

Formas del diálogo y del envío en la poesía de Francisco Urondo.

La palabra justa: ¿la palabra justa?¹

Daniela Gauna

UNL/CONICET

dgauna@unl.edu.ar

Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo abordar los modos en que la poesía imagina y presenta el tópico de la justeza en la escritura (entendida no en términos políticos sino literarios) de Francisco Urondo desde la hipótesis que la misma no se define programáticamente de antemano sino que en los distintos poemarios se efectúa el movimiento de su búsqueda. Este movimiento es producto de la posición del yo lírico que en esta poesía se configura desde una mirada interrogativa proyectada a los seres, las cosas, el tiempo y la historia en el que esos espacios, lejos de constituir un lugar de certeza, retornan a la letra del poema problematizando la voz y el saber del poeta.

Considerada desde esta perspectiva la palabra justa no se circunscribe entonces a un momento de su obra sino que la atraviesa desde sus inicios. Y en los comienzos que sitúo desde *Historia antigua* a *Nombres* se inscribe en el espacio iniciado por la poesía del escritor entrerriano Juan L. Ortiz. Entre estas dos escrituras, antes que la huella o los antecedentes de Ortiz, se producen envíos en tres aspectos concatenados que en su reunión muestran una relación fecunda.

Abstract

The present work has as aim approach the manners in which the poetry imagines and presents the topic of the justeza in the writing (understood not in political but literary terms) of Francisco Urondo from the hypothesis that the same one does not define programmatically in advance but in the different poemarios there is effected the movement of his search. This movement is a product of the position of lyric me who in this poetry is formed from an interrogative look projected to the beings, the things, the time and the history in which these spaces, far from constituting a place of certainty, come back to the letter of the poem problematizando the voice and to know of the poet.

Considered from this perspective the just word does not limit itself then to a moment of his work but it crosses it from his beginnings. And in the beginning that I place from *Ancient History* to *Nombres* Juan L Ortiz registers in the space initiated by the poetry of the writer entrerriano. Between these two writings, before that the fingerprint or Ortiz's precedents, sending takes place in three concatenated aspects that in his meeting show a fecund relation.

¹ Este trabajo forma parte, por un lado, de la investigación que estoy desarrollando en mi tesis de doctorado en la UNLP y que tiene como objeto la obra de Urondo y, por el otro, se inscribe en el Cai+d 2009 (UNL) "La teoría literaria en la literatura. Modalidades, características y análisis de casos de inscripción de lo teórico en el texto literario" dirigido por el Prof. Hugo Echagüe.

La vida siempre

me rodea, va porfiando vivir

F.U.

Elijo comenzar con el tópico de la justeza tan transitado en la obra de este autor, desde que Juan Gelman, amigo personal del poeta, declarara en el prólogo a *Poemas de Batalla* que éste dijo: “Empuñé las armas porque busco la palabra justa”,² pues si bien como indicara Miguel Dalmaroni en la introducción a su libro homónimo³ la frase se incrusta certera en el punto álgido de los debates y dilemas en torno a la figura del escritor devenido en intelectual en las décadas del sesenta y del setenta y que de manera magistral resumiera Claudia Gilman con el sintagma “Entre la pluma y el fusil”, en lo que concierne a la escritura de Urondo esta frase empaña los modos en que mayoritariamente la crítica lee sus textos. Basta hojear la recopilación de estudios sobre su obra en *Cantar junto al endurecido silencio*, o los trabajos de Nilda Redondo (una de las pioneras en tomar –luego de la última dictadura– a la literatura de este escritor como objeto) y artículos varios presentes en la web para percibir que, con análisis más o menos sutiles, los estudios sobre su escritura quedan entrapados en la lógica presente en este enunciado, sea para explicar en qué sentido esta obra es política, determinar si hay uno o dos Urondo (a partir de una valorización estética muy temprana que divide su escritura en dos momentos: antes y después del compromiso político); o trazar un paralelismo cronológico entre su itinerario biográfico y literario y los acontecimientos de la época. Sin desconocer los aportes que este tipo de abordajes pueden hacer en cuanto a la inscripción de este escritor en su medio, mi objetivo es pensar los modos en que la poesía imagina y presenta esa palabra justa (entendida ya no en términos políticos sino literarios) desde la hipótesis que la misma no se define programáticamente de antemano sino que en los distintos poemarios se efectúa el movimiento de su búsqueda. Este movimiento es producto de la posición del yo lírico que en esta poesía se configura desde una mirada interrogativa proyectada a los seres, las cosas, el tiempo y la historia en el que esos espacios, lejos de constituir un lugar de certeza, retornan a la letra del poema problematizando la voz y el saber del poeta.

Considerada desde esta perspectiva la palabra justa no se circunscribe entonces a un momento de su obra sino que la atraviesa desde sus inicios. Y en los comienzos que sitúo desde *Historia antigua* a *Nombres* se inscribe en el espacio iniciado por la poesía del escritor entrerriano Juan L. Ortiz. Entre estas dos escrituras, antes que la huella o los antecedentes de Ortiz, se producen envíos⁴ en tres aspectos concatenados que en su reunión muestran una relación fecunda.

No obstante, antes de esta exposición, quiero rememorar los modos en que la crítica ha pensado el vínculo entre Ortiz-Urondo no porque resulte necesario echar luz sobre el panorama o dar cuenta de un estado del arte sino porque estos análisis o acercamientos

² Pedro Orgambide en un testimonio recogido por Pablo Montanaro en *Francisco Urondo. La palabra en acción* menciona también que Urondo decía “Busco la palabra justa” y cuando le preguntaban sobre su labor en la época del setenta se refería a su quehacer poético como “poesía en acción”.

³ Me refiero al texto *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002*.

⁴ El concepto de envío de cuño derridiano (Derrida, “Envíos” 1980; una recuperación de este concepto y su potencialidad en la poesía la realiza Gerbaudo 2007) es contrario a la posibilidad de un origen, por lo cual mediante éste la investigación busca sustraerse a la noción de influencia que suele connotar una relación determinista entre partes.

ensombrecen la productividad de esta relación al reducirla al tema del paisaje o aún más minoritariamente a la mención de ciertas características regionales de ese paisaje (los patos, los juncos, el río) o la eliden en el plano literario al señalar que Urondo resuelve en su opción de tomar las armas la distancia entre poesía y política inscrita también en la poesía de Ortiz.

Daniel García Helder en “Poéticas de la voz. El registro de lo cotidiano”, refiriéndose al primer tramo de la producción poética de Urondo (de *Historia antigua* a *Nombres*) afirma:

La poesía de Urondo, como la de los otros autores mencionados, surge, podría decirse, dentro del área de influencia de Poesía Buenos Aires y bajo el tutelaje de Ortiz, figura de maestro a partir de cuya obra es posible distinguir algunos rasgos de la escritura del grupo (si bien no puede hablarse estrictamente de un grupo en un sentido orgánico): lenguaje vacilante, sintaxis fluida, atención al paisaje, alusión a cierta dimensión utópica nunca precisada y que unas veces pareciera adoptar la forma de la revolución socialista y otras la de un panteísmo donde todas las cosas perderían sus privilegios para formar algo así como una divinidad universal. (1999: 226)

Dejando de lado la relación con el movimiento Poesía Buenos Aires, el problema de este análisis es que dice mucho sin puntualizar. Respecto de lo que este crítico denomina la “atención al paisaje” (además que no se explicita en qué términos es pensada y que características presenta dicha *atención*) en el modo que la configura la escritura de Ortiz es inexistente en Urondo, puestos a contraluz los poemas de *Historia antigua*, *Breves*, *Lugares* o *Nombres* lo primero que la lectura notará son las diferencias en la percepción del mismo.

Explico brevemente: Para Ortiz, como la crítica no ha dejado de señalar (entre ellos García Helder), el paisaje del litoral (y más específicamente el de las ciudades del Gualeguay y del Paraná y en general la geografía entrerriana) es constitutivo de la visión. El paisaje es la respiración del poema, no un tema o un tópico sino el modo en que se configura la conexión con la lengua y los seres; el poeta se dice a sí mismo y dice lo circundante a partir de la observación, los cambios y las transformaciones en el paisaje; más aún, pugna por incorporarse a ese cauce abierto en la contemplación mediante una progresiva indiferenciación entre el poeta y aquello que ve.⁵

Si se toman los primeros poemarios de Urondo que he mencionado (aunque el ejercicio también puede realizarse con los posteriores), las referencias al paisaje en términos orticianos son circunstanciales y de ningún modo conforman el espacio desde el cual se gesta esta poesía pues, por un lado, las gaviotas, los pajonales (cfr. “Fuego nocturno”), el río (“La fiera”, aunque habría que decir también el mar aparece en “Espera” y “Aves marinas” en lo que es una referencia literaria antes que geográfica), los bañados (“Garza

⁵ Esta fusión de la voz del poeta con la del paisaje se produce lentamente, embrionaria en los primeros poemarios va tomando forma en *El ángel inclinado* donde en el final del poema “Fui al río” leemos: “Era yo un río en el anochecer, / y suspiraban en mí los árboles, / y el sendero y las hierbas se apagaban en mí./ Me atravesaba un río, me atravesaba un río!”, y aparece ya constituida en *El alma y las colinas*, *El Gualeguay* y los poemarios posteriores. Asimismo, en una entrevista que le realizara la poeta Juana Bigozzi, Ortiz afirma que la piedra de toque de un poeta es el paisaje y que en éste: “Veo, o lo trato de ver, o lo siento así, todas las dimensiones de lo que trasciende o de lo que diríamos así, lo abisma. Es decir, la vida secreta por un lado y la vida no solo de las criaturas que lo habitan o lo componen sino con las otras cosas con lo que está relacionado no solamente en el sentido de las sensaciones, diríamos” (2008: 21).

mora”) y el poema “Arijón” conviven con los bares (“Bar La calesita”), las calles y las tabernas (“Cinco de la mañana”), el teatro (“Candilejas”) y “B.A. Argentine” en una referencia claramente urbana.⁶ Por otro lado, ni el paisaje “natural” ni el urbano son preponderantes en esta poesía que ya desde sus inicios configura como constantes la mujer, la amistad, y la reflexión sobre la vida que se vive. Como último elemento que marca la diferencia entre estas escrituras en la referencia al paisaje y el que considero más importante, en la poesía de Urondo el eje de la visión es el poeta en tanto objeto y sujeto de conocimiento (como lo observó sagazmente Pichon Riviere en la entrevista “Francisco Urondo: la poesía, una especie de fatalidad”): y agrego no en tanto singularidad subjetiva (el yo lírico confesional) sino como mirada que observa el mundo circundante en un movimiento en el que se deja atravesar por lo que ve.

Retomando y para finalizar con lo expuesto por García Helder, aunque me esfuerce en ver en qué poemas de esta época es posible advertir la forma de la revolución socialista o huellas de un panteísmo resulta una tarea infructuosa en la que sospecho que más que mi falta de atención o sensibilidad, lo que se evidencia es la sobreimpresión del texto orticiano en la interpretación de los textos de Urondo que realiza el crítico.

Por su parte, en *Breve historia de la literatura argentina*, Martín Prieto enuncia “estos nuevos poetas santafecinos construyen un imaginario poético centrado en lo que Saer después llamará ‘la zona’ (el litoral con sus ríos, riachos, playas, patos, juncos, de origen orticiano), pero resuelto técnicamente no a la manera de Ortiz sino de un modo más cercano a la práctica invencionista, con notoria influencia de los poetas italianos” (2005: 388). Y más adelante siguiendo con esta doble tradición (Ortiz más resolución técnica italiana) “en el poema ‘Ojos grandes, serenos’ de su libro *Historia antigua*, de 1956, o, sobre todo, en el poema 5 de *Breves*, de 1959, donde la temática orticiano (el monte, la cañada, los pájaros, los palmares) y la mirada, también orticiano, en tanto impresionista, difusa y leve, está resuelta formalmente no con los recursos de Ortiz, sino con los de la nueva poesía italiana” (2005: 388-389).

Si bien acuerdo con Prieto respecto que hay un acercamiento en la forma de la mirada en ambos autores (aunque, como se verá más adelante, lo enuncio con variantes) no puedo más que disentir con la aseveración (cercana a lo propuesto por García Helderianas) que en Urondo se construye un imaginario litoraleño a la manera de Ortiz. El motivo de mi desacuerdo lo expliqué en relación con el texto de García Helder, pero además cabe agregar en este caso que el autor parece sostener que basta mencionar dos o tres veces la palabra río, o rosa (retomo aquí el poema 5 de *Breves* citado por Prieto aunque, forzoso es decirlo, la rosa es un tópico tan transitado en la literatura que no es posible circunscribirlo prioritariamente como elemento del paisaje), o mencionando algún pájaro de la región y eso desperdigado por ahí y allá, es suficiente para manifestar una influencia. Y aun más, para mencionar que esa influencia tiene importancia. Sumado al hecho que Prieto cita en tanto parte de argumento de ese vínculo situado en los inicios de la escritura de Urondo un poema que es considerablemente posterior como “Ojos grandes, serenos” ya que si bien pertenece al poemario *Historia antigua*, no es al poemario original publicado en 1956 por el sello Poesía Buenos Aires sino al de la edición de *Todos los poemas* (Ediciones De la Flor) de 1972.

Finalizando su comentario, este autor enuncia refiriéndose a Ortiz: “El dilema interno que sucede en quien sabe que tiene que ir al frente (en ese entonces, en España, a favor

⁶ Ambos poemas se constituyen en los extremos en tanto referencia al paisaje y a la ciudad, respectivamente.

de la República y en contra del franquismo) y sin embargo no va, apelando a su condición de ‘refinado nostálgico y ultrasensible’, es resuelto especularmente por Urondo, quien, según todos los testimonios recogidos en su biografía firmada por Pablo Montanaro, sabe que no tiene que ir, porque lo van a matar, pero va de todos modos” y más adelante agrega: “Urondo, beneficiario de muchas de las magistrales invenciones formales de Ortiz, las lleva hacia un lugar previsto en el modelo pero al que, sin embargo, si no hubiese sido por su intervención, no hubiesen llegado nunca” (2005: 392).

Así enunciado, el más allá al que lleva Urondo la enseñanza de Ortiz no está situado en la escritura sino en la vida por lo cual en términos de interpretación literaria nada puede objetarse porque lo que queda fuera en este esquema maestro-discípulo es justamente la literatura. No obstante, no puedo dejar de preguntarme cuánto de esta configuración que realiza Prieto está presente en la lectura cristalizada de la obra de Urondo, como si su importancia (y también sus limitaciones cuando el lector no evalúa positivamente su militancia) proviniese de la opción que tomó al final de su vida. Esta operación eclipsa y silencia los términos en que esta poesía se configura y la apuesta que en tanto escritura realiza.

Me he detenido en estas dos lecturas⁷ porque, sea debido al momento que se escribieron, el tipo de abordaje que presentan y/o por la relevancia del nombre de autor, inscribieron un modo de leer esta obra y particularmente esta relación. Pienso que tal vez la marca pregnante de la poesía de Ortiz haya impedido en los casos citados observar las particularidades de la lengua de Urondo o, quizás, haya sido éste quien preparó el terreno para esta interpretación cuando al reescribir *Historia antigua* en el ‘72 incorporó poemas como “Gaviotas”, “La última cena”, “El puente de los suspiros”, “Ojos grandes, serenos”⁸ que, en apariencia, inscriben elementos de un paisaje litoraleño.

En el aire conmovido

Este subtítulo envía al poemario de Ortiz de 1949 y al mismo tiempo a un verso del poema Arijón (1959) “algún aire conmovido sacude las hojas” de Urondo a efectos de reafirmar el vínculo entre estas escrituras planteado en otros términos. En este escrito

⁷ Podría agregarse la lectura que realiza Nilda Redondo en el libro que escribe sobre la obra de este autor *Si ustedes lo permiten prefiero seguir viviendo*; ésta se inscribe en la línea de Prieto, lo que me exige de mayores comentarios, aunque no quiero dejar de mencionarla por el impacto que la misma en tanto primer estudio crítico de largo aliento sobre su obra ha producido en el campo de la crítica sobre este autor. Así afirma “En su primera época como poeta, específicamente en poemas como “Arijón” dedicado justamente a Hugo Gola y Juanele, de 1956, o los poemarios *Lugares* y *Breves*, Juanele está. Está presente la naturaleza, su sensualidad, su fusión con el ser del hombre poeta sin que por ello esté ausente el dolor de la humanidad desprotegida” (2005: 11) Y más adelante: “Juanele le propone la alegría en torno al fuego, ‘a pesar de los ángeles de vidrio y del dolor y de la muerte’; y del ‘desvelo sobre tanta criatura sin abrigo’. Paco se desvelará por combatir contra esta injusticia; y la muerte lo estará acechando –él lo sabrá– malamente” (2005: 47).

⁸ Éste es uno de los equívocos que provoca las dos ediciones de *Historia antigua*, otros críticos como Samuel Zaidman y Daniel Freidemberg se basan en la segunda edición para caracterizar en otros aspectos la poesía inicial de Urondo. Sin detenerme en esta cuestión que no es el tema de este escrito, basta mencionar que la segunda versión incorpora epígrafes dedicatorios que no están en la primera, presenta diferencias en los versos, una organización estructural marcadamente diferente (en la segunda edición se dividen los poemas en Textos e Historia antigua) y una inclusión de 21 poemas (la primera edición tenía 17) que modifican la faz de este poemario.

comenzaré a delinear un análisis que pretende ser disparador de una interpretación que comience a colocar en otras coordenadas esta relación. Vamos a ello.

Anteriormente, mencioné que en mi lectura detectaba tres formas del envío que se hallan concatenadas. Las mismas no se refieren a los temas ni a la lengua poética sino a la configuración de la mirada desde la cual la escritura toma forma.

En un primer aspecto, la mirada se sitúa desde una perspectiva de interrogación e incertidumbre que preside la observación, contemplación y reflexión.

En el caso de la obra de Ortiz, el yo que observa, poetiza y narra desde el espacio del litoral propone la posibilidad de una escritura que colocando en el centro al yo lírico no lo hace fuente de certeza sino elemento de búsqueda, en contacto con el paisaje lo interroga y se interroga dejando abierta (en gran parte de su producción poética) la posibilidad de otra interpretación pues el mundo solo es aprehensible por medio de percepciones que son ellas mismas parciales y fragmentarias.

En este terreno transitado por Ortiz, la escritura de Urondo comienza situando también al yo como sujeto privilegiado pero no ya fusionado con lo que se observa sino en cruce con el mismo. En este encuentro entre el yo y lo otro, lo que se producirá es la interrogación sobre lo que se experimenta.⁹ Así, en “Cinco de la mañana” de *Historia antigua*,¹⁰ la oposición entre lo que se percibe (el paisaje al despuntar el día) y las conversaciones que se recuerdan (las charlas de taberna) marcan el contrapunto de una visión que se constituye como oscilante: “Cuando al amanecer describo el rumbo de las calles desiertas, grandes y cambiantes formas de colores estridentes me alcanzan la armonía y la fe de las hojas; pero me niego, cierro los ojos y me quedo con el desequilibrio acostumbrado y con sus largas charlas de taberna”. No hay aquí, como podría parecer en principio, la negación de uno de los polos ya que el acto de describir el espacio circundante se reitera y actualiza, no por única vez pues el tiempo presente del verbo remarca la cotidianeidad de esa acción que, en tanto tal, no está fuera ni es extraña a la letra del poema. El movimiento que inscribe este segundo poema de *Historia antigua* es la tensión entre el mundo percibido y el sujeto que en tanto la percibe, rehúsa ver lo que en principio está fuera para reconcentrarse en el recuerdo de la conversación compartida a efectos de preservar el desequilibrio y desconfiar de la presunta armonía exterior.¹¹

Leído en tándem, el poema que da nombre al poemario (me refiero a “Historia antigua”) actualiza el conflicto y lo sitúa en el plano de la incertidumbre, profesión de fe de esta escritura que mantiene en la indeterminación y en la promesa del futuro el tiempo de la decisión: “Es cuando la tarde arremete. / Cuando el sudor se complica con los recuerdos, la sangre y los sueños. / Es cuando no sabemos de qué lado estar. / Pero, no hay que alarmarse, nos quedaremos hasta que las velas ardan”. (“Historia antigua”).

⁹ García Helder en el artículo citado ha llamado la atención sobre el hecho que en *Historia antigua* “la escritura aparece dominada por un cierto pudor expresivo, una reticencia y un cierto distanciamiento elegante mediante el cual el sujeto del poema da la impresión de no creer a ciegas lo que advierte y lo que afirma, de dejar a salvo algún grado de incertidumbre”. En mi interpretación, la incertidumbre es el elemento privilegiado de la mirada.

¹⁰ Escrito entre los años 1950-1955, *Historia antigua* es un texto que en ciertos aspectos contiene el resto de su producción, en las temáticas (las mujeres, la literatura, la espera, el deseo de partir (gaviotas, andén, barco) y en la desacralización de la lengua poética no sólo en la construcción de un mundo en el que la cotidianeidad está presente sino también en la fluctuación entre verso y prosa.

¹¹ Este poema y el primero del poemario “Viejas amigas” parecen ajustar cuentas (lo que no implica liquidar), el primero con el movimiento Poesía Buenos Aires y el segundo con Ortiz.

La segunda forma del envío entrelazada con la anterior, es la construcción de una estética basada en la cotidianeidad del poeta. Así lo que inscribe la letra del poema es lo que se contempla en el espacio desde el que se configura esa voz. La variación entre Ortiz y Urondo se produce en dos aspectos: por un lado, el objeto privilegiado en el primero es el paisaje (como lo he explicitado en la primera parte del trabajo), en el segundo el poeta como espacio o franja en la cual se desarrolla el conocimiento y la escritura; el segundo aspecto se relaciona con la forma que el lenguaje nombra esa cotidianeidad que, como dije anteriormente, se construye desde la interrogación.

En Ortiz, enunciando brevemente, los intentos de comunicar la experiencia del paisaje, de dar cuenta de la percepción de las cosas y los seres constituye los cimientos de las búsquedas con la lengua, tanteando en la forma de las palabras y en la sintaxis hasta conferirles la musicalidad necesaria en la transmisión de las percepciones: diminutivos, superlativos y neologismos en los que predomina el aspecto fónico [ocarinarían, cintilla, amapolillas, viborinas, serenísimo], préstamos del francés) en una sintaxis morosa que tiende a la expansión (subordinadas dentro de subordinadas, polisíndeton) y a partir de una lengua que se sostiene principalmente en la alusión (metáforas, puntos suspensivos, presencia recurrente de signos de interrogación finales que no implican una respuesta, uso del modo condicional y de adverbios que cumplen la función de relativizar lo enunciado).

La poesía de Urondo (tal como después este autor enunciaría como programa de la nueva poesía argentina en su ensayo) se propone aprehender el mundo y nombrarlo. Pero antes de que lo enuncie en estos términos en 1968 en *Veinte años de poesía argentina* y sin desconocer las propuestas críticas de vincular esta marca de su obra con Poesía Buenos Aires, más concretamente con la poesía de Edgar Bayley, ya *Historia antigua*, su primer poemario escrito entre 1950-1955 es deudora de la escritura de Juanele pues en ésta hasta lo más cercano y nimio es materia poetizable.

Afincando en ese espacio conquistado a la lengua por Ortiz, su poesía presenta particularidades en lo que refiere a los modos de la nominación. En su caso la estrategia es doble: por un lado se propone hacer ingresar a letra del poema el día a día del hombre en su cotidiano vivir, los temas que los reúnen como el amor, la amistad, la mujer (y aquí la diferencia con los movimientos poéticos anteriores y el acercamiento a la poesía que en su ensayo caracteriza como posfrondizista); por el otro, al entender como un continuum tema y lengua poética, esta última debe hacerse permeable y oír las voces de la calle. De este modo, al proponerse ver y señalar puede “procurar una conciencia (...) aspirar a un cambio”.¹² La forma que adquiere esta nominación es el de un lenguaje cercano a las formas coloquiales (característico de la poesía de esos años y sobre todo de la década del sesenta con la vertiente denominada conversacional) desde sus inicios en *Historia antigua* (pasando por un impasse dado por *Breves*). Coloquialidad que rehúye los lugares comunes y la representación de estereotipos sociales pero también las formas procaces del habla (pienso en “La razón pura o el sueño de la lógica implacable” de Zelarayán), las formas no normadas de la lengua (es decir, en su escritura no se cuelean formas sintácticas agramaticales o remedos de la oralidad como en *Gotán* o *Cólera buey* de Gelman) o, lo que es característico de la conversación, como la

¹² “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 de una necesidad de objetivarla –darle una forma– designándola, incorporándola al poema y, por tanto, signando nuestra cultura” (Urondo 1968:87).

incompletud en los enunciados (debido a que la palabra es sólo un elemento que complementa su sentido por medio de la entonación, la gestualidad, los anteriores enunciados, etc.). Poesía entonces en la que se hacen presentes términos de la cotidianeidad pero dentro de una estructura lingüística convencional.

Sin pretender dar un cierre a esta indagación, quiero sólo mencionar el último envío que considero relevante (debido al hecho que excede el corpus seleccionado y que, por ende, se encuentra siendo analizado no será explicitado en esta oportunidad); me refiero al modo en que en ambos proyectos la escritura va derivando a un cuestionamiento progresivo de las condiciones de vida de los seres en el mundo y, concomitante a ello, al rol de la poesía. Cuestionamiento que, como sabemos, se entrelaza, en el momento de producción, con el clima de época¹³ presente en el campo literario en el que se promovía una literatura no desligada de la búsqueda por la transformación de la sociedad, en clave principalmente marxista.

Bibliografía

Aguirre, Osvaldo (comp.), “La poesía que circula y está como el aire”. En *Una poesía del futuro. Conversaciones con Juan L. Ortiz*. Buenos Aires: Mansalva.

Dalmaroni, Miguel. *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina (1960-2002)*. Santiago de Chile: Melusina, 2004.

Derrida, Jacques. “Envíos”. En *La tarjeta postal de Sócrates a Freud y más allá*. México: Siglo XXI, 1980.

Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

García Helder, Daniel “Poéticas de la voz. El registro de lo cotidiano”. En: *Historia crítica de la literatura argentina*. Tomo 9. Buenos Aires: Emecé Editores, 1999.

Gerbaudo, Analía. “Conjeturas sobre la poesía de Estela Figueroa a partir de un cuaderno de notas de Aldo Oliva”. II Jornadas Internacionales de Poesía y Experimentación. Centro de Estudios Avanzados y Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. [en línea]. Disponible en: http://www.expoesia.com/j07_gerbaudo.html

Montanaro, Pablo. *Francisco Urondo. La palabra en acción. Biografía de un poeta y militante*. Rosario: Homo Sapiens, 2003.

Prieto, Martín: “La revista *Zona de la poesía americana*. ‘Franqueza vitalista, compromiso político y experimentación estética’ en la obra de Paco Urondo”. En *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus, 2006.

Redondo, Nilda. *Si ustedes me lo permiten prefiero seguir viviendo: Urondo, de la guerra y del amor*. La Plata: De la campana, 2005

Urondo, Francisco. *Historia antigua*. Buenos Aires: Poesía Buenos Aires, 1956.

¹³ En la noción de época retomo a Gilman (quien a su vez retoma a Foucault en *Una arqueología del saber*) quien en *Entre la pluma y el fusil* enuncia “en términos de una historia de las ideas, una época se define como un *campo de lo que es públicamente decible y aceptable* –y goza de la más amplia legitimidad y escucha– en cierto momento de la historia, más que como un lapso temporal fechado por puros acontecimientos, determinado como un mero recurso *ad eventa*” (2003: 28).

_____. *Veinte años de poesía argentina*. Buenos Aires: Galerna, 1968.

_____. *Obra poética*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.