, un desencadenante de un modo “poético” de vivir- y la actitud rebelde y radicalmente crítica hacia la sociedad contemporánea, constituyen dos de los rasgos caracterizadores de este movimiento llamado a sintetizar y a revelar el espíritu de la “nueva poesía argentina”. La potencia creadora del lenguaje y la confianza en que éste constituye un eficaz instrumento de comunicación humana son, a su vez, otras de las notas características del pensamiento del grupo de poetas de *Poesía Buenos Aires*, y están presentes también en las reflexiones del escritor santafecino. Al respecto, David Lagmanovich, quien en la década de 1960 recoge y sintetiza los aspectos más relevantes de la doctrina de esta revista literaria, anota:

No se trata entonces, solamente, de adquirir un lenguaje poético contemporáneo para la vanguardia como es entendida por los protagonistas de *Poesía Buenos Aires*; se trata también de hablar desde el nivel del hombre y en función del hombre íntegro, no de una parte o segmento de él. El compromiso vital de *Poesía Buenos Aires*, por encima de las características que llamaríamos estilísticas en sentido estricto, pasa así a ser un rasgo dominante en todo intento de caracterización (1963: 294).

Frente a una sociedad que esteriliza y que aplana “las más profundas potencias del espíritu, fundamentalmente por medio del sentido común” (Freidemberg 1988/1989: 22), la empresa del poeta parece radicar, a los ojos de estos autores, en la conquista de

⁷ Como se sabe, esta publicación, que constó de treinta números editados entre 1950 y 1960, fue dirigida en forma permanente por Raúl Gustavo Aguirre, acompañado en algunos períodos por Jorge Enrique Móbili, Wolf Roitman, Nicolás Espiro y Edgard Bayley. Además de éstos, participaron del emprendimiento los escritores Mario Trejo, Rodolfo Alonso, Ramiro de Casabellas y los hermanos César y Clara Fernández Moreno, entre otros. Urondo se convierte en colaborador permanente de la revista y edita por primera vez sus poemas en un número especial dedicado a los poetas jóvenes. Desde las páginas de *Poesía Buenos Aires*, el autor da también sus pasos iniciales como crítico y ensayista. Aunque esporádicos, aparecen en esa revista sus primeros artículos sobre poetas y la poesía.

un lenguaje liberador, creativo,⁸ capaz de “establecer entre los hombres la más honda comunicación, un conocimiento esencial, capacidad de justificación o de redención, de conquista de una inocencia perdida, de una libertad profunda”, según lo apuntado por Urondo en la entrevista concedida a la revista *Punto y Aparte* en 1957 y recogida por su biógrafo Pablo Montanaro (2003: 34). Así, la poesía tanto para Urondo como para los demás integrantes de la revista ya no constituye una actividad escindida de la realidad en la que está inmerso el creador, y el poema como forma de revelación surge entonces de una búsqueda, un tanteo, una inmersión en lo real.

La vida del poeta es fácil. Es difícil. Atractiva, preferible, maldita, milagrosa. Vida que admite todos los matices y actitudes. Vida de actor palabrero, de sinceridad sangrante, de amor, de soledad en escenario, de aventuras, de sueños, de viajes y sedentarismo. Vida fundamentalmente semejante a la de cualquier hombre. Vida común, en cuyo desarrollo la conquista de un sentido se convierte en la empresa por excelencia. A esa conquista concurren esfuerzos contradictorios –con frecuencia perjudiciales para él mismo, para la tranquilidad pública, para las buenas maneras-, y pocas veces conscientes. Entre esos esfuerzos por conquistar un sentido surge, en ocasiones, el poema (Urondo 1954: 2).

La impronta de este pensamiento según el cual el trabajo de escritura emana del impulso de un sujeto en relación con el mundo que pide ser develado, pero que, a partir de allí, no procede mediante la copia de esa realidad exterior, sino, y como postulaba el poeta Vicente Huidobro, a través de su creación, haciéndola florecer en el poema, está presente en los versos de *Breves*, escritos entre 1957 y 1958 y publicados originalmente en 1959.⁹ Si por una parte, y tal como ha sido señalado por los críticos, la expresión

⁸ En “Realidad interna y función de la poesía”, Bayley afirma: “En este lenguaje poético, la palabra entra en relaciones, que en vez de reducir o encerrar su poder poético, como en el discurso lógico, tienden a liberarlo, dotándolo de una consistencia nueva, *inventiva*. Es en este acto de liberación ordenadora de la energía emocional de las palabras, donde parece residir la operación poética.” (...) “Tal invención, sino aparece encerrada en un tono vital coherente y perceptible por todos, será sólo una acumulación sin sentido de palabras a lo sumo un juego sin trascendencia.” Citado en F. Urondo (1968: 42).

⁹ Las poesías que integran este volumen son más tarde incorporadas a *Lugares*. En el libro *Todos los poemas*, que reúne la obra poética de Urondo desarrollada entre 1950 y 1970 y es editado por La Flor en 1971, *Lugares* y *Breves* conforman una unidad, aunque los poemas pertenecientes a cada uno de los volúmenes aparecen claramente delimitados. Consideramos, entonces, que si bien estos textos mantienen una vinculación estrecha por la propuesta estética que ellos exhiben, son susceptibles de ser analizados en forma independiente. De ambos libros, *Breves* es el que mayor proximidad mantiene con la poética del invencionismo cultivada por los integrantes de *Poesía Buenos Aires*.

Las citas de *Breves* incluidas en este trabajo corresponden en su totalidad a la primera edición de la obra (Buenos Aires, Poesía Buenos Aires, 1959).

sintética y condensada, las formas breves y fragmentarias que Urondo despliega en este poemario recuerdan la escritura de René Char, poeta francés muy difundido por *Poesía Buenos Aires* en sus traducciones,¹⁰ por otra, y tal como propone Freidemberg, la sensibilidad hacia el paisaje y el registro de “lo existente” dan cuenta de la proximidad del escritor santafecino a la poética de Juan L. Ortiz, a quien Urondo valora como “uno de los autores más sólidos de la producción poética contemporánea” (1971: 1).

Las huellas tanto de Char como de Ortiz pueden ser visualizadas en la estructura misma de *Breves*, integrada por treinta poemas numerados y que están a su vez agrupados en dos partes. La concisión de los poemas conformados a su vez por versos de corta (o cortísima) extensión, dispuestos en forma de columna vertical, recuerda a la forma de los textos orticianos incluidos en *El agua y la noche* (1933), el primer libro publicado por este autor. Como ellos, los versos no se distribuyen ocupando toda la página, sino que aparecen agrupados en fragmentos separados entre sí por espacios en blanco. Si la frase nítida y lineal es una herencia de Ortiz, la segmentación de la escritura puede ser valorada a partir de lo expresado por Char en la nota 31 de su obra *Hojas de Hipnos* (1933).

Escribo brevemente. No puedo de ninguna manera ausentarme durante mucho tiempo. Desplegarse conduciría a la obsesión. La adoración de los pastores no es útil al planeta (*Poesía Buenos Aires* 11-12, 1953: 10).¹¹

De manera semejante a lo señalado por Jorge Monteleone (2004) respecto de la primera etapa de la poesía de Hugo Gola –escritor santafecino con el que Urondo mantiene estrechas conexiones y está ligado a su vez por la impronta de la figura de Ortiz–, la apertura hacia lo real en tanto forma de develamiento del mundo se realiza mediante una experiencia poética constituida como abstracción y en la que “lo biográfico está silenciado por completo y las categorías de persona se desustancializan” (362). No hay prácticamente anécdota y predominan las imágenes concentradas, precisas. En el poema que abre la primera parte del libro aparecen referencias gramaticales a la primera persona, el sujeto poético se sitúa frente al referente (*de boca/ sin ruidos/ he caído una tarde/ sobre la playa*); sin embargo, se trata de un sujeto dinámico, volátil, que se deja caer y cuya identidad rápidamente se desdibuja en un “otro” (*y no recuerdo/ si he*

¹⁰ La influencia de la poesía de Char en esta obra de Urondo ha sido anotada por Daniel Freidemberg (1999) y Susana Cella (1999, 2006), entre otros.

¹¹ Versión traducida por Raúl Gustavo Aguirre en el número de la revista dedicado a René Char.

despertado/ o si fue otro/ quien se levantó/ de la arena). Los significantes de la arena y de la playa en tanto vehículos de materia desmenuzada, desintegrada, refuerzan la idea de un sujeto inasible que se abisma ante la presencia enigmática de las cosas y los seres vivos. La mujer y todo cuanto forma parte del mundo adquieren entonces una dimensión trascendente, inexplicable y necesaria, insignificante y sustantiva a la vez.

una mujer
una rama
y en el otoño algo más
asomado al flexible
horizonte
algo insignificante

sustantivo como la vida
en acción como los hombres
o el río (1959: 16).

El río, como en Ortiz, es la imagen de la naturaleza fluyente; materias livianas, líquidas, aireadas –nubes, vapores, humo, rocío, aire– se reiteran a lo largo de poemas expandidos en la página. El encolumnado de los versos, particularmente notable en los textos incluidos en la segunda parte del libro, acompaña la proliferación de imágenes en las que diversos objetos y seres vivientes pugnan por emerger desde la tierra y elevarse hasta el cielo, en una búsqueda de trascendencia.

la rosa
sube
y el malvón

también
los pastos humildes

todos
quieren
olvidar
este verano

y subir

abrazando el aire

una inclinación
un vínculo (28).

En este ascenso, los cuerpos cambian su estado, evaporándose, volatilizándose. Como las estaciones, que transcurren cíclicamente, el dinamismo de la naturaleza acontece según un ciclo continuo, incesante. El orden en que se suceden los poemas da cuenta de este transcurrir, pues los primeros versos aluden al otoño y los últimos, al verano. Por otra parte, la estructura de los poemas contribuye a generar cierta cadencia, cierta expectación. El aislamiento de las palabras, producto del corte abrupto de cada verso, introduce un tiempo suspendido y a la vez inminente (*tarde o temprano/ empezará todo/ al calor de la música*), inalterable (*este tiempo/ sin estaciones/ sin textura para el amor*) y sin embargo, abierto a la posibilidad de transformación total (*en este lugar/ siempre será lo mismo/ o cambiará todo*). Como Susana Cella aduce respecto de otra obra lírica de Urondo, el tono de espera que se lee en los versos suspendidos al final de los poemas “elude lo estático porque algo está siempre sugiriendo una expectativa ante lo que va a suceder o podría suceder” (1999: 16). El uso de las minúsculas al comienzo de los versos y de los signos de pregunta contribuyen a la conformación de un discurso lírico que evita las definiciones taxativas y permanece más bien en un estado de apertura, de indefinición, de modo semejante a las figuras temporales.

¿qué podrá
decir hoy
de la rosa?

¿de la consunción
del aire
y del color?

¿del manto
de sueño
sin identidad
ni memoria
que cae
con el baile
del último pétalo?

qué puede decir
si no alcanza a ver
la luz que le pasa de largo

si no se le ha animado
al silencio más fácil (34).

La rosa, como la mujer de naturaleza enigmática, irreductible, se sustantiviza mediante reiteraciones anafóricas que organizan las estrofas y potencian al mismo tiempo las imágenes que, “como epifanías, producen un efecto de revelación” (Cella 1999: 16). Sin embargo, este objeto en tanto materia poética, resulta inasequible; al igual que el sujeto, se manifiesta desustancializándose, volatilizándose. Como “un fantasma/ una presencia” (18), la rosa constituye a veces una “rosa del aire” (15), otras, “rosas líquidas” (30), “no/ una rosa/ té/ sino/ una/ rosa/ roja” (31) o “una rosa/ en el fuego/ líquido/ de la/ tarde” (32). Es de esta forma un objeto intangible, y sin embargo, vibrante, como la voz de una mujer, que “trepa/ evaporándose” (30).

la mujer
canta
entre las rosas
líquidas

su voz
abre
la lluvia

somete
las fragancias
nocturnas

revela
la forma
de la flor

los dioses
no resisten
la humedad
la voz
trepa
evaporándose (30).

Como en *Altazor*, de Vicente Huidobro, la “voz” adquiere las dimensiones de un personaje capaz de revelar la forma de la flor;¹² es, como quería Huidobro, “un pequeño Dios”(1993: 29) que “muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo” (ibid: 245), haciendo realidad lo que no existe. Por ello la voz funda realidades mediante la

¹² En la propuesta de Walter D. Mignolo, la imagen del poeta en la lírica de vanguardia se aleja de la imagen del poeta que nos provee nuestra concepción del hombre y de la sociedad, pues “se construye sobrepasando los límites de lo humano, y es por ello que ‘paulatinamente se evapora’, para dejar en su lugar la presencia de una voz” (1982: 134). Ésta se conforma como un personaje que llena el espacio que normalmente ocupaba la figura del poeta en la lírica modernista.

construcción de frases vibrantes, significativas, únicas: “pájaro/ de la soledad/ sin fragancias” (36); “en el grito/ monocorde/ de/ la sangre/ y el alcohol” (32); “envuelta en el rocío/ la tarde gira” (17); “y seguimos flotando/ en otros destinos” (17); “una esperanza/ de ser limpiamente libres/ como las hojas al relente” (18). En “este tiempo/ sin estaciones/ sin textura para el amor” (21), la apertura de una rosa mediante su develamiento por la voz es lo que se espera como algo inminente, a su vez acechante y esperanzador.

Conclusión

Al igual que Ortiz y que sus compañeros de *Poesía Buenos Aires*, la obtención de una frase autónoma, con vida propia, se realiza en Urondo mediante un ejercicio de despojamiento, de desasimiento de todo aquello que pueda restar ligereza a la lengua poética, enajenándola. En este sentido, la volatilización de la voz, el estado de suspensión de las frases, el uso de los signos de interrogación “parecen surgidos de un temor radical a la posibilidad de una lengua obnubiladora, impositiva o enajenante” (Freidemberg 2002: 21).¹³ Sólo así la poesía es, como el autor quería, una fuerza comunicativa y, por ende, una potencia capaz de liberar al hombre.

Bibliografía citada

Calbi, Mariano (1999). “Prolongaciones de la vanguardia”. Noé Jitrik (director). *Historia crítica de la literatura argentina*. Volumen 11. Susana Cella (directora del volumen). *La irrupción de la crítica*. Buenos Aires: Emecé. 235-255.

Cella, Susana (1999). “El mundo inconsistente”. “Dossier Urondo”. *Diario de Poesía* 49. Otoño. 16.

----- (2006). “Valer la pena. Francisco Urondo: poesía y vida”. Prólogo a Francisco Urondo. *Obra Completa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 3-33.

Dalmaroni, Miguel (1993). *Juan Gelman. Contra las fabulaciones del mundo*. Buenos Aires: Almagesto.

“Dossier Urondo” (1999). *Diario de Poesía* 49. Buenos Aires. Otoño. 13-25.

Freidemberg, Daniel (1981). “La poesía del cincuenta”. *Capítulo. La historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. 553-575.

----- (1988/1989). “27 notas al pie de un mito”. *Diario de Poesía* 11. 22 y 24.

¹³ Hago extensivo a Urondo lo afirmado por Freidemberg respecto de la poética de Ortiz.

- (2002). "Prólogo" a Juan L. Ortiz. *Antología*. Barcelona: Losada. 11-23.
- García Helder, Daniel (1999). "Poéticas de la voz. El registro de lo cotidiano". Noé Jitrik (director). *Historia crítica de la literatura argentina*. Volumen 11. Susana Cella (directora del volumen). *La irrupción de la crítica*. Buenos Aires: Emecé. 213-234.
- Huidobro, Vicente (1993). *Antología poética*. Selección y prólogo de Andrés Morales. Buenos Aires: Corregidor.
- Lagmanovich, David (1963). "Poesía Buenos Aires (1950-1960). Una revista argentina de vanguardia". *Revista Iberoamericana* 56. México: Universidad de Pittsburg. Julio-Diciembre. 283-298.
- Mignolo, Walter D. (1982). "La figura del poeta en la lírica de vanguardia". *Revista Iberoamericana* 118-119. Volumen XLVIII. Universidad de Pittsburg. Enero-Junio. 131-148.
- Montanaro, Pablo (2003). *Francisco Urondo. La palabra en acción. Biografía de un poeta y militante*. Buenos Aires: Homo Sapiens.
- Monteleone, Jorge (2004). "Figuraciones del objeto: Alberto Girri, Joaquín Gianuzzi, Hugo Peddeletti, Hugo Gola". Noé Jitrik (director). *Historia crítica de la literatura argentina*. Volumen 9: Sylvia Saitta (directora del volumen). *El oficio se afirma*. Buenos Aires: Emecé. 333-372.
- Pichon Rivière, Marcelo (1971). "Francisco Urondo: la poesía, una especie de fatalidad". *Panorama*. 29 de junio.
- Porrúa, Ana María (1987). "Notas sobre la poética del 60". *Actas del IV Congreso Nacional de Literatura Argentina*. Tomo III. Mendoza: Instituto de Literaturas Modernas de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo. 23-27 de noviembre. 105-117.
- Poesía Buenos Aires* 11-12 (1953). Buenos Aires. Otoño-invierno.
- Romano, Eduardo (2002). "La novedad poética de Francisco Urondo en sus contextos". *Casa de las Américas* 229. Año XLIII. La Habana. Octubre-Diciembre. 25-43.
- (1983). *Sobre poesía popular argentina*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Salas, Horacio (1975). *Generación poética del sesenta*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Urondo, Francisco (1959). *Breves (1957-1958)*. Buenos Aires: Poesía Buenos Aires.
- (1954). "El poeta y los días". *Poesía Buenos Aires* 16-17. Invierno-primavera. 2.

----- (1971). "Juan L. Ortiz. El poeta que ignoraron". *La Opinión Literaria*. Buenos Aires. Domingo 4 de julio. 1-2.

----- (1968). *Veinte años de poesía argentina. 1940-1960*. Buenos Aires: Galerna.