

VÁRIA

La Ensoñación
Feroz de la
Palabra en Acción:
*Veinte Años de
Poesía Argentina
(1940-1960)* de
Francisco Urondo

Marina Maggi

Recebido em: 22 de janeiro de 2019

Aceito em: 16 de abril de 2019

Marina Maggi es Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Rosario. Cursa actualmente el Doctorado en Literatura y Estudios Críticos (FHyA, UNR). Es becaria de CONICET desde 2016. Su lugar de trabajo es el Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (IECH). Es Ayudante Auxiliar de la Cátedra de Análisis del texto (Comisión 1) desde 2014. Se desempeña asimismo como Secretaria de Extensión del Centro de Estudios de Literatura Argentina.

Contacto: marinamaggi1988@gmail.com
Argentina

PALABRAS CLAVE: Poesía argentina; ensayo; Francisco Urondo; historia

Resumen: en 1963, Francisco Urondo publica en la revista Zona de la poesía americana un breve ensayo titulado "Poesía argentina en los últimos años". Cinco años después, al publicar el ensayo completo, el título pasa a ser "Veinte años de poesía argentina 1940-1960". No sólo desaparece aquí la noción de vanguardia, sino que se produce una condensación singular. Los poetas y movimientos nacionales confluyen en una única entidad, general y gentilicia: la poesía argentina. Urondo introduce, a lo largo del ensayo, ciertas premisas que funcionan como señuelos para que el lector se detenga y atisbe el porvenir de una tradición agitada.

KEYWORDS: Argentine poetry; essay; Francisco Urondo; history

Abstract: in 1963, Francisco Urondo publishes in the magazine Zona de la poesía americana a short essay entitled "Argentine Poetry in the recent years". Five years later, when he publishes the complete essay, its title becomes Twenty years of argentine poetry 1940-1960. Not only it avoids the notion of Vanguard, but also produces a singular condensation. The national poets and movements come together in an unique entity, general and national: argentine poetry. Urondo introduces, in this essay, certain premises that function as lures so that the reader stops and beholds the future of an agitated tradition.

Para cantar es necesaria la esperanza, según recita un poema que Francisco Urondo le dedica a Juan Gelman y a Juan Carlos Portantiero (2007, 154). Como sucede en otros momentos de su obra poética, esta dedicatoria nos descubre la amistad como entramado que alimenta y da sentido al propio proyecto de escritura. Si la figura del amigo-lector parece ser aún la que se impone cuando se piensa a la poesía del sesenta y su voluntad de dirigirse al hombre común —la amistad encarnaría esa síntesis perfecta entre poeta y pueblo—, en ella encontramos también la fortaleza y la vigencia del poema como don, como ofrecimiento de sí a otro ser con quien se sueña y se escribe en comunión de sentidos. Urondo vislumbra un país en su escritura, en su afán de renovar la fe en la historia común de los hombres. Ese país no puede ser creado ni destruido: sólo existe en la medida en que se le designe un destino, una dialéctica que desamarre la sombra de la luz y permita atisbar algo del orden de lo nuevo, algún designio asible, imaginable. Tal vez la mejor forma de dar fe de un destino sea contar una historia. La voluntad de interpretar y comunicar los signos de la historia y de la identidad argentina a partir y a través de la poesía, le imprime al género cierto protagonismo humilde. La legitimidad y la vigencia de toda obra poética implican, para el autor, que ésta conjugue la especificidad del trabajo con la palabra con el imperativo ético de modificar la realidad inmediata en la que ésta se inserta. Todo anhelo de cambio se manifiesta en la voz que gana el aire (la página) y se propaga (se imprime para todos).

A mediados de los sesenta, Urondo comienza a participar en la edición de la revista *Zona de la poesía americana*. Ésta publica cuatro números en

Buenos Aires entre 1963 y 1964. Su grupo fundador está integrado además por Edgar Bayley, Miguel Brascó, Ramiro de Cascabellas, Noé Jitrik, César Fernández Moreno y Alberto Vanasco. Las intervenciones de esta publicación en el ámbito poético nacional se orientan, por un lado, hacia el análisis de un estado actual de la poesía argentina a partir del señalamiento de sus tendencias predominantes y, por otro, hacia la elaboración programática de una poesía coloquial. Según Mariela Blanco (2007), *Zona* funciona a modo de bisagra entre las poéticas vanguardistas del cincuenta y las del sesenta. Este emplazamiento implica, entonces, determinados puntos en común con *Poesía Buenos Aires* que son sometidos a reelaboración por parte de *Zona*. Para comenzar, existe una conexión entre ambas revistas ya desde la composición de sus comités editoriales, dado que comparten dos integrantes: Francisco Urondo y Edgar Bayley. En lo que respecta al quehacer poético, es posible conectar y contrastar estas publicaciones a partir de ciertos postulados. Ambas otorgan privilegio a la premisa que Blanco denomina “imperativo de comunicabilidad” (162). Ahora bien, aquello que diferencia ambas posturas es el énfasis que *Zona* coloca sobre el segundo término, mientras que *Poesía Buenos Aires* mantiene aún una idea del poeta como “mediador entre lo humano y lo trascendente” (162). En tanto que para esta última la palabra clave es “humanidad”, para la primera el acento se desplaza a “hombre” (167). Según Elisa Calabrese (2008), *Poesía Buenos Aires* impulsa un trascendentalismo poético (heredero de un modelo extranjero, el simbolismo francés), caracterizado por interrogar los límites entre filosofía y poesía, por centrarse en las relaciones entre

el sujeto lírico y la palabra y por sostener un distanciamiento entre el discurso poético y el contexto extra-estético. Dicho trascendentalismo es impugnado por el grupo de *Zona*, que intenta conectar de forma directa poesía y realidad. En una entrevista realizada por Jorge Fondebrider a César Fernández Moreno entre 1984 y 1985, el poeta desarrolla su punto de vista acerca de esta iniciativa:

En el año cincuenta, precisamente, empieza a aparecer *Poesía Buenos Aires*. Esta revista aporta muchos elementos nuevos. Era bastante más contradictoria de lo que parece. Hay, al menos, dos líneas perfectamente claras; una es la invencionista, teóricamente acaudillada por Edgar Bayley. Esa línea abogaba por una poesía presentativa y no representativa. Era, por lo tanto, una poesía que no tenía nada que ver con la realidad, una poesía que buscaba justificarse a sí misma con sus propias palabras. Al mismo tiempo publican en la revista otros poetas que dan más cabida a la realidad existencial, entre ellos Raúl Gustavo Aguirre, Mario Trejo, Paco Urondo que, si bien siguen parcialmente a Bayley, dejan salir su expresión de lo que viven y de lo que sienten. El propio Bayley, poco a poco, irá abandonando su estricta doctrina del invencionismo para sumergirse en lo que yo [...] llamo poesía existencial, para denominarla de alguna manera; poesía de la existencia, que se comprobará en la revista *Zona de la poesía americana* [...] (Fondebrider, 22).

Así, la idea de una poesía “existencial” se contrapone, según Fernández Moreno, a una poesía concentrada en sus propias palabras. El movimiento que señala hacia “la realidad” debe partir del poema y expandirse hacia afuera para lograr establecer un vínculo comunicativo con el público.

Dicho gesto inaugural impugna la idea de una autonomía poética negativa, que postula que la presión ejercida por situación social se plasma en el poema a partir de la resistencia: “en la protesta contra ella [la existencia] el poema expresa el sueño de un mundo en el cual las cosas serían de otro modo” (Adorno, 52). La articulación entre poesía y vida propuesta por *Zona* no implica entonces una actitud de resistencia, sino la participación de la práctica poética en su realidad inmediata. Es necesario no perder de vista esta formación a la hora de abordar la escritura ensayística de Urondo.

En diciembre de 1963, Urondo publica en esta revista un breve ensayo titulado “Poesía argentina en los últimos años”. Como nota al pie, se indica a los lectores que el trabajo corresponde a un “fragmento del libro *Viejas y nuevas vanguardias. Apuntes sobre poetas y movimientos argentinos de vanguardia*” (Nº 2, 14). Sin embargo, cinco años después, cuando editorial Galerna publica el ensayo completo, el título pasa a ser *Veinte años de poesía argentina 1940-1960*. No sólo desaparece aquí la noción de vanguardia, sino que se produce una condensación singular. Los poetas y movimientos nacionales confluyen en una única entidad, general y gentilicia: la poesía argentina. Mucho más sugerente, el atractivo de este título no radica únicamente en que se esboza la historia de la poesía del país en determinado período, sino que el sintagma “veinte años” nos invita a pensar esta historia en términos de acumulación. ¿Qué fue aquello que se ha ido atesorando durante este ciclo? ¿Cuál es el estado presente de nuestra poesía en 1968? ¿Qué es lo que la vuelve argentina? Imposible responder estos interrogantes sin antes explorar la forma en que Urondo introduce, a

lo largo del ensayo, ciertas premisas que funcionan como señuelos para que el lector se detenga y atisbe el provenir de una tradición agitada.

El texto final se divide en ocho secciones numeradas: I: “Generación del cuarenta”; II: “Revista Arturo. Invencionismo y arte Madi. Primeras manifestaciones surrealistas”; III: “Revista *Poesía Buenos Aires*”; IV: “Invencionismo y creacionismo”; V: “Surrealistas”; VI: “Invencionistas y surrealistas”; VII: “Cambios y confluencias” y VIII: “Perspectivas”. En el adelanto aparecido en *Zona* en 1963 encontramos segmentos de la sexta y de la última sección, y el recorrido propuesto es: 1: “Los poetas de la clase media”; 2: “Invencionistas y surrealistas”; 3: “Evolución y perspectivas”. A la hora de publicar un avance de su trabajo, Urondo decide centrarse en el momento histórico vivido por la burguesía nacional a partir de 1955, y hace foco en el punto de contacto entre el surrealismo y el invencionismo durante la década del cincuenta para ofrecer finalmente un pronóstico del desenvolvimiento poético alcanzado. La versión final del libro, si bien continúa su lógica progresista, elide el término “evolución” en su última parte. A partir del cotejo del adelanto de 1963 con el texto definitivo y ampliado de 1968, podemos leer el despliegue y la consolidación de una concepción poética que responde al imperativo ético del compromiso con la realidad circundante. Si bien esta exigencia atraviesa toda su obra, a mediados del sesenta sus producciones dan cuenta de la maduración intelectual y poética del autor, tal como lo señala Osvaldo Aguirre (8). Ahora bien, este compromiso se pone en práctica a través de la búsqueda de una especificidad estética capaz de vincularse y dialogar con aquello que

sucede a su alrededor. No abandonar el trabajo con la palabra y asumir el desafío de responder desde la escritura al llamado de la Historia (que sólo puede ser percibido a través de su resonancia en la historia personal que recoge el poeta) es el desafío que fundamenta la praxis poética de Urondo.

El anclaje de la poesía en su presente sólo es posible si la forma estética participa de una instancia mayor, un “espíritu” que guíe la conciencia colectiva hacia la afirmación de una identidad nacional. La reescritura de un pasaje del adelanto de *Zona* adiciona algunas frases que apuntan a enmarcar el desenvolvimiento de la poesía argentina en un proceso global que penetra y modifica la expresión artística. Transcribimos a continuación el fragmento del libro, resaltando los agregados:

La nueva poesía que crece entre nosotros, dentro de un proceso más general de conformación de una conciencia transformadora, tiende a procurar un lenguaje propio que nace justamente de un ejercicio compartido de la realidad, y tal vez una necesidad de objetivarla —darle una forma— designándola, incorporándola al poema y por tanto, signando nuestra cultura [...]. En una palabra, esta poesía elige no ser epígona, reniega de una de las tácitas premisas oficialistas. No por eso se propone enajenarse de su contexto, sino que se preocupa por expresar aquello que nos concierne; por obtener una forma propia de expresión, social y artísticamente legítima. Se abastece en un espíritu de liberación que excede los contenidos estrictamente poéticos (2009, 59-60).¹

1 La cita correspondiente al adelanto en *Zona* es la siguiente: “La nueva poesía, la que actualmente crece insensiblemente entre nosotros, tiende a procurar un lenguaje propio que nace de un ejercicio compartido de la realidad, y tal vez de una necesidad de fijarla, designándola, incorporándola al poema y, por tanto, signando nuestra cultura [...]. En una palabra [la poesía

La legitimidad de la praxis poética se asienta, así, en la noción de “conciencia transformadora”. La pugna por liberar sentidos latentes de nuestro universo cultural se alía al trabajo con el lenguaje para forjar un nuevo perfil de poeta, quien deberá desenvolver su escritura en el entrecruzamiento entre estética y ética vital. Fijar la realidad es objetivarla, señalarla, sopesarla. Este gesto se corresponde con un principio rector del oficio poético, central a la hora de apreciar el progreso acumulativo que propone este ensayo. Se trata de la lucidez. Para Urondo, nombrar es desplegar ante el lector determinada forma de lo existente. La escritura permite configurar un aspecto original del mundo y habilita al mismo tiempo, gracias a su potencia imaginativa, nuevos posibles, sentidos latentes capaces de ser recogidos por el accionar colectivo. Toda poesía presente debe orientarse hacia el porvenir, ya que sólo esta disposición le permite acoger y reorientar la memoria de una nación. La lucidez como valor acumulativo implica un doble gesto simultáneo: hacer ver y volver consciente. Configurar discursivamente un segmento de realidad constituye un acto cognoscente: “tener algo que decir” implica, según Urondo, “tener algo que conocer” (145). El pensamiento y la práctica poética nacen de un impulso nominativo (no es casual que su primer libro se llame *Nombres*), y se orientan hacia la conformación de una comunidad posible, cristalizada

actual] tiende a no ser epígona [respecto a los movimientos europeos]. Pero tampoco enajenada de su contexto sino preocupada por expresar aquello que nos concierne; por obtener una forma propia de expresión” (Nº 2, 14).

históricamente en el concepto de nación. Al destacar la poesía de Francisco Madariaga y Edgar Bayley, el autor afirma:

No se trata de incrementar un chauvinismo costumbrista o un obvio nacionalismo que finalmente me tiene sin cuidado, no quiero significar que los poemas de Madariaga y de Bayley —o de cualquier otro— sirvan por el sábado porteño o por el tigre correntino, sino por la actitud que supone no soslayar eso que está allí todavía innominado; esas cosas molestas, los tigres, las tardes de los sábados, los problemas y las cosas que van integrando y constituyendo este país y su cultura [...]. El asunto es proponer la empresa de hacerse cargo de todo esto que en última instancia nos concierne y que exige un nombre más que una calificación o un subterfugio. (42-43)

Aquello que es necesario designar es, entonces, lo propio aún innominado, la identidad argentina. He aquí una tensión que atraviesa esta escritura: el sentido del acto de nombrar se dirime entre el presentar y el representar. El gesto de abrirse a lo circundante en el despliegue de una textualidad no coincide plenamente (de hecho, entra en fricción) con la idea de una representación mimética de la realidad. Nombrar implica el nacimiento de algo nuevo ofrecido al otro en un gesto de descubrimiento y don. Este acto cognoscente y comunicativo comporta, por lo tanto, una dosis de revelación, de asombro, de descubrimiento. La praxis poética da forma a aquello que designa, y al hacerlo modifica lo existente:

[La poesía] [n]o existe por el mundo (no es su reflejo, su consecuencia o su comentario); no existe sin el mundo (al margen, en otro reino); existe con el mundo en relación con él, en una interacción creadora [...]. No

se le pide [al poeta] que nos dé su última queja, sino que nos transmita su dominio, un conocimiento (un conocimiento creador de sentido, de significado, no un conocimiento reflejo) (59)

Aquello que se comunica no está dado de antemano. El texto poético recrea la realidad en su apertura al mundo. Si, por el contrario, se piensa meramente en una sustancia preexistente que es plasmada en el discurso, el gesto creativo se precipita en la fórmula retórica. Para sostener esta tensión productiva, es preciso sufrir y transitar la incertidumbre del presente. La búsqueda programática de una identidad nacional no debe realizarse plenamente en la escritura, aunque su instalación como horizonte de deseo resulta imperativa en el momento histórico de creciente politización de la década del sesenta. El anhelo de un porvenir donde se afirme la nación liberada moviliza la producción artística, que se abre en su desarrollo a imágenes-otras respecto a esa coincidencia absoluta de lo argentino consigo mismo. No se trata solamente de dirimir qué proyecto o ficción de nación debe impulsarse desde el trabajo con la palabra, sino más bien de insistir en que dicho proceso de construcción poético-colectiva no debe paralizarse en una imagen última, que los trazos singulares no deben confluir en un cuadro definitivo del presente (que clausuraría el trabajo dialéctico y ocluiría el movimiento hacia el futuro), sino más bien, constelarse, desplazarse, intrincarse, para configurar un plano siempre dinámico en cuyos puntos titilantes despunte la esperanza, el deseo de abrir camino a los que vienen.

El ser argentino es una lucha por ganar, un futuro que debe conquistarse a golpe de palabras. Lo que define a un verdadero escritor es la indocilidad ante el orden imperante: “De todas formas la rebeldía, el enfrentamiento, la no aceptación, es una buena pauta para reconocer si se está frente a un verdadero escritor o no [...]” (2009, 23). Para ello, hace falta desprenderse de un tono del que la generación del cuarenta es el mayor exponente, y que el poeta identifica como “enfermedad poética”. La melancolía, producto de una profunda desconexión con la realidad, acecha aún la producción contemporánea al autor. Este ánimo es contrario a “la configuración nominativa que siempre signó nuestra poesía” (24), y representa por lo tanto un obstáculo para la búsqueda programática que intenta delinarse. En la poesía de Urondo aparece tematizada la voluntad de desbaratar el derrotismo, tribulación que gravita sobre los hombros de la promoción del sesenta. Asimismo, ligada a este ánimo melancólico, la autocompasión, — síntoma de la poesía socialidealizante, de vertiente populista—, se disputa con la esperanza el predominio tonal de una poética:

aquí se deshojan las tierras demoradas
los hombres olvidados
los amores perdidos
aquí se lucha contra la autocompasión (199)

Lo que sobrecarga al poeta es un pasado que se impone a la memoria presente como ajeno, una desdicha de la cual resulta difícil desasirse: “— Ah soledad que no puedo/ romper. Ah tristeza aquerenciada, / dueña de

tanta memoria—” (225). Si la poesía es para Urondo una experiencia identificable, que estructura a su manera un “sentimiento general” (2009, 39), en la década del sesenta dicho afecto parece ser una mezcla de abatimiento y esperanza. Recordemos al respecto el diagnóstico de Adolfo Prieto, quien distingue por esos años la conjunción del fracaso político y la sensación de desasosiego frente a la falta de lectores (que explica, según el crítico, la razón por la cual estos poetas se aferran a la idea de generación). Los jóvenes sesentistas serían los herederos de una estética agotada:

Se sentían habitantes de un mundo desilusionado; de un país burlado una y otra vez en sus esperanzas por los manipuladores del poder. Y se sentían herederos de una lengua poética vaciada de su savia por los cultores del poema incontaminado, por los alquimistas del vocablo transparente. La lengua poética de *Poesía Buenos Aires*, desde luego En contraposición, aceptaron como suyas algunas de las voces que venían de los años cincuenta: Juan Gelman, Leónidas Lamborghini y Alejandra Pizarnik (899-900)

A diferencia de Prieto, Urondo realiza otro recorte en su ensayo: deslinda y soslaya la poesía social, de la que rescata la obra de Gelman, y reconoce en las principales corrientes del cincuenta, el invencionismo y el surrealismo, la incipiente capacidad de nombrar nuestra vida cotidiana. La crítica general que hace a estos últimos movimientos se basa en la reticencia a comprometerse con el entorno y hacer de éste el objeto de una poética, posición que evidencia cierta “torpeza expresiva” producto de una “inmadurez de oficio”(42). La tarea que le corresponde a su

generación es, entonces, aportar un programa afirmativo que contribuya a la conformación de una identidad argentina: “Somos colegas, si se quiere, y estamos entrampados/ en esta necesidad de mover el mundo con algunas palabras,/o proyectos (...)” (261). ¿Cómo puede la poesía “mover el mundo”? ¿Qué atributo del discurso poético habilita su intervención en el proceso de modificación de la realidad? En este punto central de su argumentación, Urondo contrapone la poesía al discurso lógico. A partir de la discusión sobre el impacto de la inclusión programática del vocabulario convencional a la escritura lírica —la relevancia de este aspecto habilita la yuxtaposición de una poética, el coloquialismo, y una generación, la del sesenta—, el autor desliza el eje de interés hacia la forma verbal del poema, “[...] el problema no es de vocabulario, sino de estructura verbal, estructura en la que no se puede adoptar el discurso lógico, someterse a sus mecanismos (35). Y más adelante concluye: “La paulatina conciencia de liberación —de libertad— pudo originarse también en un planteo de expresión” (36). Para participar activamente del presente, es preciso cortar amarras con el discurso lógico. La poesía se rige por el principio de incertidumbre: abordar esta práctica creativa implica lanzarse a una aventura, campo de posibilidades donde se rompe con la lógica racional que subyuga la imaginación y nos impone la idea de un orden inmutable, siempre igual a sí mismo. En este nuevo ciclo de maduración que transita, la escritura debe ser menos pretenciosa, más austera y concreta, más afirmativa. Debe distanciarse tanto de la actitud evasiva de las poéticas del cincuenta, que no logran asir sus circunstancias, como de la idealización

improductiva del pueblo por parte de la poesía social. Así, la configuración nominativa que Urondo reconoce como nuestra constante poética se afianza en la nueva promoción. Y aquello que se designa con mayor énfasis, de forma programática, es la ciudad.

A lo largo de la obra de Urondo, las calles de Buenos Aires(a veces las de Rosario) y su ritmo vital parecen condensar la vida política y cultural del país. Allí se gesta el futuro, en el trajín de pasos y voces, en el espacio donde se cruza la rutina laboral con el sueño de una revolución que devuelva al hombre su tiempo de ocio. Sentirse argentino supone encontrarse con los ecos de la historia y sus derrotas, con los guiños del porvenir, mientras se transita por la agitada urbe. Si para el autor la primera patria es la adolescencia, cuando recorre en algunos poemas su ciudad natal, la villa de provincia, lo hace para escenificar un desprendimiento, un destierro:

Uno se va de la ciudad
donde ha nacido: las arenas
carnívoras de provincia, las tardes
levemente coloradas, las mujeres
adolescentes, la piel
plañidera por el encanto
que ya no escuchaba (337)

Santa Fe es la cuna del encantamiento, origen mítico que detenta una belleza indolente, inconsciente de sí misma. El movimiento de desarraigo habilita un retorno reflexivo, una añoranza que permite percibir las notas

de esa belleza sorda, como una canción rústica de infancia recreada gracias al olvido y al recuerdo parciales.

En su ensayo, Urondo reprocha a la generación oficialista del cuarenta no haber potenciado el legado de los grupos de Florida y Boedo, quienes fueron los primeros en designar su presente, la ciudad moderna (2009, 5). A partir del desarrollo progresivo de la agudeza expresiva, llegamos a la generación sesentista. Así, la reapropiación del tópico de la ciudad y su jerga cotidiana se perfilan como las directrices de un programa estético de corte nacional. La capital es un espacio que gesta futuro en su confusión de voces, gestos, actos. En ella se dirimen los sentidos del pasado y se disputa el rumbo del porvenir. Esto es posible, según el autor, gracias al giro de conciencia que nace del desenvolvimiento mismo de la historia:

En efecto, caído el peronismo, cada integrante de la clase media [...] empezó a hacerse cargo de lo blando, o evasivo, o esquemático, o desaprensivo que fue durante más de diez años [...]. El rigor crítico y la enseñanza formal en este campo específico [el poético] serían de este modo fortalecidos por la experiencia vivida con inseguridad e insatisfacción durante esos años (57).

La historia es pensada aquí en su trama experiencial. Aquello que acontece (el golpe de 1955, el paulatino distanciamiento de los intelectuales y artistas de la simpatía inicial respecto a la “revolución” y la consecuente puesta en duda de su calidad de “libertadora”) es vivenciado por cierto grupo social que aprehende y reinventa en el proceso nuevos significados latentes de la cultura nacional. Al desarrollar la importancia de la revista

Letra y línea dirigida por Aldo Pellegrini y su puesta en funcionamiento del humor como elemento de desmitificación de la realidad, Urondo subraya su aporte para el desarrollo de una mayor lucidez poética, virtud que se recorta como horizonte deontológico-estético. El humor funciona como mecanismo de ruptura con el tono oficialista, el cual piensa la realidad como dato objetivo que puede ser sopesado, estetizado, despreciado, etc., pero que nunca la modifica.

En sus últimas páginas, el ensayo traza las coordenadas de una nueva concepción poética, de ímpetu transformador. El texto cierra con la afirmación de un exceso del “espíritu de liberación” respecto a los contenidos “estrictamente poéticos” (60). La historia ha lanzado un llamado, y una generación de poetas lo ha escuchado. Refulge la promesa de una poesía nacional. Un rabioso deseo guía y espolea el desarrollo del proyecto literario de Urondo, que lucha contra la ajenidad de un pasado de derrotas y opacidades para apropiarse sagaz y apasionadamente del porvenir: “Los pasos que se han ido cumpliendo en este sentido y los que vengan, adolecerán titubeantes, difíciles de rastrear, cumpliendo en última instancia las idas y venidas, los balbuceos, los ritos de toda crisis de crecimiento” (2009, 45).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguirre, Osvaldo. “Prólogo. Las palabras y las significaciones”. Urondo, Francisco. *Ensayos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2017.
- Blanco, Mariela. “Zona: un espacio para la poesía de los 60”. In: *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 18, 2007, p. 153-178.

- Calabrese, Elisa. “César Fernández Moreno: poesía y crítica”. In: *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados*, 8, 2008, p. 100-107.
- Fondebrider, Jorge (comp). “César Fernández Moreno: La tierra se ha quedado negra y sola”. *Conversaciones con la poesía argentina*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1994.
- Prieto, Adolfo. “Los años sesenta”. In: *Revista Iberoamericana*, 125, 1983, p. 889-901.
- Urondo, Francisco. *Obra poética*. Bs. As.: Adriana Hidalgo, 2007.
- _____. *Veinte años de poesía argentina y otros ensayos*. Buenos Aires: Mansalva, 2009.