

Estéticas coloquiales y poéticas del tango en revistas literarias argentinas de la década de 1960.

Bonano, Mariana.

Cita:

Bonano, Mariana (2013). *Estéticas coloquiales y poéticas del tango en revistas literarias argentinas de la década de 1960*. IV Congreso Internacional CELEHIS de Literatura. CELEHIS, Facultad de Humanidades, UNMP, Mar del Plata.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/mariana.bonano/36>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pdeb/9uP>



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>.

Mar del Plata, 18 de febrero de 2012

Estimada Mariana Bonano

Es grato dirigirme a usted para comunicarle que el CELEHIS (Centro de Letras Hispanoamericanas) de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina, ha aceptado su ponencia **“Estéticas coloquiales y poéticas del tango en revistas literarias argentinas de la década de 1960”** para su publicación en Actas del IV Congreso Internacional CELEHIS de literatura que se desarrolló en la ciudad de Mar del Plata, Argentina, el 7, 8 y 9 de noviembre de 2011.

Sin otro particular, lo saluda atentamente.



Dra. Aymar de Llano

Presidente del IV Congreso Internacional CELEHIS de Literatura

Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina

Estéticas coloquiales y poéticas del tango en revistas literarias argentinas de la década de 1960

Mariana Bonano
UNT/CONICET

La aproximación a la poesía argentina de la década de 1960 a través del estudio de los grupos literarios conformados o consolidados en torno a publicaciones periódicas parece presentarse, de acuerdo con el recorrido ya delineado por la crítica, como un método privilegiado para abordar la historia cultural de un período en el que expresiones como “sacar la poesía a la calle” o “bajar al poeta de su torre de marfil”, devienen en imperativos de los jóvenes escritores que comienzan a publicar por ese entonces. Esto no es, tal como la bibliografía ha estudiado, un elemento privativo de los núcleos poéticos emergentes después de 1955;¹ es posible constatar, en efecto, la emergencia a lo largo de la segunda mitad del decenio de 1950 de una multiplicidad de emprendimientos gráficos que ligados a diferentes fracciones de la izquierda intelectual, se proponen articular un nuevo tipo de vínculo –más estrecho– entre la práctica literaria y el resto de la sociedad.²

Si bien no puede postularse que la totalidad –ni siquiera la mayor parte– de las revistas sobre poesía aparecidas durante los años mencionados, manifiesten la voluntad de llegar a un público amplio y de abrir lo que desde sectores de la izquierda intelectual se avizora

¹ Esta fecha si bien remite a un acontecimiento de alta significación política en el país (derrocamiento del segundo gobierno de Perón), implica, como ha establecido la bibliografía sobre el período, cambios de envergadura en el ámbito de la cultura y en la definición de las identidades intelectuales. Para la delimitación de esta etapa, cfr., entre otros, los trabajos ya clásicos de Silvia Sigal (1991) y Oscar Terán (1991), ambos dedicados a la historia intelectual de la década de 1960.

² En esta dirección, la labor llevada a cabo por los escritores reunidos en *Gaceta Literaria* (1956-1960) es valorada por Eduardo Romano y el Seminario “Raúl Scalabrini Ortiz” como pionera en la búsqueda e instauración de un nuevo modo de relación entre el escritor y el público. Consideran que esta publicación “opera a modo de corte en el estilo de las revistas literarias de Buenos Aires”. “Revelador de la aspiración de llegar a un público menos especializado, su formato es el de la revista-kiosco, con fotografías, dibujos y caricaturas. De esta forma, el humor irrumpe en la tradicional seriedad de las revistas literarias argentinas” (Romano/Seminario “Raúl Scalabrini Ortiz 1986: 167).

como el círculo restringido de la “cultura letrada”, sí es dable establecer que estas búsquedas están presentes en las páginas de las publicaciones cuyos integrantes demandan la redefinición del quehacer poético en función de lo que conciben como la tarea urgente del escritor argentino: actuar en favor de la democratización de la cultura y en términos más amplios, de la sociedad en su conjunto.³

Las revistas de poesía *Zona de la poesía americana* y *El Barrilete* (primera época), aparecidas ambas en 1963, aportan mediante su producción a una discursividad cuyo signo distintivo parece estar dado por la asunción de una postura “realista”, esto es, según la expresión acuñada por Daniel Freidemberg, una actitud de “apertura hacia el contexto en el que la escritura se produce y en el que se supone que actúa” (1999a: 183). Este movimiento de apertura a “la realidad social, a la política, al habla, al tango y a Latinoamérica” (García Helder 1999: 227), entronca con las búsquedas estéticas que desde 1955 emprenden los grupos poéticos para encontrar un lenguaje que al tiempo que posibilite la conexión del escritor con el público, articule una forma literaria adecuada para dar cuenta de la realidad. En los programas delineados por los integrantes de *Zona...* y los miembros de *El Barrilete*, toma énfasis el gesto que Edgardo Dobry delimita como característico de las corrientes líricas desarrolladas en Argentina a partir de mediados del siglo XX, una vez que agotada la fuerza de las vanguardias, la poesía busca:

(...) caminos de vuelta hacia el mundo, posibilidades nuevas de integración.

(...) El registro de la lengua vulgar, de la canchas, de las pintadas, aparece, en un movimiento paradójico, como objeto dignificado por el arte. Es, al mismo

³ El gesto de democratizar la cultura ha sido consignado por la bibliografía respecto del programa delineado por otras revistas literarias y culturales de la izquierda intelectual aparecidas durante la segunda mitad del decenio de 1950, y ya con más fuerza, a lo largo de la década de 1960 y primera mitad de la de 1970. Pueden mencionarse, en esta dirección, los trabajos de Francine Masiello (1985), de Victoria Cohen Imach (1995; 1996), de José Luis de Diego (2007), entre otros.

tiempo que un intento por volver al mundo, el último grado de rebelión: contra la poesía misma y sus usos, contra los guiños entre iniciados y cualquier resto de prurito de alta poesía o bellas letras (2007: 44).

En pos de alcanzar la eficiencia comunicativa y fomentar de esta forma la relación directa con el lector, las revistas reivindican diversas formas de la denominada poética coloquial, caracterizada, entre otros aspectos, por un discurso poético permeable a otros discursos sociales (narrativa, lengua oral y habla coloquial, jingles publicitarios, canciones de moda, discurso histórico, etc.), por la incorporación al poema de los elementos de la vida cotidiana y/o del contexto sociopolítico, por la apelación frecuente a los recursos del diálogo, y en particular, a la segunda persona gramatical, o bien, por la presencia en el texto de múltiples voces y de referencias literarias y culturales que permiten inscribir al escritor en una tradición y en una realidad histórica precisas.⁴

En *Zona...*,⁵ algunos de los elementos arriba mencionados son expresamente aludidos por los editores como característicos de la poesía posterior a 1955. En los artículos de Francisco Urondo (1963), Noé Jitrik (1964) y Alberto Vanasco (1964), asoma lo que Freidemberg (1999a) encuentra en otros ensayos de poetas pertenecientes al período: la idea de que después de 1955, “la poesía argentina ha logrado una autoafirmación que le permite encarar

⁴ Seguimos la caracterización de la poética coloquial hispanoamericana desarrollada, entre otros, por Carmen Alemany Bay (1997). Entre los estudios dedicados a la poesía coloquial de 1960 en Argentina, cfr. los de Horacio Salas (1975), Eduardo Romano (1983), Ana Porrúa (1987; 1992; 2001; 2002), Daniel Freidemberg (1999a), Miguel Dalmaroni (1993; 2002), Daniel García Helder (1999).

⁵ Constó de cuatro números, editados entre julio de 1963 y noviembre de 1964. Conformaron el grupo editor de la revista los poetas Edgard Bayley, Miguel Brascó, Ramiro de Casabellas, Noé Jitrik, César Fernández Moreno, Francisco Urondo, y Alberto Vanasco, a los que se sumaron los nombres del escultor Jorge Souza y Julio E. Lareu (quien participa en tres de las cuatro entregas). A partir del número dos, se incorpora Zulema Katz como Secretaria. Si bien no existió la figura del director, tan corriente en este tipo de publicaciones, sí hubo responsables a cargo de cada uno de los números. Sólo el primero estuvo supervisado por Vanasco y Brascó; los tres restantes, a cargo de Vanasco y Urondo.

ahora una mayor vinculación con el conjunto de la sociedad” (185).⁶ Si por un lado, ellos rescatan el papel desempeñado por las vanguardias poéticas en la década de 1950, en particular, la labor señera de *Poesía Buenos Aires*, consideran, por otro, que “nunca como en esos años los poetas estuvieron tan lejos del público, de un público que significara algo en el conjunto social” (Jitrik 1964: 10). Su colocación muestra así un distanciamiento tanto de la figura del poeta vanguardista que algunos de ellos habían sustentado en la década de 1950, como de la del sector identificado por la revista en los términos de un “oficialismo literario”, representado en la etapa del gobierno peronista por el grupo de poetas reunidos en torno a *Sur*, de un lado, y por las prácticas culturales “populistas”, de otro. Estas últimas son, al entender del grupo, aquellas que el régimen peronista fomentaba, aunque poco tuvieran que ver con “la realidad argentina y aun con el peronismo mismo” (Jitrik 1964: 9). Es en este sentido que interpretan al folklore como un fenómeno “para-auténtico” y no como “un hallazgo que corresponda a la madurez de un pueblo que quiere cortar amarras e internarse desnudamente en la totalidad” (Jitrik 1964: 9).

El populismo estético es asimismo identificado por ellos con la línea de los denominados “poetas sociales”, ligados, según entienden, a los direccionamientos de los partidos políticos de izquierda (en particular, al Partido Comunista Argentino o “izquierda oficial”), así como también al grupo de escritores de Boedo actuante durante la década de 1920. Consideran que dichas prácticas no son “auténticas” en la medida en que representan al pensamiento liberal, el que históricamente se encuentra dissociado del pueblo; se trata así de

⁶ Así, Vanasco, en el artículo arriba citado, señala que caído Perón, “se observa una general apertura hacia la realidad, sobre todo al desvanecerse la repugnancia social cuando llega al poder en 1958 un partido de clase media, y al ser, también, ¿por qué no?, mejor comprendido el peronismo” (1964: 18). La posición de Freidemberg es a su vez semejante a la que sostienen otros críticos respecto de la poesía del período. Cfr. Delgado y Gregorich (1968), Romano (1983), García Helder (1999), Prieto (2006), entre otros.

prácticas alienadas, porque renuncian a su calidad estética y al ímpetu creador que está en la base de todo “arte verdadero”.

Frente a estas poéticas populistas, la veta popular del arte se identifica en *Zona...* con aquellas expresiones que al mismo tiempo que logran trascender el problema que signó a la poesía argentina desde sus comienzos, el de su aislamiento respecto del público, no renuncian al trabajo en relación con el lenguaje. A juicio de los integrantes de la revista, estos factores son decisivos en el proceso de conformación de una estética nacional. La alusión a este tipo de manifestaciones permite al grupo delinear lo que desde su perspectiva constituyen los imperativos del escritor: la modernización de la lengua y el rescate de la “corriente conversacional” que, según consigna César Fernández Moreno, “atrae la poesía hacia la vida cotidiana” (1963: 14).⁷

En *Zona...*, la revalorización de la poética del tango, y particularmente, de la producción de Enrique Santos Discépolo, a quien el grupo editor homenajea en su número 4 (noviembre de 1964) se inscribe dentro de ese programa, el que ha sido sintetizado por Jitrik años después de la desaparición de la revista:

(...) podíamos manejarnos en esa cinta de Moebius entre la alta cultura y la cultura popular, desde la más radical, que podía ser Macedonio, a lo más explícito que podía ser Discépolo. Veíamos una relación entre todas esas cosas y queríamos hacer una revista que diera cuenta de esa actitud (Jitrik. Citado en Freidemberg 1999b: 19).

⁷ Retoman así uno de los núcleos que Dobry estudia como característico de la literatura argentina desde el momento mismo de su constitución: “(...) el escritor tiene el deber de modernizar la lengua mediante la escucha atenta del habla popular” (Dobry 2007: 302).

En su artículo “Poesía entre dos radicalismos”, Jitrik se refiere al tango como una manifestación poética cuya emergencia está estrechamente ligada a una coyuntura particular: el crecimiento, a partir de 1910, de una “clase media urbana” y de un “proletariado urbano cada vez más acentuadamente criollo” (Jitrik 1964: 6), sectores cuya representación política es ejercida, según aduce, por el radicalismo y su jefe, Hipólito Yrigoyen. Frente a la pérdida de hegemonía de lo que él delimita como “poesía oficial” – esto es, a su entender, aquella que teniendo como público a las élites argentinas, se caracteriza por su epigonismo respecto de modelos extranjeros–, así como también, de la “poesía gauchesca” –a la que rescata por no ser epigonal “aunque copie o repita expresiones originadas en otros lugares” (6)⁸–, el tango se erige como la “representación artística nacional”, pues su desarrollo es correlativo a la expansión de “los grupos sociales que siguen y apoyan a Yrigoyen” (6).

Los tangos de Santos Discépolo, que constituyen, según la visión de los realizadores, “lo preponderante”, “lo que gravitaba” durante el peronismo, son rescatados en tanto conforman un arte para el pueblo que, sin embargo, no resigna su calidad estética ni su ímpetu creador. En relación con este autor, lo que se valora es la constitución de un lenguaje propio, singular. En “Discepolín, o la tentativa de un idioma”, uno de los artículos dedicados al poeta, Alberto Cousté destaca el laborioso ejercicio de escritura que hay detrás de sus composiciones.⁹

⁸ Jitrik considera que el epigonismo, “para ser tal, debe ser consciente, en suma, un estado de alma” (1964: 6).

⁹ “Quienes le conocieron [a Discépolo] sabían que detrás de ese arabesco, había algo más que fuegos de artificio: la empeñada búsqueda de una palabra –para concluir **Uno**, demoró un año por un verso que no lo conformaba y cuya verdadera versión “estaba en alguna parte”–, la obsesión por los temas, la reiterada tristeza, el esfuerzo que le significó ir encontrando su idioma, que puede rastrearse desde los lunfardismos de **Qué vachaché**, hasta los ceñidos rigores de **Uno y Cafetín de Buenos Aires**” (Cousté 1964: 8). Las negritas son del autor.

Similares lecturas a la aludida antes son realizadas por los integrantes de *Zona...* respecto de otros autores coloquiales, ya no relacionados directamente con la poética del tango. Es el caso de la nota que Urondo dedica en el número 4 a la poética de Juan Gelman, cuya valoración se realiza a partir del señalamiento de dos rasgos fundamentales: su comunicabilidad y su capacidad para internalizar los hechos histórico-sociales que signan la época. Este planteo se complementa con otro que subraya “el rigor expresivo, la economía verbal, la liberada tensión, la ausencia de autocompasión” (Urondo 1964: 2) como rasgos que singularizan la estética gelmaniana, a la que Urondo concibe como representativa del proceso seguido por la lírica en el país durante los últimos años.

Puede establecerse, tomando en cuenta lo examinado hasta aquí, que en *Zona...* la opción por las poéticas coloquiales y en particular, por la del tango, se realiza en la medida en que ellas conforman, a ojos de los realizadores, formas de expresión capaces de aproximar el texto al contexto histórico-social, y por lo tanto, al lector, sin que ello entrañe una poesía concebida como “literatura de propaganda” o como mero testimonio de la realidad extraliteraria. De allí que pueda afirmarse, haciendo uso de una expresión acuñada por Freidemberg que el “realismo coloquial” asumido por los integrantes de la revista no implica “pintoresquismo o costumbrismo”: “la intención de constituir un nuevo imaginario poético, basado en la referencia a lo objetivo, lo singular, lo concreto y lo reconocible forma parte de un gesto doble, de reconocimiento y extrañeza a la vez, que en tanto realista es crítico” (1999a: 186).

En los trece números que integran la colección de *El Barrilete*,¹⁰ la prioridad concedida a la poesía coloquial se presenta en forma más decisiva aún que en *Zona...* Perfilada por sus impulsores como una publicación abierta a “lo popular”, desde sus orígenes reivindica el lugar que ocupa dentro del campo cultural del '60: su nacimiento obedece a la necesidad presente en muchos de los jóvenes escritores que se inician en la creación de poemas y que sin embargo no encuentran un espacio dónde publicarlos. Desde la perspectiva de los realizadores, los grupos literarios existentes se encuentran culturalmente colonizados (es el caso de la revista *Sur*), o bien, academizados, como los poetas agrupados en torno al núcleo *El pan duro*, representantes, a los ojos de *El Barrilete*, de un “modernismo culto” (Patiño 2005: 14). En un movimiento similar al desplegado por los editores de *Zona...*, los escritores de *El Barrilete* se posicionan en un lugar distante de la denominada corriente de la “poesía social” representada por los escritores de *El pan duro*,¹¹ cuyas “actitudes”, según aducen, “tienden más –en general– a lo académico” (Patiño: 14). Puede postularse que este

¹⁰ Esta publicación estuvo integrada en su primera época por trece números, editados entre agosto de 1963 y diciembre de 1967. Los cinco primeros números aparecidos mensualmente entre agosto y diciembre de 1963, llevaron el nombre de *El Barrilete. Salimos a remontarnos* y fueron dirigidos por Roberto J. Santoro, mientras que Emilia de Santoro ocupaba el cargo de Secretaria de Redacción. A partir del número seis, de febrero de 1964, su denominación varía a *Barrilete* y se incorpora un Consejo de Redacción conformado por Daniel Barros, Martín Campos, Ramón Plaza, Miguel Ángel Rozzini, Horacio Salas, Marcos Silber y Rafael Alberto Vásquez, además de Santoro. La revista cuenta asimismo con corresponsales instalados en diferentes provincias de la Argentina, y en algunos números, en países extranjeros, tales como Italia. A partir de este número seis, se edita con una frecuencia bimensual, a excepción de los números 12 y 13, de agosto-septiembre de 1966 y diciembre de 1967, respectivamente. El número 12 fue dirigido por Alberto Costa, Carlos Patiño, Felipe Reisin y Rafael Vásquez: el número 13 estuvo a cargo de Costa y Patiño. Los cinco primeros números no poseen numeración de páginas, mientras que los ocho restantes sí la consignan.

¹¹ Cfr. al respecto la polémica entablada en las páginas de la revista entre Daniel Barros y el grupo de poetas *El pan duro*, cuando a raíz del artículo de Barros, “Poesía Argentina, 1963”, incluido en el número 6, el núcleo integrado por Guillermo Harispe, Rosario Mase, Héctor Negro, Julio C. Silvain y Alberto Wainer, dirige una carta a la revista, titulada “Compañeros de El Barrilete” y recogida en el número 7. Frente a la crítica de Barros, quien alude a estos últimos poetas en los términos de “oportunistas” y sólo rescata la labor de dos de sus ex integrantes (Juan Gelman y Juana Bigozzi), los escritores de *El pan duro* alegan que Barros se equivoca en sus razonamientos y que desconoce muchos de los aspectos del grupo criticados por él.

academicismo impediría lo que desde la perspectiva de Roberto J. Santoro y de los demás escritores de *El Barrilete* constituyen las condiciones de la poesía “verdadera”: “ser algo inhabitual”, pero hecha a base de “cosas que manejamos constantemente, de cosas que están cerca de nuestro pecho” (S.a. 1963), impidiendo al mismo tiempo el establecimiento de una retórica de lo poético capaz de atentar contra el “poema creado”; éste último es dador, en cambio, a cada instante, del “verdadero sublime”, no un “sublime excitante y grandioso”, sino “un sublime sin pretensión, sin terror, que no desea agobiar ni aplastar al lector: un sublime de bolsillo” (S.a. 1963).

Es en relación con esa concepción del poema que los integrantes de esta publicación incorporan a sus páginas a autores a quienes atribuyen un “sentido de lo popular” y cuya producción, según ellos valoran, ha sido desatendida por la crítica literaria canónica. A diferencia de *Zona...*, cuyos editores rechazan, como se señaló, la labor del grupo de escritores de Boedo, los poetas de *El Barrilete* recuperan algunas de las figuras ligadas a ese núcleo. Los homenajes que la revista realiza a lo largo de sus trece números a escritores como Félix Lima, Enrique González Tuñón, Homero Manzi, Dante A. Linyera, Juan Pedro Calou, Gustavo Riccio, Evaristo Carriego, Enrique Santos Discépolo, Antonio Miguel Podestá, Celedonio Esteban Flores, entre otros, obedece a la voluntad de los realizadores de vincular su emprendimiento con la tradición literaria argentina que ellos delimitan como “popular”. Dentro de ese programa, se inscribe el ya aludido rescate de una línea de poesía de giros coloquiales, así como también de los diversos autores de tango que este grupo articula.

“Lo popular” adquiere aquí un significado diferente al establecido en relación con *Zona...* Ya no se trata, como en el caso de la lectura del tango que esta última publicación despliega, de un arte concebido para el pueblo, o dirigido a éste, sino más bien de aquello

que se identifica con el universo simbólico de los sectores subalternos de la sociedad y que emana por lo tanto de las experiencias por ellos vivenciadas. Es así frecuente la presencia en las páginas de *El Barrilete* de postulados que dan cuenta de la existencia de una “sensibilidad popular” configurada en virtud de las vivencias del “hombre de la calle”, de “los más humildes”, de las “pequeñas historias”. En consonancia con ello, el denominado “poeta popular” es no sólo quien recoge el habla de este hombre de la calle, sino un “folklorista aprendiz, (...), de saber popular” (Machado 1963), alguien que hunde su experiencia en el pueblo y aprende de él.

El “realismo coloquial” que *El Barrilete* delimita, aquí más que en *Zona...* se identifica con la poesía que incorpora el habla callejera de los sectores subalternos de Buenos Aires, el lunfardo, a la que se estima como la “verdadera y genuina expresión del habla popular”, a la vez que “medida de comunicación de mayor intimismo y síntesis expresiva” (Furlan 1966: 5). La asunción de esta proposición posibilita al grupo posicionarse como el representante del “costado lírico de Buenos Aires”,¹² en la medida en que, según se expresa en las páginas de la revista, su poesía está nutrida por “el hombre” y “ligada a la suerte del pueblo”.

De lo analizado hasta aquí puede establecerse que tanto en *Zona...* como en *El Barrilete*, “lo coloquial” conforma no tanto una categoría descriptiva o analítica, sino un posicionamiento estético asumido por los poetas que aspiran en los ’60 a aproximar la práctica simbólica a un público al que conciben como tradicionalmente marginado del ámbito de la cultura, y de la literatura en particular. En ambas publicaciones está presente

¹² Éste es el título del artículo sin firma que a modo de editorial abre el número 12 de la revista. En él, los integrantes toman posición: “(...) estamos convencidos que podemos asumir la responsabilidad de ser el costado lírico de Buenos Aires, su música más querida y subversiva” (S. a. 1966: 4).

de forma expresa la voluntad de romper con el hermetismo de la escritura, imperante, según se aduce en las declaraciones de principios y en los ensayos acerca de la poesía y el poeta recogidos en sus páginas, en las producciones líricas de etapas precedentes. Es posible postular, sin embargo, que esto no implica respecto de ninguno de los dos grupos aludidos la renuncia a la experimentación formal o al trabajo en relación con el lenguaje. Esta idea parece, no obstante, disputar en ocasiones con otra que antepone al “artificio de la forma”, una poesía de máxima eficacia comunicativa y capaz de testimoniar la realidad circundante. La tensión entre los dos aspectos mencionados (la prioridad concedida al valor de la “calidad estética” de los poemas, por un lado, y la proclama de que el escritor debe apelar a un lenguaje capaz de garantizar esa eficacia comunicativa, por otro) atravesará estas dos colecciones de revistas a lo largo de su existencia y precipitará las divergencias irreconciliables entre los miembros de ambos núcleos, ocasionando incluso la disolución de los proyectos inicialmente planteados.

Bibliografía

Textos de Zona de la poesía americana

Cousté, Alberto (1964). “Discepolín, o la tentativa de un idioma”. En *Zona de la poesía americana* 4, II. 8.

Fernández Moreno, César (1963). “Sobre un nuevo poeta”. En *Zona de la poesía americana* 1, I. 14-15.

Jitrik, Noé (1964). “Poesía argentina entre dos radicalismos”. En *Zona de la poesía americana* 3, I. 6-10.

Urondo, Francisco (1963). “La poesía argentina en los últimos años”. En *Zona de la poesía americana*, 2, I. 12-14.

----- (1964). “Hay que Afinar el Oído”. En *Zona de la poesía americana*, 4, II. 2.

Vanasco, Alberto (1964). “Creación y circunstancia”, 3, I. 17-18.

Textos de El Barrilete

Barros, Daniel (1964). “Poesía argentina, 1963”. En *Barrilete* 6.14.

Furlan, Luis (1966). “El lunfardo y los poetas”. En *Barrilete* 12. 5,6, 20 y 21.

Grupo El Pan Duro (1964). “Compañeros de El Barrilete”. En *Barrilete* 7. 19.

- Machado, Antonio (1963). "La política y otras yerbas". En *El Barrilete. Salimos a remontarnos* 4. Sin número de página.
- Sin autor (1963). "Acerca de la Poesía y los Poetas". En *El Barrilete. Salimos a remontarnos*. Sin número de página.
- (1966). "El costado lírico de Buenos Aires". En *Barrilete* 12. 4.

Fuentes secundarias

- Alemaný Bay, Carmen (1997). *Poética coloquial hispanoamericana*. Alicante: Universidad de Alicante Publicaciones.
- Cohen Imach, Victoria (1995). "La otra Argentina en Crisis". En Daniel Horacio Mazzei y otros. *Historia de revistas argentinas*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Editores de Revistas. 45-60.
- (1996). "Tensiones del intelectual de los setenta: el testimonio en la revista *Crisis*". En *La oralidad* (Actas del VI Congreso Nacional de Lingüística, Tucumán, UNT, mayo de 1996). Tucumán: INSIL, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán. 169-172.
- Dalmaroni, Miguel (1993). *Juan Gelman. Contra las fabulaciones del mundo*. Buenos Aires: Almagesto.
- (2002). "Juan Gelman: del poeta-legislador a una lengua sin estado". *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria*, 8. 117-136.
- De Diego, José Luis (2007). *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata: Al Margen.
- Delgado, Josefina y Gregorich, Luis (1967). "Las nuevas promociones: la narrativa y la poesía". *Capítulo. La historia de la literatura argentina* 55. Buenos Aires: CEAL.
- Dobry, Edgardo (2007). *Orfeo en el kiosco de diarios. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Freidemberg, Daniel (1999a). "Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman". En Noé Jitrik (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*. Volumen 10: Susana Cella (dir.). *La irrupción de la crítica*. Buenos Aires: Emecé. 183-209.
- (1999b). "Cronología". "Dossier Urondo". *Diario de Poesía* 49. 15-25.
- García Helder, Daniel (1999). "Poéticas de la voz. El registro de lo cotidiano". En Noé Jitrik (dir.). *Historia crítica de la literatura argentina*. Volumen 10: Susana Cella (dir.). *La irrupción de la crítica*. Buenos Aires: Emecé. 213-234.
- Masiello, Francine (1985). "Argentine Literary Journalism. The Production of a Critical Discourse". En *Latin American Research Review* XX, 1. 27-60.
- Patiño, Carlos (2005). "Barrilete revolucionario". En *El Aromo* 21.14.
- Porrúa, Ana (1987). "Notas sobre la poética del 60". En *Actas del IV Congreso Nacional de Literatura Argentina III*. Mendoza: Instituto de Literaturas Modernas de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo. 105-117.
- (1992). "Relaciones de Juan Gelman: el cuestionamiento de las certezas poéticas". En *Revista de crítica literaria latinoamericana*, XVIII, 35. 61-70.
- (2001). *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- (2002). "Una poética del pliegue". *Orbis Tertius. Revista de Teoría y Crítica Literaria*, 8. La Plata: Ediciones Al Margen. 137-148.
- Prieto, Martín (2006). *Breve Historia de la Literatura Argentina*. Buenos Aires: Taurus.
- Romano, Eduardo (1983). *Sobre poesía popular argentina*. Buenos Aires: CEDAL.
- Romano, Eduardo/ Seminario "Raúl Scalabrini Ortiz" (1986). "Revistas argentinas del compromiso sartreano". En *Cuadernos Hispanoamericanos* 430. 165-179.
- Salas, Horacio (1975). *Generación poética del 60*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Sigal, Silvia (1991). *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires: Puntosur.

Terán, Oscar (1991). *Nuestros años sesenta. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966*. Buenos Aires: Puntosur.