

En *Cantar junto al endurecido silencio. Escritos sobre Francisco Urondo*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

Crítica y poesía. Las intervenciones de Francisco Urondo en las publicaciones periódicas.

Bonano, Mariana.

Cita:

Bonano, Mariana (2009). *Crítica y poesía. Las intervenciones de Francisco Urondo en las publicaciones periódicas. En Cantar junto al endurecido silencio. Escritos sobre Francisco Urondo*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/mariana.bonano/28>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pdeb/d7f>



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>.

Crítica y poesía. Las intervenciones de Francisco Urondo en las publicaciones periódicas¹

Lic. Mariana Bonano (UNT-CONICET)

Si la relación entre literatura y política conforma en la Argentina de las décadas de 1960 y 1970 una fórmula tan proclamada como disputada, enjuiciada, y también defenestrada por artistas, escritores y ensayistas políticos, es válido preguntarse sobre los acentos peculiares que esta dupla adquiere en la obra de un autor que compromete su cuerpo en la lucha por la transformación de la realidad, sin por ello resignar la búsqueda de la “palabra justa”. La producción de Francisco Urondo (1930-1976) da cuenta del sinnúmero de aristas y fragmentaciones que atraviesan los discursos, saberes y prácticas intelectuales desplegados durante los años que se extienden entre mediados de la década de 1950, cuando el escenario nacional se modifica por la caída y posterior proscripción del peronismo, y 1976, momento en que el llamado Proceso de Restauración Nacional clausura todo debate e intento de habilitación democrática. Como el proyecto estético delineado por otros escritores argentinos de esta etapa, tales como Rodolfo Walsh y Julio Cortázar, es posible caracterizar la literatura de Urondo como una práctica vibrante y en movimiento que desafía cualquier intento de circunscripción a una única línea o corriente poética. A lo largo de su existencia, el autor erige una escritura heterogénea, impulsada tanto por la urgencia de revolucionar el arte como por la necesidad de democratizar la cultura y la sociedad. Atento a estos dos designios y en inextricable ligazón con su producción estrictamente literaria, delimita un espacio de reflexión teórica sobre la función de la tarea poética en su relación con la sociedad y la política. En efecto, la actividad ensayística es practicada por él desde el momento mismo en que publica sus primeras creaciones líricas en la revista *Poesía Buenos Aires*, y perdura en su producción hasta el final de su vida.

La indagación y puesta en relación de diferentes pasajes y textos ensayísticos y de crítica literaria incluidos en revistas culturales y publicaciones periódicas constituye una primera dimensión del análisis de su obra. Conforman una tarea que cobra relevancia al momento de delimitar las inflexiones en su posicionamiento como escritor e intelectual, así como a la hora de deslindar las modalidades discursivas tramadas en una textualidad ecléctica y plural². En la medida en que el escritor ensaya diversas formulaciones de la práctica literaria, y poética en particular, no sólo sienta su posición frente a otras ideas, sino que expone las preocupaciones que lo aquejan y propone renovadas imágenes del poeta y de su propia labor³. Como ocurre con otros escritores del período, el ejercicio del ensayo constituye en Urondo una forma de intervención intelectual⁴ y, simultáneamente, una tarea que el autor acomete en busca de respuestas a las cuestiones de la creación poética y del lugar del poeta en la sociedad. La noción del compromiso del escritor y los términos en que éste se dirime en la práctica, la relación entre contexto histórico o sociopolítico y literatura, las posibilidades de constitución de una vanguardia estética, “nacional”, ligada a un propósito de transformación social, todos ellos conforman “*tanteos*” a menudo “*inciertos y fragmentarios*” (Giordano 1991:65)⁵ mediante los que Urondo procede para interpretar la realidad y esbozar diferentes representaciones de su tarea simbólica.

En esta dirección, el presente trabajo aspira a delimitar el conjunto de operaciones críticas comprendidas en las notas periodísticas del autor dedicadas a escritores. Una primera aproximación a estos textos, adscriptos a la modalidad del periodismo cultural, nos ha permitido delimitar que si bien ellos son independientes entre sí, en el sentido en que admiten una lectura autónoma, establecen una multiplicidad de relaciones mutuas y con el ensayo *Veinte años de poesía argentina. 1940-1960* que Urondo publica en 1968. En la medida en que vehiculizan la adhesión del autor hacia figuras emblemáticas del campo literario y explicitan filiaciones estéticas e ideológicas, conforman operadores de lectura significativos para examinar tanto el tipo de crítica literaria impulsada por él como así también los

procedimientos mediante los cuales sienta posición frente a otras formas de concebir la labor poética y la tarea intelectual.

Con base al objetivo más arriba especificado, el examen procederá mediante la lectura y puesta en vinculación de un corpus de textos significativos. En este sentido, si bien focalizará las notas periodísticas sobre poetas, éstas serán examinadas a la luz de sus reflexiones vertidas en otros artículos o estudios pertenecientes al autor. Es posible advertir algunas constantes en una primera lectura de este material: se trata de textos en los que Urondo ensaya sobre la labor poética o literaria sin el rigor conceptual y metodológico propios de la “nota de exposición *erudita* que exhibe vastos repertorios de saberes específicos o multidisciplinarios a propósito de un punto o un tema determinado” (RIVERA, 1995: 26)⁶. La forma de abordaje de los temas se encuentra en cambio próxima a la modalidad de la *crítica* cultural “más propiamente ideológica o político-cultural” (*ibid.*: 26) impulsada en Argentina de manera paradigmática por el grupo de intelectuales reunidos en la revista *Contorno* (1953-1959). Más allá de esto, el modo de tratamiento de las problemáticas redundaba en una escritura muy personal, producto del cruce entre lo poético y lo especulativo, lo estético y lo ideológico, la ligereza y la gravedad en un “equilibrio inestable que nunca se resuelve” (FREIDEMBERG, 1999: 14).

Filiaciones poéticas: irreverencia y compromiso vital

El vínculo inextricable que liga a Urondo con la poesía es puesto de manifiesto en el número cuantioso de artículos dedicados a la reflexión sobre esta modalidad literaria y al retrato de la vida de poetas. En efecto, es posible advertir con base al relevamiento realizado que esta materia conforma el objeto de problematización de sus textos escritos en diferentes momentos y circunstancias. Además de las notas y reflexiones incluidas en revistas de poesía, tales como *Poesía Buenos Aires* y *Zona de la poesía americana* de las que el autor participa en carácter de colaborador y director respectivamente, se ha podido constatar la existencia de artículos y entrevistas diseminados en publicaciones de interés general como la revista *Leoplán*, en semanarios culturales como *Panorama* o en suplementos culturales de diarios como “La Opinión Cultural”.

El entrecruzamiento de las problemáticas y autores abordados en este corpus aparentemente heteróclito permite delimitar algunos de los gestos críticos que se reiteran en su producción ensayística. Es notable en este sentido las coincidencias existentes entre las diferentes caracterizaciones de poetas ofrecidas por el autor en las notas periodísticas y sus conceptualizaciones sobre poesía incluidas en las revistas literarias.

Una de las líneas que marcan continuidades es el nombre de los poetas a quienes homenajea. A partir de la lectura de los paratextos de los artículos, es posible verificar que los escritores entrevistados o abordados por Urondo concuerdan con los que la revista *Zona* selecciona para rendirles homenaje en tres de sus cuatro números: Oliverio Girondo, Juan L. Ortiz y Macedonio Fernández⁷. A su vez, las relaciones mutuas que el autor establece entre estos poetas se pone de manifiesto no sólo en la valoración semejante que él hace de ellos, sino en la inclusión de sucesos que dan cuenta de una experiencia de vida compartida. Resulta significativa al respecto la operación reiterada por Urondo en los textos “Girondo” –una entrevista realizada para la revista *Leoplán* en septiembre de 1962– y “Papeles de Macedonio” –una nota escrita en conmemoración de los veinte años de la muerte del escritor para *La Opinión Cultural* en febrero de 1972– orientada a vincular a estos dos poetas y a posicionarlos en un lugar de privilegio dentro del proceso literario argentino. Publicados con diez años de distancia, los artículos abundan en anécdotas que no hacen sino reforzar la idea de actitudes y concepciones de vida afines de ambas figuras.

Macedonio Fernández era unos veinte años menor que Girondo y la gente del periódico “Martín Fierro”; sin embargo se integró al grupo como uno más, con tanta juventud como cualquiera. Treinta años después, en 1954, es Girondo quien se vincula a los grupos jóvenes

que actúan por esos años; es más, se establece entre ellos una amistad, como la que Macedonio pudo establecer en su momento. Del primer poeta de vanguardia argentino, Gironde guarda muchos recuerdos: las muchachas que Macedonio salía a “relojerar” en la calle Lavalle, y que, pese a su cuestionada profesión, nunca llegaron a traicionarlo; (...). Recuerda Gironde que, con motivo de la visita del poeta español Juan Ramón Jiménez, organizó una reunión en su casa. La mucama anuncia que ha llegado el señor Macedonio Fernández; al escuchar esto, los invitados corren a recibirlo y prácticamente abandonan al invitado; Gironde salva la situación cuando logra sentar juntos a Jiménez con el recién llegado” (URONDO, 1962: 19)⁸.

Si se ha explicitado aquí el relato de este acontecimiento es por la significación que adquiere en el contexto de ambas notas. Así, si por una parte permite establecer una experiencia de vida común a los dos poetas, por otra, da cuenta del gesto crítico, presente en la producción ensayística de Urondo, consistente en otorgar a Macedonio Fernández un lugar privilegiado en el proceso de consolidación de la poesía y de la literatura nacionales. Es posible inscribir esta última operación dentro del horizonte estético e ideológico articulado por el grupo de escritores que conforman *Zona de la poesía americana* y del que el autor participa en carácter de miembro fundador⁹ y editor. Como reiteran los estudios teóricos sobre el período¹⁰, la crítica, tal como es ejercitada por estos poetas, constituye un modo de intervención orientada hacia la “revisión crítica de la literatura nacional teniendo en cuenta el contexto sociopolítico” (GARCÍA HELDER, 1999: 217). La demanda de redefinición del trabajo poético impulsada tanto por la búsqueda de una poesía autónoma -no epigonal respecto a modelos extranjeros- como por la voluntad de una mayor vinculación con el conjunto de la sociedad (FREIDEMBERG, 1999: 183 y ss.), anima en los escritores de *Zona...* un programa teórico semejante al trazado por *Contorno* para la narrativa en el decenio de 1950. En esta dirección, guiados por un ímpetu revisionista, ellos polemizan con la tradición literaria y efectúan desplazamientos y recolocaciones¹¹.

En relación con lo anteriormente especificado, es posible entonces establecer un segundo eje de continuidad entre los diferentes artículos de Urondo: la presencia en el texto de un sujeto entrevistador, cronista o ensayista que se posiciona frente a los hechos que expone con el fin de rectificarlos, interpretarlos u opinar acerca de ellos¹². En efecto, la adopción de una perspectiva que no excluye el juicio valorativo explícito es uno de los rasgos recurrentes en sus textos ensayísticos y actúa como operación crítica orientada hacia el cuestionamiento de lo estatuido. Las figuras de Macedonio y de Gironde condensan en los análisis del autor los atributos del poeta de vanguardia que se erigen en contraposición a los del “poeta oficial” representado ejemplarmente por Leopoldo Lugones. Es evidente el procedimiento orientado tanto a delimitar un sistema de oposiciones valorativas entre ambas imágenes del escritor como a revertir el *statu quo* establecido por la tradición literaria. En este sentido, ambos autores son posicionados por Urondo como los poetas más importantes de su generación, aun cuando hayan ocupado un lugar marginal respecto de otros escritores cuya obra es, a sus ojos, más conocida pero menos consistente.

(...), Gironde es un escritor; sin duda el más importante del grupo Florida, tal vez el más consistente de su generación; así “Martín Fierro” tiene el tono de su personalidad, el empuje de su entusiasmo, su temperatura. Sin embargo, hay otros escritores de aquella época que son más conocidos. “Por algo debe ser”, comentará alguien insidiosamente. Sí, por algo: Gironde es un poeta –de los pocos con que cuenta nuestra literatura., no es un figurón; por ello siempre ha estado al margen de las combinaciones “literarias”, por eso ha mantenido siempre una conducta, una prescindencia; no le ha interesado el éxito, las alabanzas. Es algo parecido a Macedonio Fernández, que, marginado hasta hace muy poco en toda valoración, ya ha desplazado prácticamente de su sitial a Leopoldo Lugones, poeta oficial por antonomasia, el poeta de aquellos años del Centenario (URONDO, 1962: 19)¹³.

De aquí puede deducirse lo que será otra constante de la producción ensayística del autor: la asunción de una escritura comprometida en la que el imperativo estético se vincula al requerimiento ético. Frente a la lógica con que procede la crítica literaria que oficializa la obra de autores reconocidos por sus contemporáneos tales como Rubén Darío y Leopoldo Lugones –según Urondo, “representantes máximos” (WALSH, URONDO Y PORTANTIERO, 1994: 35) del modernismo en Argentina– el autor antepone las propuestas de escritores que se erigen como críticas radicales del sistema social, político y literario del que provienen y al cual intentan modificar. Así, desde su perspectiva, la actitud irreverente y sarcástica que ellos expresan en su poesía puede ser entendida como un gesto de rechazo hacia cualquier fin utilitario de la literatura. De esta forma, la despreocupación que exhibe Macedonio por publicar sus escritos o la apatía de Gironde frente a un título capaz de otorgarle prestigio profesional son reivindicadas por Urondo en la medida en que dan cuenta de una ética del escritor.

Desde una posición cercana al pensamiento sartreano reivindica una moral para estos autores, la que consiste en escribir de modo que siempre se tome en cuenta el cambio, el movimiento, más que los “fines”. La renovación de las técnicas verbales constituye en este sentido una exigencia tanto estética como ética, orientada hacia lo que Urondo, según lo apuntado en una entrevista concedida a la revista *Punto y Aparte* en 1957, concibe como la tarea por excelencia del creador: “otorgar las armas para 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” (MONTANARO, 2003: 34). La liberación del lenguaje poético de toda solemnidad o melancolía es paralela en estos poetas a la “alegría de vivir” que ellos exhiben como “una forma de ver la vida sin resignaciones” (URONDO, 1972: 5), sin culpa ni autocompasión. Mientras que de Gironde se rescata su espíritu conversador, “su imaginación para hablar, su simpatía y su presencia” (URONDO, 1962: 22), Macedonio Fernández es caracterizado como un hombre de pocas palabras que “nunca hablaba de más; era capaz de quedarse horas sin hablar, pero cuando hablaba era para decir algo interesante” (*Ibíd.*: 22). La ausencia de locuacidad de este último contribuye a forjar la imagen de una personalidad enigmática y a la vez sumamente atractiva para los que lo conocen, en contraste con la figura de Lugones que se erige en las declaraciones de Gironde como “un orador” poco atrayente, “uno de esos tantos argentinos que nacen con una levita de bronce, que son próceres de nacimiento” (*Ibíd.*: 22).

El desenfadado y la burla que tanto Macedonio como Gironde exhiben en su escritura son requeridos por Urondo como actitudes desacralizadoras, antioficialistas, en la medida en que suponen una crítica a un estado de cosas que se muestra con el fin de procurar su modificación.

En 1927, con motivo de la nueva candidatura de presidencial de Irigoyen, [Macedonio Fernández] organiza una especie de campaña electoral en la que se propone como candidato. Es más simple, a su entender, ser presidente que lustrabotas, ya que a nadie se le ocurre lo primero y a todos lo segundo.

*Organiza así la campaña contando con la complicidad de “los muchachos” de **Martín Fierro**. Lo curioso era que el objetivo consistió en crear el desconcierto general. Para lograrlo cabalmente se proponían la instalación de salvaderas móviles, escaleras de peldaños desiguales, solapas desmontables que quedaran en las manos agresivas del primer “solapeador” que se pusiera a tiro.*

(...)

La propuesta supone de esta manera una crítica; no es una ocurrencia en el aire: “Las cosas existen hasta que uno se oculta de ellas”. Ofrece a los demás su “dudar y variar”, propone el movimiento más que los fines (URONDO, 1972: 5)¹⁴.

Como en otros textos ensayísticos pertenecientes al autor, la imagen del escritor que estos artículos diseñan es la del creador que hace de la poesía una forma de vida¹⁵. La asunción de este postulado permite vincular el pensamiento de Urondo con el ideario de un grupo estético actuante durante la década de 1950, el movimiento *Poesía Buenos Aires*¹⁶, del que el autor participa como colaborador. Daniel Freidemberg (1988/1989) 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 esta vanguardia llamada a sintetizar y a revelar el espíritu de la “nueva poesía argentina”¹⁷. 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 un lenguaje liberador, *inventivo*, cuya estructura verbal se asiente en “la combinación de los valores emocionales de las palabras, y no en elementos descriptivos o en la transposición de atributos” (BAYLEY, 1952: 12). Sin embargo, esto no implica que “el poema no haya de significar nada o deba convertirse en una criptografía (...); tal invención, si no aparece inmersa en un tono vital coherente y perceptible por todos, será sólo una acumulación sin sentido de palabras; a lo sumo, un juego sin trascendencia” (*Ibid.*: 12). Así, la forma en que los escritores de *Poesía Buenos Aires* leen la relación arte/vida da cuenta de una actitud que si bien retoma el arquetipo del poeta romántico, maldito, que a la manera de un dios “juzga desde las alturas de su maldición a los pobres humanos” (MORENO. Citado en FREIDENBERG, 1988/1989: 24), comienza a plantearse por primera vez en la historia del país “*las características del hecho poético, sus categorías y su esencia, su relación con la realidad*” (COUSTÉ. Citado en FREIDENBERG, 1988/1989: 22)¹⁸. Conscientes del aislamiento en que el poeta está sumido, el compromiso que asumen es vital:

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 (LAGMANOVICH, 1963: 294).

La delimitación de la poesía como tentación y necesidad que Urondo expresa en reiteradas ocasiones¹⁹ refuerza la idea de cierto trascendentalismo poético, manifiesto en las conceptualizaciones del autor pertenecientes a la década de 1950 y primera mitad de la de 1960. Después de esta etapa, si bien esta imagen de la praxis lírica se desplaza, no deja de estar ausente, tal como es posible dilucidar en el artículo sobre Macedonio Fernández aquí analizado. Este escritor, quien, como se señaló, es valorado por Urondo como el primer poeta de vanguardia argentino, se configura en el texto como un hombre “inmerso en una peculiarísima percepción de la realidad” (URONDO, 1972: 5):

no estará seguro de vivir –“si vivo”, dirá–, aunque lo haga a su manera durante más de treinta años, hasta morir en 1952 (*Ibid.*: 5).

Su incapacidad frente al frío y su ensimismamiento dan cuenta, a los ojos del autor, de la soledad en la que está inmerso el escritor que se adelanta imprudentemente a su época y que por lo tanto, no llega a ser comprendido por sus contemporáneos. Ésta no es, sin embargo, una situación que él haya elegido, sino una coyuntura en la que inevitablemente está inserto. Es la posición del creador que aspira a la integración con un público, pero que, siguiendo lo expresado por Edgard Bayley, uno de los referentes del movimiento *Poesía Buenos Aires*, “no

cuenta más que consigo mismo, tanto en lo que se refiere a los estímulos intelectuales como a los de carácter material” (BAYLEY, 1954: 1)²⁰.

Era terriblemente friolento. (...); tenía predilección por los ambientes húmedos, pero básicamente tenía frío hasta la obsesión. Su hijo Adolfo interpreta que esta obsesión era subjetiva. Pudo ser histórica: falta de sustento para su vuelo.

Es el frío que puede sentir un hombre que está demasiado solo; un hombre que se adelantó imprudentemente a su época. Así, a Juan Carlos Paz (...) le planteaba la incomodidad que él sentía con el ritmo; le molestaba esa división simétrica, inflexible de la música (URONDO, 1972: 5).

La concepción romántica del creador como el hombre inadaptado a las estructuras sociales de su época es resignificada en estos textos. El impulso de renovar las técnicas verbales emana de la necesidad del poeta de liberar a una “cultura comprimida” (*Ibid.*: 5) y de acortar la brecha existente ente él y su público. La función redentora que el autor atribuye a la praxis poética se vincula así con la noción sartreana de la escritura y de la literatura, pero ésta es asumida desde una posición heterodoxa²¹. Orientada a operar una articulación global de la realidad, la labor del poeta, tal como aparece delimitada en estos textos, se aproxima a la del intelectual cuyo “deber ser” radica en proporcionar a la “*sociedad una conciencia inquieta*” (SARTRE, 1948: 96)²², pues al nombrar la realidad, muestra y señala a la sociedad su situación, “le presenta su imagen y la íntima para que acepte esta imagen o para que cambie” (*Ibid.*: 96). Concibe el cambio desde dentro de la práctica misma, a partir de “su estética de continua subversión”, y al mismo tiempo reivindica para ésta un lugar privilegiado en el proceso social, al ser capaz de actuar sobre la realidad, modificándola.

La construcción de una genealogía: la revuelta martinfierrista y la nacionalización de la vanguardia

Las figuras de Macedonio y de Girondo parecen así condensar los atributos del poeta afines con la posición ideológica de Urondo. Preocupado por delimitar una “poesía nacional” que “aunque marcada por los movimientos europeos, no esté sometida por ellos” (URONDO, 1968: 87), apela a estos dos escritores con el fin de fundar una genealogía diversa de la instituida por el “oficialismo literario”. Éste representa, a los ojos del autor, el mecanismo colonialista de la cultura argentina en la medida en que erige un linaje poético de tendencia extranjerizante, cuyo paradigma está constituido tanto por el modernismo y las retóricas simbolistas de finales del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX como por la lírica del decenio de 1940 vinculada con la labor del grupo de escritores de la revista *Sur*²³. En sus distintos ensayos sobre poesía, Urondo reitera la operación orientada a delimitar dos tradiciones dentro del campo poético argentino: una, valorada positivamente por él, es la que toma impulso en la revista *Martín Fierro*²⁴, sobre todo a partir de la labor de Oliverio Girondo, a quien señala como la figura más importante de este movimiento, y que se continúa en las corrientes de vanguardia invencionista y surrealista desplegadas hacia la década de 1950²⁵. Ésta conforma la línea de poetas que, en pos de su compromiso vital, erigen una actitud de rebeldía y de desenfado apta para profanar las retóricas institucionalizadas por el oficialismo literario.

La otra, estimada de modo negativo por el autor, está representada por la línea de poesía oficialista, “epígona (...) de todos los movimientos básicamente europeos” (WALSH, URONDO Y PORTANTIERO, 1994: 46) cuyos paradigmas son, como se señaló, el modernismo –representado en particular por la figura de Leopoldo Lugones– y el movimiento *Sur*²⁶. En esta dirección, considera una “involución” el proceso por el cual muchos de los escritores que participan en un primer momento de la revista *Martín Fierro* se integran después al grupo *Sur*. Es el caso, por ejemplo, de Jorge Luis Borges, quien, desde la

perspectiva del autor, representa la tendencia de izquierda de la primera publicación y “luego involucre paulatinamente en sus posiciones políticas, y termina luego en el conservadorismo, que es la cosa más atrasada, más subdesarrollada políticamente en el país” (*Ibíd.*: 37). A los ojos de Urondo, este retroceso ideológico tiene su correlato en la involución de las posiciones literarias que adopta Borges, lo que se verifica, según él, en las opiniones del escritor respecto de la poesía de Lugones.

(...) en los años de la revista Martín Fierro hacía unas agresiones bastante directas contra Lugones, tan es así que Lugones lo retó a un duelo, claro que sin saber que Borges era ciego. (...)

Luego Borges, después de haber denostado a Leopoldo Lugones, en el año 38, en la revista El Hogar publicó lo que había dicho antes: es decir, decía que toda la poesía argentina estaba contenida en la obra de Lugones, cosa que personalmente no comparto (Ibíd.: 37-38).

En vinculación con esta operación crítica tendiente a delimitar dos tradiciones poéticas en Argentina, Urondo establece, como se ha señalado, los progenitores de la vertiente poética de rasgos nacionales según un “criterio de totalidad” que incluye tanto lo estético-cultural como lo político-ideológico. Si bien esto se advierte con claridad en las reflexiones del autor pertenecientes a la segunda mitad de la década de 1960 y primera de la de 1970²⁷, ya es posible avizorar la vinculación que Urondo establece entre arte y política en el texto “Girondo” escrito a comienzos de 1960. Allí, construye una línea de familia en la que el escritor martinfierrista se presenta como heredero de la obra de los libertadores americanos.

Girondo nació en plena avenida 9 de julio. (...) Gómez de la Serna proponía que se pusiera una placa sobre el asfalto que dijese: “Aquí nació Oliverio Girondo”. El acontecimiento se produjo el mismo día en que se festejaba otro nacimiento memorable, el del general José de San Martín; era también un 17 de agosto. “Soy hijo, dice Girondo refiriéndose a su origen, de toda la literatura francesa de ese momento”; completando este dato, hemos podido averiguar que descende por vía paterna, de vascos de Mondragón; su madre, Uriburo Arenales, también descendía de vascos, y de aquel famoso general Arenales, de quien se dice fue hallado moribundo, con una herida de metralla en el cráneo; el capellán que lo encuentra le aplica un mate en la herida y el general sobrevive y pelea durante muchos años. Su descendiente, Oliverio Girondo, recibe una herida similar, pero no en el campo de batalla, sino en la calle, atropellado por un automóvil; como su ascendiente, también supera esa contingencia y, de paso, mantiene el prestigio que los vascos han ido adquiriendo merced a la complexión de sus cabezas (URONDO, 1972: 19).

Este gesto también es efectuado respecto de la figura de Macedonio Fernández, del cual consigna que es descendiente de una familia radicada en el país desde hace diez generaciones aproximadamente y a quien emparenta con el político Gabriel del Mazo, dirigente de la Reforma Universitaria de 1918.

La genealogía construida por el autor le permite delimitar su concepción programática del poeta y de la praxis artística. A sus ojos, la posibilidad de expresar poéticamente el mundo se vincula con el imperativo de modificación de lo establecido. La remisión a la vanguardia martinfierrista y a una de sus principales figuras, Oliverio Girondo, en tanto propulsores de un espacio de constitución de una poesía nacional, perfilan algunas de las actitudes que Urondo reivindica para el creador: espíritu joven, alegría de vivir, rebeldía, sensación de libertad, búsqueda de plenitud²⁸. En un artículo dedicado a otro de los integrantes del movimiento, Raúl Gustavo Tuñón, al autor define a estos escritores como protagonistas de una “generación que pudo divertirse, o tuvo ese margen, la posibilidad de conectarse con un público –(...), de sentirse partícipe de la historia del país” (1971: 2). Así, considera que mientras los martinfierristas “tienen una casa, una nacionalidad, una clase que incluso les permite la

observación de las otras clases” (*Ibid.*: 2), sus colegas sucesores, en cambio, “vivirían en el país como extranjeros, “sin cabida en el proceso nacional, a veces por rechazo de clase de origen e incapacidad de inserción en otra. En ciertas oportunidades, sencillamente porque se les impedía participar y no encontraban la forma de forzar esa inserción” (*Ibid.*: 2).

La intervención orientada a fundar la tradición de una vanguardia poética nacional converge tanto con la demanda de vinculación con un público como con el imperativo de atender al contorno histórico-social. En una lectura vernácula de la teoría del compromiso, propugna un discurso que, de manera semejante al de Macedonio Fernández, “se proponga no un tópico o faz de la conciencia, sino la composición de la certeza del ser, de la conciencia de un todo” (URONDO, 1972: 5), y que apele a un nuevo concepto globalizador capaz de aunar “**inteligencia y conciencia, pero también pasión**” (*Ibid.*: 5)²⁹. Si desde la perspectiva del autor, la poesía es una “tarea que cumple la gente”, “toca lo esencialmente humano” (1963: 1), ella será más lúcida cuanto más pueda abordar la realidad en forma completa. Es desde esta noción de totalidad que se refiere a la escritura de Macedonio Fernández:

Sin ahogar su lucidez, tuvo la grandeza de remitirse –a lo mejor también sin saberlo– a las pautas de una realidad continental: la pasión que se hace inteligencia, el arranque espontáneo que se sistematiza, la furia que consagra un mecanismo de emancipación (URONDO, 1972: 5).

Es posible advertir en este pasaje el gesto crítico consistente en entretejer una urdimbre indisoluble entre praxis estética y transformación político-social. Como el militante que trabaja con la realidad y busca su modificación, el poeta actúa a la manera de un pintor: cuando compone una frase, crea el objeto imaginario, considera a las palabras como cosas y no como designaciones de objetos (signos) (Sartre 1948: 46 y ss.). La concepción de la poesía como acción permite a Urondo modificar la fórmula sartreana del compromiso del escritor según la cual, como se señaló, es imposible reclamar un compromiso al poeta. Aun en los momentos de mayor radicalización de su pensamiento³⁰, el autor reivindica la labor lírica y le confiere el mismo estatuto que la política: ambas son formas de acción, praxis inmediatas que se oponen a la tarea intelectual entendida como teorización y reflexión abstractas.

Poética en griego 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).

Conclusión

Como se ha señalado a lo largo del análisis, la construcción de una genealogía poética de sesgo nacional y de carácter antioficialista es el gesto crítico operado por Urondo en sus notas periodísticas sobre escritores y en otros textos ensayísticos. La delimitación de una noción programática del poeta y de su labor da cuenta a su vez del intento por hacer convergir lo estético y lo ético, la literatura y la política, la actividad creadora y la vida. Más allá de esto, sus intervenciones definen un espacio polémico: el ejercicio de la crítica se constituye como tarea política orientada hacia la conformación de una cultura propia y democratizadora. En este sentido, siguiendo a Susana Cella (1999), quien ha estudiado las operaciones críticas desplegadas por los intelectuales sartreanos durante los años comprendidos entre 1955 y 1976, es posible postular dos movimientos que adquieren relevancia en las mediaciones de este escritor: el desarrollo de actitudes cuestionadoras que avanzan sobre las distintas áreas de los saberes y la sociedad contemporáneos, y en inextricable ligazón con éste, el despliegue de

una voluntad revisionista y desmitificadora que pone en entredicho el modo en el que el pasado ha sido organizado y estatuido.

¹ Este trabajo forma parte de la investigación que desarrollo en el marco de la labor de tesis doctoral “Literatura y praxis revolucionaria en Argentina: las décadas de 1960 y 1970. El caso de Francisco Urondo”, subsidiada por una beca del CONICET.

El artículo retoma a su vez algunos aspectos del análisis desarrollado en un trabajo anterior titulado “Entre la vida y la poesía. Francisco Urondo y los dilemas del escritor”, que fue expuesto en el *Coloquio “Los intelectuales y la cultura en América Latina”* organizado por el Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán los días 15 y 16 de junio de 2006, y que luego se publicó en la revista *Telar* n° 5 (mayo de 2007).

² En la práctica escrituraria del autor podemos distinguir: 1) artículos, notas, reseñas críticas y entrevistas publicados en revistas culturales y órganos periodísticos; 2) su vasta producción lírica, que comprende nueve libros, además de las poesías recogidas en las publicaciones culturales con las que Urondo colabora, tales como *Poesía Buenos Aires* en la década de 1950 o *Crisis* en el decenio de 1970, y de la obra *Cuentos de batalla*, escrito durante los últimos años de vida, cuyo contenido se conserva sólo parcialmente; 3) las narraciones ficcionales que el escritor despliega hacia la segunda mitad de 1960 y comienzos de 1970, conformadas por dos volúmenes de relatos y una novela; 4) los textos teatrales, cuya producción también se inicia al promediar la década del ‘60 con la escritura y publicación de cinco obras, algunas de las cuales son llevadas a escenas; 5) el ensayo *Veinte años de poesía argentina. 1940-1960*, publicado en 1968; 6) el testimonio *La patria fusilada* -un reportaje realizado por Urondo a los tres sobrevivientes de la masacre de Trelew ocurrida el 22 de agosto de 1972- editado en 1973 por el sello de la revista *Crisis*; 7) la escritura de guiones para cine y televisión.

³ Seguimos en este punto el concepto de representación propuesto por Antonio Cornejo Polar (1994). Si la representación, tal como postula este crítico, constituye una “construcción discursiva de la realidad”, en la cual “el sujeto se define en la misma medida en que propone como mundo objetivo un orden de cosas que evoca en términos de realidad independiente del sujeto y que, sin embargo, no existe más que como el sujeto la dice” (22. Las cursivas son del autor), entonces ella es capaz de dar cuenta no sólo del objeto del que se habla, sino también del yo que lo enuncia y lo delimita.

⁴ Caracterizamos al escritor como intelectual a partir de las conceptualizaciones elaboradas por Silvia Sigal (1991) y Claudia Gimán (2003). Con base a la propuesta de Pierre Bourdieu, Sigal define al campo cultural como un sistema autónomo conformado por obras, instituciones y actores con reglas de consagración y de poder que le son propias, y que, simultáneamente, no son ajenos a lo político o lo ideológico. Considera entonces que su exploración requiere una “doble mirada, atenta, por una parte, a la relación entre *campo político* y *campo cultural* y, por otra, a la figura específica de los *intelectuales*” (1991: 16. Las cursivas son de la autora). Es esta doble perspectiva la que posibilita a la crítica precisar al intelectual como letrado que combina “conocimiento con una responsabilidad social explícita o bien con una relación con valores colectivos de una sociedad, identificable sea a través de los textos producidos sea a través de la clasificación que otros actores hacen de ellos” (21). Lo importante de esta caracterización es que enfatiza el estatus social del intelectual, su comportamiento como actor colectivo y su relación con el contexto político, sin por ello negar el funcionamiento específico de la esfera cultural ni subsumir ésta a la política.

De manera semejante a Sigal, Gilman afirma que la figura del “intelectual” implica tanto una posición en relación con la cultura como una posición en relación con el poder. Desde su perspectiva, la especificidad de la tarea de aquél reside en la producción de representaciones del mundo social, las que “constituyen una dimensión fundamental de la lucha política” (2003: 16).

⁵ Las cursivas son del autor.

⁶ Las cursivas son del autor.

⁷ En efecto, la mención de estos poetas se reitera en los artículos de Urondo titulados “Girondo”, “Papeles de Macedonio”, “Oliverio Girondo: en la Masvida”, “Juan L. Ortiz. El poeta que ignoraron”, todos estos elaborados sobre la base de anécdotas recopiladas por el autor, ya sea de forma directa mediante la realización de una entrevista o de manera indirecta mediante la cita de información aportada por otros escritores.

⁸ En “Papeles de Macedonio”, este hecho es especificado de la siguiente manera: *Girondo cuenta que una noche en que se agasajaba, en su casa de la calle Suipacha, a Juan Ramón Jiménez, apareció Macedonio; la gente salió a recibirlo y se quedó rodeándolo y conversando con él, porque en esa época no se lo veía mucho: “El problema era que olvidaban a mi invitado –recordó Girondo-, que se estaba quedando solo. Hasta que, por fin, logré sentarlos juntos; entonces respiré”* (URONDO, 1972: 5).

⁹ Además de Urondo, integraron el grupo fundador los poetas Noé Jitrik, Edgard Bayley, César Fernández Moreno, Ramiro de Casasbellas, Alberto Vanasco y Mario Trejo.

La publicación constó de cuatro números editados entre julio de 1963 y noviembre de 1964.

¹⁰ Si bien puede pensarse que el espíritu crítico es propio del intelectual de cualquier época, dable es postular que éste asume particular virulencia en los períodos de aceleración histórica “en la cual se producen innovaciones en todos los órdenes, desde las formas de sociabilidad, la vida cotidiana, la moral, las costumbres, instituciones,

formas artísticas, prácticas políticas, imágenes y medios de expresión y comunicación hasta el sentido de la vida y las relaciones de poder” (CELLA, 1999: 8). Los estudios teóricos señalan los años que se extienden entre 1955 y 1976 como constituyentes en Argentina de una etapa en la que la producción intelectual extrema el gesto de impugnar la tradición letrada e impulsa su transformación. La mención de la combativa revista *Contorno* (1953-1959) como punto de inflexión en las formas de leer la literatura y sus relaciones con el contexto sociopolítico e histórico es, en esta dirección, un dato que se reitera en los trabajos críticos dedicados a este período, y que adquiere relevancia en los artículos incluidos en el volumen *La irrupción de la crítica* (1999) coordinado por Susana Cella para la *Historia Crítica de la Literatura Argentina* dirigida por Noé Jitrik. Como Cella anota en la Introducción a ese tomo, la elección de los términos “irrupción” y “crítica” resulta significativa para “examinar un conjunto de fenómenos que se manifiestan en dicho lapso revelando características singulares, pero también rasgos comunes que hacen pertinente esta periodización” (7).

¹¹ Noé Jitrik, en el testimonio proporcionado para el “Dossier Urondo” de *Diario de Poesía* n° 49 (otoño de 1999) ha señalado que los poetas valorados por *Zona* son aquellos que se vinculan con el proyecto de la revista orientado a religar la alta cultura con la cultura popular, incorporando lo ensayístico y también el contexto histórico. Así, la atención que la publicación dedica a escritores radicales como Macedonio Fernández y Oliverio Girondo coexiste con el estudio y la incorporación a sus páginas de las letras de tango pertenecientes a Enrique Santos Discépolo.

¹² Es así frecuente la intromisión de este sujeto narrador o entrevistador en el relato de los acontecimientos: “‘Soy hijo, dice Girondo refiriéndose a su origen, de toda la literatura francesa del momento’; completando este dato, *hemos podido averiguar* que descende, por vía paterna, de vascos del Mondragón; (...)” (URONDO, 1962: 19). Las cursivas son mías.

“ ‘Abogado a los veinticinco años ejercí mi amena profesión durante veinticinco años sin empleos del Estado’, *dato al parecer inexacto* ya que habría sido fiscal en Misiones de donde lo echaban porque no acusaba a nadie” (URONDO, 1971: 5). Las cursivas son mías.

¹³ En “Papeles de Macedonio” también se pone de relieve el poco conocimiento de la obra perteneciente a Macedonio Fernández (“Su obra es reducida, se conoce mal” (URONDO, 1972: 5), y se contrapone la figura de este poeta a la de Lugones: “Para Oliverio Girondo, Lugones era un orador y Macedonio Fernández, hombre de pocas palabras: ‘Sólo hablaba cuando tenía algo que decir; escuchaba, escuchaba mucho?. Quienes lo conocieron, admiraban la gran atracción de su personalidad, la agudeza de su inteligencia, el vuelo de su imaginación, su carga humana” (*Ibíd.*: 5).

¹⁴ Las expresiones entrecomilladas pertenecen al autor.

La expresión entre corchetes es mía.

¹⁵ Al respecto, he analizado en otro trabajo los artículos sobre poetas que Urondo incluye en la sección “El poeta y los días” de la revista *Poesía Buenos Aires*. Cfr. Mariana Bonano (2007).

¹⁶ Esta publicación constó de 30 números editados entre 1950 y 1960. Su director permanente fue Raúl Gustavo Aguirre, quien estuvo acompañado en algunos períodos por Jorge Enrique Móbili, Wolf Roitman, Nicolás Espiro y Edgard Bayley.

¹⁷ Tanto Mariano Calbi (1999) como Daniel Freidemberg (1999) señalan que los integrantes de *Poesía Buenos Aires* se postulan a sí mismos como grupo que sintetiza las estéticas de las neovanguardias surrealista e invencionista desplegadas en la década de 1950.

¹⁸ Las cursivas son del autor.

¹⁹ En los textos pertenecientes a la primera mitad de la década de 1960 se explicita esta concepción: “Hablar de poesía es una tentación. A lo mejor una necesidad (...)” (URONDO, 1963: 173); “Su poesía así ha tomado forma. O ambos –poeta o poesía- se han conformado en virtud de una necesidad, de una voluntad expresiva (...)” (URONDO, 1964: 2).

²⁰ La cita extractada pertenece al artículo de Bayley, “Riesgo y ventura del poeta contemporáneo”, publicado en el número 16-17 de *Poesía Buenos Aires*. Este texto precede la nota que Urondo dedica al poeta Turlough O’Carolan en el mismo número.

²¹ Como se sabe, para Jean Paul Sartre la poesía, a diferencia de la prosa, no puede -ni debe- comprometerse. Mientras el narrador trabaja con significados, el poeta, si bien se sirve de palabras, lo hace de manera diferente. El prosista utiliza signos que lo acercan a la cosa significada; el poeta, en cambio, es un hombre que se niega a utilizar el lenguaje; para él, las palabras son cosas y no signos. Cuando el poeta pone juntos varios cosmos, actúa como el pintor: crea un objeto (SARTRE, 1948).

Elisa Calabrese (2006), quien ha reflexionado sobre la crítica contemporánea de poesía y sus operaciones epistemológicas en vinculación con la teoría del compromiso sartreano, aduce que la exclusión de esta modalidad escrituraria de la posibilidad de compromiso postulada por el pensador francés “responde a una noción de arte tributaria de la idea humanista clásica de sujeto cartesiano” según la cual “el espacio literario es el lugar donde una personalidad particular manifiesta sus propias convicciones, en un firme y libre ejercicio de sí mismo, guiado por la búsqueda de la verdad. Como es evidente, en esta ideología literaria trabajan dos presupuestos básicos: primero, la unidad y completud de un sujeto tético (en términos de Husserl, el sujeto de la predicación, del juicio) coextensivo a su autoconciencia y segundo, la “transparencia” del lenguaje, esto es, pensarlo como un vehículo de las ideas, aunque ello no signifique descuidar la elegancia del estilo”.

²² Las cursivas son del autor.

²³ Como se sabe, la revista *Sur* fue dirigida por Victoria Ocampo. Si bien la estética que la publicación diseña se impone en el panorama literario argentino durante la década de 1940, la vida de este grupo poético se extiende a lo largo de cuatro décadas. El primer número apareció en el verano de 1930-1931; el último (número 347), en julio-diciembre de 1980. Su *staff* estuvo conformado por escritores extranjeros como el dominicano Pedro Henríquez Ureña, el mexicano Alfonso Reyes, el español José Ortega y Gasset, entre otros, y nacionales: Jorge Luis Borges, Eduardo Bullrich, Oliverio Girondo, Alfredo González Garaño, Eduardo Mallea, María Rosa Oliver, y Guillermo de Torre.

En *Veinte años...*, Urondo singulariza la presencia de Girondo dentro de este grupo: *Por cierto hay excepciones y Girondo es una de ellas; a él le toca ejercer una doble reconvención, ya que debió enfrentar el postmodernismo que le precedía literariamente –hecho natural en este tipo de procesos–, y enjuiciar a la generación que le sigue, hecho bastante insólito si se reconoce que la crítica, la exigencia, es que ella ejerza mayor capacidad de renovación, de aventura. Aparece como una suerte de padre fuerte, saludable, recriminando la debilidad de un hijo timorato* (1968: 11-12).

²⁴ Según la caracterización proporcionada por Jorge B. Rivera (1995), esta publicación que constó de cuarenta números editados entre 1924 y 1927, es la continuación de un proyecto diseñado y llevado a cabo unos años antes por su director, el poeta Evar Méndez. En esta primera versión, la revista se perfiló como “una publicación combativa, antigubernista y muy tocada por los sucesos represivos de la llamada Semana Trágica de ese año [1919], uno de los episodios sangrientos de la historia del movimiento obrero argentino” (RIVERA, 1995: 64). Del segundo trayecto de la revista participaron, además de Evar Méndez, los poetas Oliverio Girondo, Enrique y Raúl González Tuñón, Jorge Luis Borges, entre otros.

²⁵ Esta línea de continuidad entre el movimiento martinfierrista y las vanguardias del decenio de 1950 es postulada explícitamente por el autor en el ensayo *Veinte años...*

²⁶ En el ensayo *Veinte años de poesía argentina*, estos escritores son calificados como “muchachos más bien mansos, poco inquietantes”, todos ellos “oficialistas”, no sólo en el sentido de que “muchos fueran funcionarios del gobierno”, “sino también por los que se colocaron en la, por así decirle, oposición oficial: de la revista Martín Fierro a *Sur* se ha producido una suerte de solemnización; se institucionaliza la expresión literaria aunque sea desde la ‘resistencia’, como luego fue designado el antiperonismo” (URONDO, 1968: 11-12). La escisión entre la vida y el arte que estos poetas experimentan, su extrema institucionalización, su alejamiento de cualquier preocupación política y social, constituyen factores conducentes a una “suerte de enfermedad poética” que signa al grupo, y lo incapacita para “actuar” sobre la realidad.

²⁷ “Ahora, a través de este proceso de enfrentamiento con el oficialismo, que no es solamente una literatura, sino toda una actitud de vida, toda una ideología, concretamente frente a los problemas del país y del mundo. Y a partir del proceso, que evidentemente se realiza en un nivel estético, comienzan a surgir las implicaciones que esta situación estética supone. Entonces, al enfrentar al oficialismo, paulatinamente se va tomando conciencia de que no es solamente enfrentar la retórica del tipo de producto cultural que segrega, sino que es otra cosa mucho más profunda, es toda una suposición, es toda una ideología.” (WALSH, URONDO, PORTANTIERO, 1994: 48).

²⁸ La irreverencia y la rebeldía que el autor atribuye al creador también son puestas de manifiesto en sus conceptualizaciones sobre la poesía formuladas en el ensayo *Veinte años...*:

(...) la rebeldía, el enfrentamiento, la no aceptación, es una buena pauta para reconocer si se está frente a un verdadero escritor o no, un escritor que ama su vocación, que libra “las treinta y dos guerras del coronel Aureliano Buendía (personaje de la novela “Cien años de soledad”, de Gabriel García Márquez), aunque como a él, nos derroten en todas” (1968: 16). La expresión entrecorillada, incluida en el original, pertenece a Mario Vargas Llosa.

²⁹ Las negritas son del autor.

³⁰ De manera similar a otros escritores del período, es posible avizorar una radicalización del pensamiento de Urondo hacia la segunda mitad de la década de 1960. 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. Primero se incorpora al Movimiento de Liberación Nacional (Malena), conformado por hombres vinculados al Ejército de Liberación Nacional, y otros provenientes del Partido Socialista. Simultáneamente a su militancia, participa de los grupos de estudios sobre filosofía y teoría marxista que coordina el filósofo León Rozitchner. Las ideas de este filósofo son decisivas en la formación de Urondo, quien, como señala Nilda Redondo (2006), a comienzos del decenio de 1970 opta por la fórmula guevarismo-lucha armada. Una vez disuelto el Malena, se integra a las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR), y el 30 de julio de 1970 es uno de los treinta y seis combatientes que participan de la primera acción guerrillera de esta organización, la toma de la ciudad de Garín en la provincia de Buenos Aires.

Bibliografía citada

- BAYLEY, E. (1952): "Realidad interna y función de la poesía", *Poesía Buenos Aires* 7, Buenos Aires, otoño, pág. 7-12.
- (1954): "Riesgo y ventura del poeta contemporáneo", *Poesía Buenos Aires* 16-17, Buenos Aires, invierno y primavera, pág. 1.
- BONANO, M. (2007): "Entre la poesía y la vida. Francisco Urondo y los dilemas del escritor", *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos* 5, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, mayo, págs. 115-135.
- CALABRESE, E. (2006): "Crítica y poesía. Elementos para una tradición", *Orbis Tertius* XI (12). <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar>.
- CALBI, M. (1999): "Prolongaciones de la vanguardia", en Noé Jitrik (director), *Historia crítica de la literatura argentina*, volumen 11: Susana Cella (directora del volumen), *La irrupción de la crítica*, Emecé, Buenos Aires, págs. 235-255.
- CELLA, S. (1999): "La irrupción de la crítica", en Noé Jitrik (director), *Historia crítica de la literatura argentina*, volumen 10: Susana Cella (directora del volumen), *La irrupción de la crítica*, Emecé, Buenos Aires, págs. 7-16.
- CORNEJO POLAR, A. (1994): *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*, Horizonte, Lima.
- DOSSIER URONDO (1999): *Diario de Poesía* 49, Buenos Aires, otoño, págs. 13-25.
- FREIDEMBERG, D. (1988/1989): "27 notas al pie de un mito", *Diario de Poesía* 11, Buenos Aires, verano, págs. 22 y 24.
- (1999): "Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman", en Noé Jitrik (director), *Historia crítica de la literatura argentina*, volumen 11: Susana Cella (directora del volumen), *La irrupción de la crítica*, Emecé, Buenos Aires, págs. 183-209.
- GARCÍA HELDER, D. (1999): "Poéticas de la voz. El registro de lo cotidiano", en Noé Jitrik (director), *Historia crítica de la literatura argentina*, volumen 11: Susana Cella (directora del volumen), *La irrupción de la crítica*, Emecé, Buenos Aires, págs. 213-234.
- GILMAN, C. (2003): *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- GIORDANO, A. (1991): *Modos del ensayo*, Beatriz Viterbo, Rosario.
- LAGMANOVICH, D. (1963): "Poesía Buenos Aires (1950-1960). Una revista argentina de vanguardia", *Revista Iberoamericana* 56, Universidad de Pittsburg, México, Julio-Diciembre, págs. 283-298.
- MONTANARO, P. (2003): *Francisco Urondo. La palabra en acción-Biografía de un poeta y militante*, Homo Sapiens, Buenos Aires.
- REDONDO, N. (2006): *Si ustedes lo permiten, prefiero seguir viviendo: Urondo, de la guerra y del amor*, De la Campana, La Plata.
- RIVERA, J. B. (1995): *El periodismo cultural*, Piados, Buenos Aires.
- SARTRE, J. P. (1948) : *¿Qué es la literatura?*, Losada, Buenos Aires, 1962.
- SIGAL, S. (1991): *Intelectuales y poder en la década del sesenta*, Puntosur, Buenos Aires.
- URONDO, F. (1963): "Contra los poetas", *Zona de la poesía americana* 2, Buenos Aires, diciembre, pág. 1.
- (1962): "Girondo", *Leoplán* 675, Buenos Aires, 19 de septiembre, págs. 19-22.
- (1972): "Papeles de Macedonio", *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, domingo 27 de febrero, pág. 5.
- (1971): "Raúl González Tuñón. Todos los caminos", *La Opinión Literaria*, Buenos Aires, domingo 25 de julio, págs. 1-2.
- (1968): *Veinte años de poesía argentina. 1940-1960*, Galerna, Buenos Aires.

WALSH, R., URONDO, F. Y PORTANTIERO, J. C. (1994): “La literatura argentina del siglo XX”, en Rodolfo Baschetti (compilador), *Rodolfo Walsh, vivo*, La Flor, Buenos Aires, págs. 33-61.