

# FRANCISCO URONDO: ENTRE “LAS ROSAS LÍQUIDAS” Y LA “ROSA BLINDADA”.<sup>1</sup>

Ana Porrúa  
Universidad Nacional de Mar del Plata

## I. Figuras/ relaciones

“Hoy en la Argentina es imposible hacer literatura desvinculada de la política”

Rodolfo Walsh, 1973.

**F**rancisco Urondo (Santa Fe, 1930) murió en un enfrentamiento con el ejército, en la ciudad de Mendoza, en el año 1976. Hacía ya varios años que entre las opciones de la época, “poetizar” y “politizar”, había elegido la segunda y no bajo una impronta teórica. En 1970 se incorpora a las FAR (Fuerzas Armadas Revolucionarias), que luego se fusionarán, junto a las FAP, en Montoneros.<sup>2</sup>

Urondo, sin embargo, estableció puntos de contacto entre la escritura y la política, no sólo en sus textos de ficción (cuentos, obras de teatro, poemas y una novela)<sup>3</sup> sino también en “testimonios”, como *Trelew, la patria fusilada*, publicado bajo el sello editorial de Granica en 1973. Aquí Urondo reconstruye un hecho histórico reciente, la “masacre de Trelew”, el asesinato de los presos políticos que habían escapado de la cárcel. El libro incorpora entrevistas a los sobrevivientes y pone al descubierto los modos de operar de los militares.

Como periodista, además de trabajar en *Panorama* y en el diario *La opinión*, Urondo participa de la creación del diario *Noticias* (1973), cuyo responsable político fue, en principio, Julio Roqué –miembro de la conducción de Montoneros- y su director Miguel Bonasso. En esta última experiencia, la escritura y la militancia ya eran costados de una misma práctica.<sup>4</sup> Urondo

publicó su último libro de ficción, *Los pasos previos*, en 1972 y del mismo año son sus últimos poemas conocidos.

En la década del '60 en Argentina comenzarán las discusiones sobre el rol del escritor en la sociedad. La Revolución cubana de 1959 y la posterior Revolución Cultural China producen, en este sentido, conflictos en el campo intelectual. La pregunta sobre la relación entre literatura y política recorre todas las publicaciones de la época ofreciendo respuestas de diversos teóricos: desde las posiciones marxistas clásicas sobre la función del arte en la sociedad –la de Marx mismo y la de Lenin–, hasta las reflexiones de Mao Tsé Tung en el Foro de Yenán sobre la necesidad de un “ejército cultural”,<sup>5</sup> o la definición del “intelectual orgánico” de Antonio Gramsci; desde las Declaraciones de la Habana de Fidel Castro, hasta la asociación entre las figuras del intelectual y el militante (o el guerrillero) esgrimidas por Regis Debray y François Maspero entre otros;<sup>6</sup> desde las posiciones luckasianas del realismo socialista o los textos revisionistas de Hernández Arregui,<sup>7</sup> hasta las relecturas marxistas de Louis Althusser, la semiología o el psicoanálisis de Lacan.<sup>8</sup>

La escritura y la política serán, en todos los casos, prácticas que comparten un espacio común, y la falta de compromiso político produce la división de los grupos intelectuales de la década. Una vida revolucionaria no podía estar separada de una escritura revolucionaria: Urondo escribió, vivió y murió bajo esta convicción

## II. Prácticas/ usos/ poéticas.

“La poesía aparece, así, a la manera de una escritura sagrada, haciéndonos accesibles, a la vez, belleza y conocimiento. Pero una escritura que no se yergue ante nosotros para dictarnos la ley: ella nos espera, silenciosa y oscura a veces. Más allá de los derrumbes, perdura y reina en íntima complicidad con nuestra validez de hombres entretejidos en el mundo y honrados por sus enigmas.”

Raúl Gustavo Aguirre (*PBA*, Nro. 15, 1954)

Jorge Enrique Móbili cuenta que después de la publicación del primer número de la revista *Poesía Buenos Aires*, en 1950, viajó a Santa Fe y conoció a Hugo Gola, Miguel Brascó y Paco Urondo. El relato sitúa al poeta porteño haciendo el viaje de iniciación ineludible: “cruzamos a Paraná para verlo a Juan L. Ortiz”, pero también arma un circuito hacia el centro, incorporando a los poetas del interior en el grupo “abierto” que presidía Raúl Gustavo Aguirre.

*Poesía Buenos Aires* fue, de hecho, el punto de reunión de autores de distinta procedencia: fundamentalmente los invencionistas como Edgar

Bayley y los surrealistas como Madariaga, o Alejandra Pizarnik.<sup>9</sup> Aguirre, que publicó sus primeros poemas en la revista *Sur*, será el director estable de la revista y de las ediciones de libros a lo largo de diez años.<sup>10</sup> El punto de unión es, en todos los casos, la oposición a la poesía neoromántica (rilkeana) del '40 y la incorporación de las líneas más importantes de la poesía "moderna". Así, en *Poesía Buenos Aires* se publicará tanto a Breton, René Char, Paul Eluard y Pierre Reverdy, como a Giuseppe Ungaretti, Cesare Pavese, E.E. Cummings o Dylan Thomas.

El tono de la elegía, de la nostalgia, propio de los poetas del '40 es, para los escritores de *Poesía Buenos Aires*, el tono impropio, a tal punto que muchos años después, Leónidas Lamborghini caracterizará al movimiento como aquel que posibilitó "un ruptura definitiva con el sonsonete elegíaco".<sup>11</sup> Pero la innovación no se resumió sólo en un cambio de tono: asociado a la centralidad de la imagen propuesta por las diferentes líneas que componen el grupo —como modo de desplazamiento de la metáfora— se puede rastrear un fraseo propio de las vanguardias francesas, de encadenamientos sucesivos, de yuxtaposición de elementos que producen asociaciones "inventivas", según Bayley, o "insólitas", según los surrealistas. De este modo las tiradas de versos blancos (cuya extensión alcanza, algunas veces, la del versículo), que casi siempre se arman como hilación de imágenes, serán la textura propia de la mayor parte de los textos.

Algunos poemas de los primeros libros de Francisco Urondo obedecen a este nuevo fraseo. Este es el caso de "Viajera", poema dedicado a Edgar Bayley,<sup>12</sup> o de "A saudade mata a gente", dedicado a Mario Trejo: "Digo, frente al sol de abril, sobre esta baldosa calcinada, sin mujer, sin caricia circundante,/ hepáticamente embotado, sonriendo por tradición,/ sin paisajes, sin ganas, con sangre, con pulso/ irregular: caramba, caramba."<sup>13</sup> Estos poemas remedan la oralidad, pero la resolución —más allá del coloquialismo que cierra el poema y que no es una excepción en los textos de la época— es la del encadenamiento de términos (no de imágenes) que proponen cierta velocidad en la lectura, propia del surrealismo francés.

Si pensamos en las texturas del verso, deberíamos rescatar también como rasgo que define al grupo *Poesía Buenos Aires*, un movimiento opuesto al del versículo o al de las imágenes hilvanadas, que es el de contracción de la frase poética. Esta modalidad también está presente en los poemas de los primeros libros de Urondo y puede encuadrarse dentro de lo que Aguirre llamaba "poesía desmantelada"; es más, en *Breves* (1958), la síntesis se convierte en principio constructivo: "color y música/ para más adelante/ y el silencio".<sup>14</sup> El poema tiene sólo tres versos, distribuidos en dos estrofas: se podría decir, además, que es la puesta en común de tres términos (canto, música y silencio) que eliminan toda posibilidad retórica, dada la ausencia de metáforas e incluso de imágenes encadenadas, y también, parten (o son el resultado) de la ausencia de todo desarrollo

narrativo. El ejercicio es, sin lugar a dudas, el del despojo, el de contracción de la materia poética, el de la simple nominación.<sup>15</sup>

Ahora bien, estos ejemplos permiten pensar una relación de uso: Urondo escribe como un poeta “moderno”, pero sus textos no adhieren, de ninguna manera, a los presupuestos teóricos de *Poesía Buenos Aires*.<sup>16</sup> Aguirre habla de la poesía como “escritura sagrada”; el poeta es definido por Jorge Enrique Móbili como “una especie ejemplar rescatada del caos y del mito para comprender el universo en sus propias condiciones.”<sup>17</sup> El poeta es aquel que ingresa a una zona diferenciada de verdad, conocimiento o experiencia, que se aleja del mundo “convencional” y devela esa otra realidad vedada al “hombre común”. El costado profético de esta ideología alcanza a enunciar que sin el accionar del poeta “la humanidad tendrá carta blanca para descender a los maxilares de la zoología, adonde la impulse naturalmente el peso de su masa”<sup>18</sup>.

Los poemas de Urondo se alejan en realidad de toda trascendencia, de la concepción ritual de la escritura. El único rito que sostienen es el de lo cotidiano; el lugar del poeta en el rito es democrático y el *relato* sustituye al discurso profético: “El canto rebota sobre la mesa, vuela hacia la lámpara/ del techo y se quema las alas junto a una mariposa./ Se ha perdido otra chispa, no podremos inventar/ el fuego.”<sup>19</sup>

La producción de Urondo, incluso la de los primeros libros, no puede encuadrarse dentro de una poética invencionista o surrealista, a no ser en el orden práctico. Es por eso que las paternidades europeas de ambos grupos -Rimbaud, Apollinaire, André Breton o René Char -aparecen borradas en sus textos, que no pueden ser leídos ni bajo la idea de “el largo, inmenso y razonado desorden de los sentidos” de Rimbaud, que lleva al poeta a ser vidente, ni bajo el registro hegemónico de la imagen, más lírica en Char y más azarosa en Breton.

Quizás Urondo lee, como dice Freidemberg,<sup>20</sup> otras líneas de la poesía contemporánea traducidas por *Poesía Buenos Aires*: Pessoa, Montale, Pavese, Stevens, Drummond de Andrade. Sin embargo, tampoco podría decirse que esta es su biblioteca de origen. Hay, en los poemas de Urondo, otros imaginarios y otros registros que provienen, más que de la poesía europea, de ciertos sectores de la poesía argentina, como los letristas del tango.

En este sentido, la figura de Urondo podría ser la del hijo bastardo, no reconocido. El tiempo terminaría por configurar esta imagen, a tal punto que Raúl Gustavo Aguirre, cuando realiza la exhaustiva antología de *Poesía Buenos Aires*, en 1978, elimina no sólo los textos de Urondo sino también su nombre, que no aparecerá en el índice final de autores publicados ni en el listado de libros editados bajo el sello de la revista.

### II.1. *Entrar/salir.*

En el número 22 de *Poesía Buenos Aires* (año 1956), Urondo publica un poema, “Romana puttana” que aparecerá luego, con variaciones, en *Historia antigua*:

Una media de seda ha caído sobre el mar. Una multitud de niños ha clamado por la vuelta de Kreon y yo miraré tristemente sus carnes rosadas y nuevas. Ha nacido la gorda literatura.

Afuera el viento agita árboles y altas caderas. Son los arcos del amor, la leyenda, los mitos, la danza; el aire y la tierra de los hombres.

La italiana sonrío suavemente. Su ternura es grande como los pájaros, honda como su violencia.

La habitación se ha llenado de olores concretos.

Es la vida que nace, se alimenta, falla y muere sola, sin ayuda de nadie.<sup>21</sup>

La simultaneidad de los dos términos yuxtapuestos que abren el poema propone la lectura de ambos como acontecimientos públicos: la literatura, espectacularizada en el *strep-tease* y la política, como manifestación de una multitud que solicita la vuelta de Creonte, el tirano griego, en la primera versión, o el regreso del caudillo que en 1956 es una referencia clara a Juan Domingo Perón, derrocado por el golpe militar de la Revolución Libertadora un año antes. El efecto de esta puesta en común es el de la contaminación: “La habitación se ha llenado de olores concretos”. El exterior ingresa en el interior: la ausencia (de la figura política) se convierte en presencia de la “gorda literatura”. Y si bien el adjetivo pareciera indicar una interpretación negativa, ésta cambia de sentido ya que la “romana puttana” tendrá “carne rosadas y nuevas”. Esta supuesta contradicción se resuelve en el plano de la ironía que termina de configurarse en la segunda versión con el pasaje de “ha nacido la gorda literatura” a “ha nacido en mí”. La caracterización negativa es asumida como propia y se transforma en la representación de la palabra ajena, de los otros.

La representación imaginaria de la literatura como prostituta sitúa a Urondo en otra tradición, la de ciertos poetas ausentes en *Poesía Buenos Aires*, como Nicolás Olivari, Raúl González Tuñón o los letristas del tango.

Urondo en este caso parece ingresar a *Poesía Buenos Aires* por el mismo lugar que se sale de este movimiento, por las tradiciones o los textos excluidos. “Romana puttana” sitúa su escritura “del otro lado”, aquél en que la poesía se concretiza, y trabaja sobre un imaginario marginal que apuesta a la desacralización. *Del otro lado* es justamente el título de uno de los libros

de Urondo, publicado en 1967. Un poema de este libro puede leerse en relación a “Romana puttana”:

Al calor de los reflectores airados y tristes, en la cúspide  
blanda e impávida de un set de televisión, moderno  
y melancólico; con habilidad, una corista veterana  
de oficio y nueva de carnes y triste, me ha sonreído.

Hacia cimbrar sus nalgas; aguaviva flotando, algas enredadas  
en el triste oleaje; sus nalgas eran la literatura.<sup>22</sup>

La figura de la corista, que también tiene “carnes nuevas” como la prostituta, consolida un trayecto de desmitificación. La poesía está cada vez más lejos del “enigma”, del “misterio”; la literatura no sólo se pone en contacto con la realidad (“La habitación se llenó de olores concretos”) sino que es la realidad misma: “y todo eso que agita espuma y literatura y tristeza, que/ sepulta/ la humedad blanca y efímera del mar: una nalga, la realidad.”<sup>23</sup>

### III. *La operación crítica.*

*Veinte años de poesía argentina, 1940-1960* podría leerse, en parte, como revisión del pasado poético propio, porque allí Urondo ensaya una reinterpretación de las vanguardias del ‘50. La mirada se tensiona hacia el pasado cuando analiza la relación de estos grupos con la política, el antiperonismo generalizado y el apoyo posterior al gobierno de Frondizi que “echa por tierra las esperanzas –peregrinas por cierto- de desarrollar un gobierno nacional y popular, con un programa de izquierda, (...)”.<sup>24</sup>

Después de la caída de Frondizi, Urondo sitúa el inicio de una nueva poesía, de una “etapa que podría ser llamada de síntesis, de confluencia de experiencias estéticas y existenciales”.<sup>25</sup> La antología que incluye al final daría cuenta de esta conjunción entre lo artístico y lo ideológico; Raúl Gustavo Aguirre, Edgar Bayley, Miguel Brascó, César Fernández Moreno, Juan Gelman, Alberto Girri, Noé Jitrik, Carlos Latorre, Francisco Madariaga, Enrique Molina, Mario Trejo y Alberto Vanasco: doce autores y doce poemas. Los únicos poetas agregados a lo que ya había sido una parte de la selección de *Poesía Buenos Aires* son Girri, César Fernández Moreno, Jitrik y Gelman.

Urondo entonces arma un nuevo corpus que incluye a algunos de los autores que ya han publicado en *Poesía Buenos Aires*, junto a otros como César Fernández Moreno y Jitrik, con los que había realizado, en 1963, *Zona de la poesía americana*.<sup>26</sup> Gelman es el único integrante de lo que luego se llamaría “generación del ‘60”. Sin embargo, para el año 1967, la poética sesentista ya estaba configurada por una serie importante de autores y

textos;<sup>27</sup> es más, se podría decir que ya se había convertido en una poética hegemónica, con una tradición común que no era la misma que la de las vanguardias del '50.

Urondo recorta algunos poemas y establece así una relación entre las vanguardias del '50, algunos de los integrantes de la revista *Zona del la poesía americana* y la poética sesentista. Su producción estuvo relacionada a los tres momentos elegidos y entonces la antología también habla de su propia trayectoria poética. Urondo instala nuevamente a los invencionistas y surrealistas, pero ahora es él quien elige el modo de leerlos. La elección propone, el revés de la trama.

### III. La poética del 60.

“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.”<sup>28</sup>

El presupuesto de la poética argentina del '60 es, justamente, la contaminación, la tensión del lenguaje poético hacia el exterior, el cruce con otros discursos sociales.<sup>29</sup> Desde este presupuesto se arma un nuevo linaje que incluye tanto a los poetas del tango y la gauchesca, como a Evaristo Carriego, Raúl González Tuñón, Nicolás Olivari y los denominados poetas sociales – Gustavo Riccio, Álvaro Yunque, etc.<sup>30</sup> Este linaje proporciona un imaginario diverso (obreros, inmigrantes, musicantes, prostitutas, “costureritas”, vagabundos) y una nueva propuesta discursiva que se asienta en la oralidad o en la narrativización del género.

Sobre el imaginario retomado, la poesía del '60 establece algunos recortes y agrega, fundamentalmente, las figuras políticas nacionales o latinoamericanas, asociadas a los procesos de transformación y a las revoluciones.<sup>31</sup> Además, continúa con el proceso de desmitificación de la figura del poeta, que se presentará como “un hombre común”.<sup>32</sup>

El acercamiento entre poesía y oralidad se opone, sin lugar a dudas, a la idea de trabajo sobre el lenguaje poético que habían manifestado y practicado las vanguardias.<sup>33</sup> De hecho, la imagen desaparece prácticamente del texto sesentista y en este sentido, Juan Jacobo Bajarlía, poeta asociado al invencionismo, dirá que entre “los integrantes del grupo no hay ningún interés por hacer poesía” y Hurtado de Mendoza los caracterizará como “desprolijos en el modo de escribir”<sup>34</sup>.

Lo que sucede es que en la década del '60 se produce una consideración discursiva del género, que supone una pérdida de especificidad (adjudicada por la larga tradición de la poesía moderna). La elección de la *impureza* como modo del lenguaje poético es, sin embargo, una opción ideológica que

tiende a democratizar la lectura. Además no es sólo una opción en la Argentina, sino un proceso con praxis muy concretas en Latinoamérica e, inclusive, en Estados Unidos. Poesía “coloquial”, poesía “narrativa”, “antipoesía” o “exteriorismo” son los nombres de movimientos que se rigen con los mismos presupuestos.<sup>35</sup>

La *contaminación*, la *impureza*, la *mezcla*, se registran en los poemas de distintas maneras. Una de ellas tiene que ver con la entrada del discurso del otro al texto, mediante el diálogo o la incrustación,<sup>36</sup> la incorporación de las voces de la política, de citas del tango, etc. Algunas veces, estas voces aparecen destacadas en el texto mediante las comillas o las cursivas, produciendo el efecto del collage. Francisco Urondo escribe largos poemas en donde la palabra del otro intercepta permanentemente la propia:

Caen del paraíso perdido  
de un teatro, las alas  
del tango: cien barrios  
peronistas trasegan y hunden  
las solapas extremadas  
de Alberto Castillo. *Un yuyo verde*  
un tango a la Maderna: imposible  
recordar tus ojos de servidora. Evelyn  
Brent, *amiga de ladrones*  
*Y de prostitutas*, las hondonadas  
de tu piel. Me hubiera gustado  
conformarme  
con la radio que anuncia  
el fuego de Medelin, (...)  
(...)  
y hubo felices ilusiones –*te garanto,*  
*che Dionisio, qu’he pasao*  
*días amargos-; teníamos*  
*entonces catorce primaveras (yo dormía*  
*pero mi corazón velaba) y después sur*  
*callejón y después el terraplén se iría*  
empañando, *al evocarte: (...)*<sup>37</sup>

Este poema, de ciento setenta y tres versos, es una relectura de la historia argentina; en este caso, más específicamente, es una relectura de la época del primer gobierno peronista.<sup>38</sup> El tono es el de la evocación, el de la nostalgia, propio del género retomado y los versos del tango funcionan como sustitución de la palabra propia, a pesar de las cursivas.

El relato como estrategia básica, la incorporación de nombres de barrios, calles porteñas o personajes nacionales, apelan a una lectura que presupone la identificación. Además, el lenguaje poético adopta flexiones rioplatenses –el vosco en la poesía es un ejercicio que se inicia en la década



del '60- y giros coloquiales (o frases hechas) que producen el efecto de estar "escuchando" el poema.<sup>39</sup>

Lejos del enunciado vanguardista, cerrado sobre sí mismo, el poema sesentista –y la mayor parte de los poemas de Urondo– apuestan a la transparencia, aun en el cruce entre el lenguaje poético tradicional o la imagen y los lenguajes sociales, "bastardos".

En la poética del '60, los textos de Urondo encuentran su propio linaje, recuperan paternidades comunes, en una época en la que "la opción entre poetizar y politizar se planteaba no como una alternativa sino como una unidad necesaria."<sup>40</sup>

### NOTAS

1 La primera de las imágenes está tomada de un poema de Urondo de su libro *Breves* (1958): "la mujer/ canta/ entre/ las rosas/ líquidas/ su voz/ abre/ la lluvia"; la segunda en cambio, muy difundida en la década del '60, es el título de un libro de Raúl González Tuñón y alude a la relación entre poesía y política.

2 Sobre el peronismo, la conformación de Montoneros y el resto de los grupos armados en las décadas del '60 y '70 en la Argentina, ver Richard Gillespie. *Soldados de Perón. Los Montoneros*. Bs. As.: Grijalbo, 1987.

Desde una perspectiva cultural más amplia sobre la época, ver Eduardo Anguita y Martín Caparrós. *La Voluntad. Una historia de la militancia revolucionaria en la Argentina*. Tomo I (años 1966-1973) y Tomo II (años 1973-1976). Bs. As.: Norma, 1997 y 1998 respectivamente. Sobre las distintas posturas en el campo intelectual del período, ver Oscar Terán. *Nuestros años 60. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina 1956-1966*. Bs. As.: Puntosur, 1991.

3 La mayor parte de la producción de Francisco Urondo está compuesta por libros de poemas: *Historia antigua* (1956), *Breves* (1958), *Lugares* (1960), *Nombres* (1963), *Del otro lado* (1967), *Adolecer* (1969), *Son memorias* (1969) y *Poemas póstumos* (1970-1972). En 1998 se publica *Poemas de batalla*, que es una selección de Juan Gelman. Escribió además, dos obras de teatro, *Veraneando* y *Sainete con variaciones* (1966), dos libros de cuentos, *Todo eso* (1969) y *Al acto* (1967). Su única novela es *Los pasos previos* (1972).

4 Urondo ingresa a *Panorama* en mayo de 1968 y trabaja allí con Juan Gelman, Miguel Brascó, Horacio Salas, Alsina Thevenet, etc. *La Opinión* se funda en 1971, bajo la dirección de Timerman y Urondo forma parte de la redacción junto a Juan Gelman, Horacio Verbitsky, Miguel Bonasso, Tomás Eloy Martínez y Nicolás Casullo. En cuanto al diario *Noticias*, Urondo participa ya de las reuniones iniciales, en donde se decide que Miguel Bonasso cubrirá el cargo de director y queda claro que habrá un grupo de redacción formado, además, por Juan Gelman, Verbitsky y Rodolfo Walsh. Sobre este último es interesante leer el capítulo "Nueve", Primera parte de Eduardo Anguita y Martín Caparrós. *La Voluntad*. Tomo II, *op. cit.*; 226-227 especialmente.

5 Ver Mao Tsé Tung, “Intervenciones en el Foro de Yenán sobre arte y literatura”, “Una política de suma importancia” y “El frente único en el trabajo cultural”, en *Obras escogidas 3*. Bs. As.: La Rosa Blindada. Colección Emilio Jáuregui, 1973; 67-168.

Es importante destacar que La Rosa Blindada, editorial dirigida por José Luis Mangieri que funcionaba en relación con la revista del mismo nombre, publica también los textos de Ho Chi Minh, Giap y Le Duan.

6 Ver al respecto Regis Debray y François Maspero. “El papel de los intelectuales en la liberación nacional”, en *La Rosa Blindada*, Año II, Nro. 88, Bs. As., abril-mayo 1966; 56-57.

7 Hernández Arregui establece relaciones entre el nacionalismo y el socialismo en libros como *La formación de la conciencia nacional* (1963) e *Imperialismo y cultura* (1964).

8 Estas últimas líneas teóricas, las que tienen que ver con el estructuralismo y el posestructuralismo, encontraban su lugar en revistas como *Los libros*, dirigida por Héctor Schmucler.

9 Entre los integrantes del grupo surrealista se puede mencionar a Aldo Pellegrini, Enrique Molina, Julio Llinás y Francisco Madariaga. La producción de Alejandra Pizarnik también se encuadra dentro de los presupuestos del grupo, aunque no participe directamente en sus organismos. Pellegrini fue el generador del movimiento en la Argentina al fundar, en el año 1928, el grupo *Qué*. Más de veinte años después los surrealistas se agrupan alrededor de otras revistas: *A partir de cero* (1952-1956) dirigida por Enrique Molina y *Letra y línea* (1953). En el grupo de autores que se nucleaban alrededor de la revista *Poesía Buenos Aires* (1950-1960), los denominados invencionistas, se podría mencionar a Raúl Gustavo Aguirre, Edgar Bayley (el teórico del invencionismo), Rodolfo Alonso, Mario Trejo, Miguel Brascó y Enrique Móbili. Es importante destacar también la existencia de otra revista, *Conjugación de Buenos Aires* (1951), que bajo la dirección de Edgar Bayley y Juan Carlos Lamadrid intentó poner en contacto la poesía culta y ciertas manifestaciones de la poesía popular, como el tango.

10 En realidad, algunos de los surrealistas publicaron poemas en *Poesía Buenos Aires*, pero no participaron directamente en el grupo editor de la revista; éste estuvo compuesto por Aguirre, Bayley, Rodolfo Alonso, Jorge Enrique Móbili, Nicolás Espiro, Mario Trejo y Wolf Roitman. *Poesía Buenos Aires* publicó treinta números entre los años 1950 y 1960. En cuanto a las ediciones de libros, el espectro también fue amplio: bajo su sello aparecieron, entre muchos otros, *Cuerpo del horizonte* (1951) de Raúl Gustavo Aguirre, *Convocaciones* (1951) de Jorge Enrique Móbili, *Ella en general* (1954) de Alberto Vanasco, *La mariposa y la viga* (1955) de Baldomero Fernández Moreno, *Buenos vientos* (1956) de Rodolfo Alonso, *La última incencia* (1956) de Alejandra Pizarnik, *Al Público* (1957) de Leónidas Lamborghini, y los tres primeros libros de Francisco Urondo: *Historia antigua* (1956), *Breves* (1958) y *Lugares* (1959).

11 Leónidas Lamborghini, en “Los contemporáneos hablan de Poesía Buenos Aires”, Dossier Poesía Buenos Aires, *Diario de Poesía*, Nro. 11, Bs. As., verano 1988-1989; 18.

12 Francisco Urondo. "Viajera", en *Historia antigua*: "La mujer se ha desgastado: las dimensiones del mar, el sueño de las aguas./ Nada hay en ella. Todo lo anterior la disuelve, la inhabilita para la cordura siguiente"; 28-29. La edición de los poemas de Urondo que será utilizada en este trabajo es *Poemas*. La Habana: Casa de las Américas, 1984.

13 Francisco Urondo, en *Historia antigua*. *Op. cit.*; 27-28.

14 Francisco Urondo, poema 6 de *Breves*, en *op. cit.*; 61. Citamos a continuación los poemas 7 y 11 de este libro como ejemplo de la economía que rige la serie completa: "esos juncos/ esas flechas del cielo/ clavadas en la orilla/ esa olita innominada/ que alumbra/ y vuelve/ y se pierde" (61) y "rosa del aire/ -una niña canta/ junto al fuego-" (62).

15 Daniel García Helder caracteriza estos textos como "el costado invencionista" de la poesía de Urondo, "donde la concentración y el silencio repelen cualquier desarmonía". Ver "Poéticas de la voz. El registro de lo cotidiano", en Susana Cella (dirección del volumen). *Historia crítica de la literatura argentina. La irrupción de la crítica*. Bs. As.: Emecé, 1999. Volumen 10 de la colección dirigida por Noé Jitrik; 226.

16 Habría que hacer una mención especial de los ensayos de Edgar Bayley sobre el proceso de producción de la poesía, que se alejan de la mistificación. Ver sobre todo, *Realidad interna y función de la poesía*. Bs. As.: Ediciones Poesía Buenos Aires, 1952.

17 Jorge Enrique Móbili. "Carta a todos nosotros", en Raúl Gustavo Aguirre (selección, prólogo y notas). *El movimiento Poesía Buenos Aires (1950-1960)*. Bs. As.: Editorial Fraterna, 1979; 27.

18 Nicolás Espiro. "Noción de poesía", en Raúl Gustavo Aguirre, *op. cit.*; 36.

19 Francisco Urondo. "La última cena", en *Historia antigua*, *op. cit.*; 26.

20 Daniel Freidemberg. "27 notas al pie de un mito", en Dossier Poesía Buenos Aires, *Diario de Poesía*, *op. cit.*; 22.

21 La versión de "Romana puttana" publicada en *Historia antigua* es la siguiente: "Una media de seda ha caído sobre el mar. Una multitud clamará por el regreso del caudillo y yo miraré tristemente sus carnes rosadas y nuevas: ha nacido en mí la gorda literatura./ Afuera el viento agita árboles y caderas. Son los arcos del amor, la leyenda; el aire y la tierra de los hombres./ La italiana sonrío suavemente. Su ternura es grande como los pájaros, honda como su violencia./ La habitación se ha llenado de olores concretos." Ver *op. cit.*; 21-22.

22 Francisco Urondo. "Luz mala", en *Del otro lado* (1967), *op. cit.*; 177.

23 *Ibid*; 178.

24 Francisco Urondo. *Veinte años de poesía argentina, 1940-1960*, *op. cit.*; 83.

25 *Ibid*; 84.

26 En esta revista participaron, además, Edgar Bayley, Miguel Brascó, Ramiro de Casabellas, Julio E. Lareu, Jorge Souza y Alberto Vanasco.

La inclusión de Alberto Girri en la breve antología de Urondo es la más difícil de entender. Girri formó parte de la denominada "generación del '40", pero su

producción genera una poética personal, que no podría relacionarse con la del resto de los autores.

27 La producción de los autores de la poética del sesenta hasta el año 1967 incluye, entre otros textos, *Violín y otras cuestiones* (1956), *El juego en que andamos* (1959), *Velorio del solo* (1961), *Gotán* (1962) y *Cólera buey* (1965) de Juan Gelman (1930); *Oficio desesperado* (1962), *El último tranvía* (1963), *Nacimiento de la tierra* (1963), *Pedradas con mi patria* (1964), *De tango y lo demás* (1964), y (plaqueta, 1967) de Roberto Santoro (1939, desaparecido en 1976); *Poemas de la mano mayor* (1962), *Juego limpio* (1963) y *El che amor* (1965) de Alberto Szpunberg (1940); *Los límites* (1960), *Tierra de nadie* (1962) y *Mujer de cierto orden* (1967) de Juana Bignozzi (1937); *Edad del tiempo* (1958), *Libro de las fogatas* (1963) y *A pesar de todo* (1965), de Ramón Plaza (1937); *Poesías* (1958), *El tiempo insuficiente* (1962), *La soledad en pedazos* (1963), *El caudillo* (1966), *Memoria del tiempo* (1967), de Horacio Salas (1939); *18 poemas* (1961) y *Entrada prohibida* (1963), de Eduardo Romano (1939); *Sonata popular en Buenos Aires* (1959), *Yanquería* (1960) y *Los increíbles* (1965), de Julio Huasi (1935-1989).

28 Adolfo Prieto. "Los años sesenta", *Revista Iberoamericana*, Nro. 125, oct-dic. 1983; 899-900.

29 Miguel Dalmaroni realiza un interesante análisis de esta nueva poética en "Una poética de la praxis", en *Juan Gelman contra las fabulaciones del mundo*. Bs. As.: Almagesto, 1993; 9-19.

30 La genealogía latinoamericana de los poetas sesentistas incluye a autores como Pablo Neruda y César Vallejo (sobre todo por su producción posterior a *Trilce*). En cuanto a los poetas europeos, habría que mencionar a Cesare Pavese, Miguel Hernández y los poetas españoles de posguerra, así como también la poesía política de Eluard o Louis Aragon.

31 En este sentido podría leerse el poema de Urondo, "Felipe Vallese", incorporado a sus *Poemas póstumos (1970-1972)*, en *op. cit.*; 343. Es interesante destacar que Julio Huasi y Juan Gelman también dedican poemas a Felipe Vallese, un obrero metalúrgico peronista que fue secuestrado por la policía de la provincia de Buenos Aires en 1962 y nunca más apareció, transformándose en el primer mártir político que luego reivindicaría, entre otros, la Juventud Peronista. Otras de las figuras políticas que aparecen con frecuencia en la poesía del '60 son Camilo Cienfuegos, Ernesto "Che" Guevara, Fidel Castro, Lumumba, Eva Perón, etc.

32 Al respecto es interesante leer el poema "Solicitada" de Urondo: "Siempre los poetas fueron, en efecto, hombres/ de transición, Roberto/ Fernández Retamar; porque, realmente, si un poeta, amigo/ mío, no ve las transiciones que saltan a su/ alrededor como brotes de lava humeante, mejor/ que deje de serlo, ceda ese guiso perfumado a otros olfatos/ más perceptivos. Fue Baudelaire poeta/ de transición y Talero; lo fueron al Ab-zul Agrib y Rosario/ que cerraba los portales de las casas/ de tolerancia; burdeles con quesos y vinos y jamones del diablo y (...)", en *Poemas póstumos (1970-1972)*, *op. cit.*; 344-345.

33 Eduardo Romano explica esta oposición de la siguiente manera: "Nosotros sentíamos que los poetas de *Poesía Buenos Aires* eran, en gran medida, autores de poemas que parecían "traducidos": (...) La lengua, en ellos, tenía a nuestro

entender, muy poca carnalidad, muy poca corporalidad. Probablemente eso nos llevó al tango. (...) en el tango había ese hablar como hablaba la gente, ese intento de poetizar el habla de la gente (lo que en el fondo, es también el propósito inicial de la *gauchesca*). Ver Jorge Fondebrider (reportaje). “Eduardo Romano: ‘Por una relación más viva con la lengua hablada’”, en *Diario de poesía*, Nro. 23, julio 1992; 5. Casi en los mismos términos se expresa Alberto Szpunberg: “En un análisis histórico muy general, te diría que en un determinado momento empieza a gestarse, o se aspira, a una alianza entre los sectores medios y los sectores populares u obreros y una de las formas como se expresa ese acercamiento es a través de una poesía urbana, donde la cosa tanguera está muy presente. Está mucho más presente en nosotros de lo que está en el pueblo concretamente, porque por ahí la gente seguía más a Willy Caffaro que a Fiorentino.”, en “Las palabras y las cosas”, suplemento del diario *Sur*, domingo 29 de julio 1990; 2.

34 Ambas citas pertenecen a “Mesa redonda del 27-4-68”, en Alfredo Andrés. *El 60*. Bs. As.: Editores Dos, 1969; páginas 196 y 198 respectivamente. Este libro contiene una interesante antología de época, al igual que *Generación poética del 60* de Horacio Salas. Bs. As.: ECA, 1975. Como antología de la poética sesentista también se puede revisar *El '60. Poesía blindada*. Bs. As.: Libros de Gente Sur, 1990, cuya selección está a cargo de Rubén Chihade.

35 En Latinoamérica habría que considerar, entre muchos otros, los textos de Nicanor Parra, Ernesto Cardenal, Mario Benedetti, Antonio Cisneros, Jorge Enrique Adoum y Roberto Fernández Retamar. En Estados Unidos es ineludible la mención de los poetas beatniks, Allen Ginsberg, Lawrence Ferlinghetti, Jack Kerouac, Gregory Corso, etc.

36 Francisco Urondo apela a este procedimiento ya en sus primeros textos. Se puede leer en este sentido “Viejas amigas”, poema que abre su primer libro, *Historias antiguas*: “‘Viejas amigas –les he dicho– ¿qué hacen ustedes en/ la madrugada, qué representan para la inocencia/ que hemos buscado de tantas maneras, qué/ significan para esta soledad’ Nada responden./ (...) / Después, con súbita indignación, me miran: “‘eres/ un cerdo demasiado gordo; no mereces vivir si/tratas así nuestros viejos sueños: ya no te amamos’”, en *op. cit.*; 11. Otro ejemplo es “Larga distancia”, poema de *Son memorias* (1965-1969) dedicado a César Fernández Moreno: “la voz de la operadora, cirujana/ mía: ‘ne quitez pas’, y nadie/ contesta, seguramente/ no hay nadie en París; ella, nada. ‘Ne/ quitez pas’ y nadie sabe/ lo que puede llegar a pasarle”, en *op. cit.*; 309.

37 Francisco Urondo. “III”, en *Adolecer* (1969), *op. cit.*; 238-239. Este es un libro compuesto por siete largos poemas que dan versiones de toda la historia política argentina. Todas las citas incluidas en este fragmento pertenecen a tangos famosos, menos una que es del poema “Evelyn Brent” de Raúl González Tuñón (*La calle del agujero en la media*, 1930).

38 Las relecturas de la historia argentina marcan fuertemente la reflexión política e histórica de la década del ‘60 en la Argentina. De hecho, es el momento de auge del revisionismo, con los textos de Raúl Scalabrini Ortiz y de Hernández Arregui. Las nuevas interpretaciones del peronismo son, por lo general, el eje de estas lecturas. Sobre esta cuestión ver Oscar Terán. *Nuestros años 60*. *Op. cit.*

39 Se podría tomar como ejemplo de este tratamiento del lenguaje poético, entre muchos otros de Urondo, el texto “Bacilón” de *Son memorias (1965-1969)* dedicado a Julio Cortázar: “Planea sobre Rancho Boyeros, la primera/ mirada de entusiasmo y la agonía/ del miedo, la alegría de sentirse/ participando de la historia y de otras grandes/ emociones colectivas –curar, aprender-, codeándose/ con los héroes de nuestras guerras –el atraso,/ las balas- y con los prodigios espontáneos: el/ Norte barriendo el malecón, el/ guaguancó: Angelita avivando/ el delirio dormido de los más serios,(...)/ (...)/ (...) uno va aprendiendo/ como un analfabeto, haciéndose a la idea de que los héroes, los grandes/ locos que sacuden la historia, pasean campantes/ o desapercibidos por estas veredas; que se puede/ ser alegre en todo un territorio rodeado/ de aguas enemigas y caminar/ despreocupado por la calle Humboldt y mandarse a mudar”, en *op. cit.*; 317-318.

40 Jorge Quiroga. “Fragmentos de una literatura. Los años ‘60 en la Argentina”, *Revista Unidos*, Bs. As., Año IV, Nro. 13, diciembre 1986; 216.