

Raúl Gustavo Aguirre, una continua obsesión

Dra. Luciana Del Gizzo

(ILH - Universidad de Buenos Aires)

Cuando Raúl Gustavo Aguirre publicó en 1979 la antología *El movimiento Poesía Buenos Aires (1950-1960). Literatura argentina de vanguardia*, de algún modo intuía o tenía plena certeza de que estaba rescatando su mejor obra del olvido futuro. *poesía buenos aires* había sido mucho más que una revista que respondía a una coyuntura: “*Fue un hermoso tiempo en mi vida y, sin duda, en la vida de otros. (Hermoso no quiere decir fácil, ni feliz, ni siquiera tranquilo. Fue un tiempo de fervor, fue un tiempo de amistad, de búsqueda y de intemperie. Fue un tiempo de amor)*” (Aguirre, 1979: 11). Esta manifestación expone algo más que una nostalgia emotiva. La revista había sido letra, voz y experiencia, relación con los otros, con un público, es decir, obra.

Permitir que todo eso envejeciera en las hojas una publicación, cuyo amarillo prueba que su contenido no ha trascendido hacia la instancia más definitiva de la biblioteca, implicaba para Aguirre dejar caer el aura de esa experiencia, pero también desperdiciar la gran dedicación que durante más de diez años había consagrado a organizar el material seleccionado por él y sus amigos; a entablar relaciones con poetas de aquí y de todo el mundo; a contener los egos de unos, incentivar el talento de otros; a traducir a los extranjeros con la humildad de llamar “versiones” a sus certeros intentos; a entregar los poemas propios al arbitrio de los colegas en una mesa del Palacio do Café; a lidiar con diagramadores, correctores e imprentas; en fin, a ir librería por librería ofreciendo sus papeles para lograr que la publicación se autofinanciara. Su apacible empleo como bibliotecario de la Caja Nacional de Ahorro Postal le permitió desarrollar todas esas actividades, mientras reservaba algunas horas a la docencia en la escuela secundaria, actividad que lo enorgullecía.

Afirmar que *poesía buenos aires* ha sido su mejor obra no implica desdeñar su poética. Aguirre fue un poeta inconstante, que expuso en sus composiciones los altibajos de su formación y su experimentación, o la devoción por ciertos colegas, como René Char. Pero al fin y al cabo, una poética vanguardista no está llamada a ser una gran literatura, sino un conjunto de ensayos practicados con la convicción de que, aunque todavía lo nuevo no

hubiera tomado forma, tampoco lo anterior estaba ya vigente. Las vanguardias fueron instancias de inflexión en el devenir artístico del siglo XX por las que el arte señaló esos momentos históricos que Jauss (2004) denomina “umbral de época”, es decir, los instantes previos a que una sociedad tome plena conciencia de un giro en la historia.¹ En esos paréntesis entre lo que ya no es y lo que todavía no es, las vanguardias desplegaron su experimentación inexacta que llamo *estética de umbral*.²

“Una continua obsesión”, así definió Aguirre a ese particular trabajo “entre bambalinas” que, a pesar de agotarlo en todos los sentidos, cumplía obstinadamente:

Esto me parece ser la revista que tienes en tus manos, milagroso lector. [...] nunca imaginó quien esto escribe que había jugado una carta decisiva de su destino y que el juego, de allí en adelante, iba a continuar de cualquier manera, a pesar suyo, contra su voluntad, que ya no iba a ser posible salir de él. Sus días se habían comprometido, se habían atado para siempre a este hilo de araña de la realidad que le sería en adelante imposible interrumpir (Aguirre, 1957).

Hay un sentido irremisible en sus palabras. La obligación estaba dada, probablemente, por el milagro de haber conseguido lectores que, aunque no muy numerosos, imponían el compromiso. También estaba la responsabilidad con los amigos, que confiaban sus poemas, sus traducciones, sus lecturas, sus ideas. Es que las revistas de vanguardia son, además de un órgano de difusión de dogmas y experimentaciones, sostén y amparo de una sociabilidad de escritores, que se convierte en documento una vez que caduca su vigencia. Estos movimientos son gestas colectivas, porque se requiere del apoyo y del ejercicio de muchos para legitimar aquello que no se autoriza mediante su acuerdo con la tradición. Pero entonces, suscribir la revista *poesía buenos aires* como una obra de Raúl Gustavo Aguirre, como su mejor obra, ¿implica arrogarle el trabajo de un conjunto de poetas?

¹ Dice Jauss: «Si creemos al historicismo riguroso cuando mantiene que lo nuevo *in eventu* acostumbra a sustraerse a la experiencia consciente y que sólo *ex eventu*, retrospectivamente, es reconocido como el límite entre lo que ‘ya no es’ y lo que ‘aún no es’, ¿no le quedará a la experiencia estética esa oportunidad, siempre confirmada, de apostrofar, frente a la experiencia histórica, la aparición de lo nuevo, de elevar a la conciencia las posibilidades que se anuncian, o incluso de dramatizar, como un nuevo comienzo o como un giro único (...), ese cambio de horizonte todavía imperceptible?» (Jauss 2004: 71).

² El término «estética» subraya el rasgo experiencial de extrañamiento que Adorno indica como fundamental para desautomatizar el lazo entre el individuo y su entorno, y poner así en evidencia la originalidad de los tiempos. Para una explicación pormenorizada del concepto de vanguardia como *estética de umbral*, véase Del Gizzo, Luciana (2017), *Volver a la vanguardia. El invenicionismo y su deriva en el movimiento poesía buenos aires (1944-1963)*, Madrid-Buenos Aires, Aluvión-Ediciones en Danza.

poesía buenos aires comenzó a publicarse en la primavera de 1950 y lo hizo hasta la primavera de 1960 por iniciativa del propio Aguirre, quien fue su director durante todo el periodo, y Jorge Enrique Móbili. Participaron desde el inicio Mario Trejo y Edgar Bayley. Todos ellos venían de colaborar en la revista *Contemporánea*, que dirigía Juan Jacobo Bajaría. Allí Bayley les había infundido las ideas del invencionismo, una vanguardia de síntesis abstracta que tomaba las premisas del arte concreto. En breve se unió un grupo de poetas jóvenes: Nicolás Espiro, Wolf Roitman, Rodolfo Alonso, Alberto Vanasco, Miguel Brascó, Francisco Urondo, círculo inicial que se amplió significativamente. Hasta 1956 salió trimestralmente, luego espació sus ejemplares a dos por año en 1957, y finalmente se publicó de forma anual, con excepción del último año que salió dos veces. En total fueron 30 números en diez años con tiradas que oscilaban entre 500 y 600 ejemplares (Aguirre, 1979: 467). En toda su duración no tuvo ninguna filiación institucional ni publicidad; tampoco aportes individuales. En un principio su costo se cubrió con reuniones en casas particulares donde cobraban entrada, consumición y solicitaban contribuciones extra.³ Más adelante, llegó a autofinanciarse a través de suscripciones y la comercialización en librerías especializadas de Buenos Aires, Córdoba, Rosario y hasta Asunción.

Sus páginas escenifican las fases de una transformación poética. Una vez clausurada la década de 1920 el fervor vanguardista se había apagado. Los poetas de los treinta y cuarenta volvieron al verso medido, la mitología, las interjecciones y otras ampulosidades. Basta mirar los versos publicados en *Sur* para comprobar que las renovaciones no habían sido definitivas. Era la época en que Cortázar se quejaba de la distancia entre el lenguaje y la realidad (2000: 255-256), y Wilcock se iba a Roma y abandonaba el español, por su falta de flexibilidad para la escritura (Prieto, 2006: 313). En ese contexto, Aguirre y Móbili pensaron en una revista que hiciera una pedagogía de las formas nuevas. Para eso, tomaron una posición antidogmática que cuestionaba los ya vetustos *ismos*. Esto les impedía enrolarse de manera

³ Frente a la pregunta sobre cómo se hacía la revista, responde Móbili: “Ah, era algo muy gracioso, a veces incluso delictivo... Para conseguir dinero organizábamos fiestas. Algunas fueron en el departamento donde vivían Wolf Roitman y Daniel Saidón. Me acuerdo que cobrábamos una entrada y el clericó (...) y hacíamos bailes. A los que iban llegando traídos por alguna amiga nuestra les pedíamos dinero. Yo —el proxeneta de la poesía— mandaba a alguna piba para pedir justo cuando el tipo, previa consumición de carburante, charlaba con otra chica. Quizá exagero. El que nos daba plata creía firmemente. Siempre digo que prefiero al que ignora que al mediocre; el que ignoraba tenía las puertas abiertas y ahí se producía el milagro” (“Reportaje a Jorge E. Móbili”, en Fondebrider, Freidemberg y Saimolovich, 1988-89: 14).

afirmativa en el invencionismo, pero les daba libertad de movimiento en la tradición vanguardista.

Otra de las maniobras para modernizar la poesía fue la introducción de la familia vanguardista internacional: Apollinaire, De Andrade, de Lima Souza, Cummings, Elytis, Ménéndez, Pavese, Pessoa, Picabia, Reverdy, Rimbaud, Thomas, Tzara y más, en cuidadosas “versiones” que aparecieron en la revista o en los libros del sello Poesía Buenos Aires. El abanico se completa con el rescate de los de aquí: Vallejo, Huidobro, Gironde, un olvidado Macedonio y un desconocido Juan L. Ortiz, revelado por la rama litoraleña del grupo. El cuestionamiento de lo poético hegemónico también se ejercía en reflexiones teóricas, donde la pregunta por la función interpelaba a la poesía desde el arte concreto, que la había recibido del constructivismo y la Bauhaus. Hacia el final del proceso, encontraron en la comunicación el único cometido válido para el poema, lo que sería un precedente de la poesía conversacional. Mientras, las definiciones sobre la poesía y el poeta, por su falta de univocidad, diluían el carácter programático, hasta que Aguirre terminó por afirmar: “no sabemos qué es la poesía y, mucho menos, cómo se hace un poema” (1957).

El resultado fue la formación de un lector capaz de apreciar las nuevas formas, socio de esa cofradía internacional vanguardista que, en ocasiones, era también poeta. Aunque el público no fuera numeroso, el hecho de que muchos fueran escritores aseguró la transformación a futuro. Entonces, ¿cómo fue posible mantener y desarrollar un proyecto así? Sin duda, el grupo aportaba ideas y legitimaba prácticas, pero la vigencia de una pequeña revista de vanguardia, que tiene el propósito de resistirse a los sentidos fijos, se debe a la obstinación de una voluntad encarnada en una o más personas que no solo cree en la viabilidad del proyecto, sino que está convencida de su capacidad de incidencia. Esa voluntad en este proyecto fue Raúl Gustavo Aguirre, que reunió algunas características fundamentales que explican la vigencia de la publicación.

Todavía, en algunos testimonios, no falta alguna crítica por su prolijidad excesiva, su voluntad estructurante, que no se ajusta a la idealización que tenemos de los poetas (más libertad, menos método, igual a mayor creatividad y eficacia en la manifestación poética de una experiencia). Olvidan que no hay literatura sin el método y la estructura que conlleva la no siempre simpática labor de edición. Cortar, incluir o excluir, organizar requieren de una prolijidad a veces obsesiva para armar las aparentemente caprichosas series de poemas y autores en una revista, que generan sentidos específicos. Ese mismo esmero se destaca en las

coleccionados del sello Poesía Buenos Aires, dedicados a los poetas imprescindibles y a los talentos vernáculos.

Aguirre era también un amigo de los que congregan y favorecen relaciones. Cuenta Urondo que a la salida del evento «Presentación de la Nueva Poesía Argentina: la generación última» en 1955, Oliverio Girondo comentaba: «Este Aguirre es milagroso, ¿cómo habrá hecho para encontrar 40 poetas en Buenos Aires?» (Urondo 2009: 91). Aunque la ironía era patente –difícilmente hubiera tantos poetas en su acepción cabal–, también lo era el milagro: había allí 40 autores a quienes atribuir un poema de rasgos modernos y hasta vanguardistas, así como un público interesado. Girondo conocía la dificultad de lograr adeptos para la vanguardia, desde que muchos de sus compañeros de *Martín Fierro* se habían abocado a formas más tradicionales.

Pero la generosidad que todos sus contemporáneos destacan favorecía la reunión. Incentivar a los poetas jóvenes, permitirles publicar por primera vez, como a Alonso, Pizarnik y Lamborghini; ofrecer espacio a poetas olvidados, poco conocidos o del interior, como Macedonio, Juanele o Bondoni eran acciones corrientes complementadas con una sagaz capacidad para reconocer el talento ajeno, algo que se fundaba en su propia modestia. Cuenta Luis Yadarola que Bayley solía llegar con maravillosos poemas escritos en papelitos sueltos, que Aguirre ordenaba para su publicación. Esa misma apertura que convocaba lo llevó a conformar una red internacional a través del efectivo sistema de comunicación global de la época, el correo postal. Renè Char, René Menard, Carlos Drummond de Andrade y muchísimos más figuran como interlocutores de su correspondencia.

Las revistas están destinadas a perder vigencia poco después de su edición, porque el impulso de publicarlas responde a cuestiones del presente, que caducan y pasan a formar parte del interés de historiadores y especialistas (Rocca, 2004). Pasar al libro era una exigencia material para resistir el paso del tiempo. Pero también era una actualización de la experiencia, devolverla al presente después de varias décadas. Para eso, Aguirre se vio obligado a hacer algunas concesiones a pedido de la editorial y a adecuar sus decisiones al nuevo contexto histórico: quitar toda referencia política de la antología. Descartar el contenido del cuaderno *Guatemala*, editado en 1954,⁴ en oposición al golpe de estado en ese país; prescindir de los pronunciamientos en relación a la caída del peronismo conservando distancia respecto del

⁴ Cf. Aguirre, Raúl Gustavo, Edgar Bayley et al. 1954. *Guatemala*. Buenos Aires, Ediciones Poesía Buenos Aires.

nuevo régimen,⁵ o del suelto de la declaración contra la Revolución Libertadora incluido a último momento por la premura de los acontecimientos;⁶ excluir la denuncia del encarcelamiento de Juan L. Ortiz en 1957⁷ y el orgullo de mostrar que el gran poeta preparaba una traducción para *poesía buenos aires* pudo haber sido difícil, pero no tergiversaba el espíritu de la experiencia.

En cambio, debió ser doloroso borrar el nombre de Urondo y hacerlo desaparecer de la historia de la publicación, como si no hubiera existido o como si hubiera tenido un papel menor, aun cuando la antología asegura incluir el listado completo de sus colaboradores. Es que el recuerdo del asesinato del poeta santafecino en 1976 por la policía de Mendoza subordinada al Ejército todavía estaba vivo y la editorial no quería correr riesgos. Aunque Aguirre no compartiera su elección por la lucha armada,⁸ quitar su nombre suponía negar una pieza importante de la revista y de la confraternidad de esos años. Sabía que *poesía buenos aires* era el documento de una intimidad de poetas. Si bien, como afirma Rodolfo Alonso (2009) y coinciden otros (Fondebrider, Freidemberg y Saimoilovich, 1988-1989; Luis Yadarola, en entrevista personal), los treinta números no podrían haberse corporizado sin la labor incansable y ordenada, sin la generosidad de su director, la tarea habría caído en el vacío sin el grupo, que lograba cohesión a partir de una idea de lo poético a contrapelo de las figuraciones vigentes, y que por eso era un terreno fértil para la recepción, la reelaboración y la disipación del invencionismo.

Efectivamente, luego de independizarse del arte concreto, el invencionismo encontró en *poesía buenos aires* no solo un espacio para la difusión de sus teorías y experimentaciones como había sido *Contemporánea* entre 1948 y 1950,⁹ sino un grupo de jóvenes interesados en la vanguardia y ávidos por poner en práctica y discutir sus supuestos. De ese modo, pasaba de una legitimidad dada por la interdisciplinarietà a una autorización ofrecida por la práctica colectiva. Porque si bien esta poética había captado la necesidad de que el poema hablara

⁵ Cf. Aguirre, Raúl Gustavo. 1956. "Poetas del subsuelo", *poesía buenos aires*, n° 21, verano: 3; Bayley, Edgar. 1956. "Para una libertad en vigencia", *poesía buenos aires*, n° 21, verano: 4.

⁶ Cf. "Nota de la dirección", *poesía buenos aires*, n° 24, primavera de 1956.

⁷ Cf. "Juan L. Ortiz fue detenido". 1957. *poesía buenos aires*, n° 25, otoño: 128.

⁸ En algunas cartas dirigidas al poeta René Char, Aguirre se muestra atribulado por la creciente tensión política y social que presencia en el país y, particularmente, en Buenos Aires. Véase. Char, René y Raúl Gustavo Aguirre (2013).

⁹ La primera época de *Contemporánea* tuvo cuatro números en ese lapso; luego hubo una segunda época, cuya secretaría de redacción estaba a cargo de Alberto Vanasco, Jorge Carrol y Miguel Brascó, todos miembros jóvenes de *poesía buenos aires*, que tuvo dos números entre el otoño de 1956 y octubre de 1957.

otro idioma que los discursos dominantes, no había logrado propagar sus fundamentos ni sus prácticas, y así, sus objetivos quedaban trancos.

El grupo otorgaba el “refugio cálido” de la comunidad (Bauman, 2003) y la “caja de resonancia” de la práctica de varios, único modo que tiene una poética vanguardista para propagarse y perdurar. Si la vanguardia pone a prueba lo que se considera arte en una época dada (Bürger, 2000), solamente puede hacerlo porque hay una instancia que, basada en su carácter grupal, valida eso que no es considerado artístico por las instancias tradicionales de legitimación, esto es, autoriza el discurso en el acuerdo colectivo. La aceptación de la experimentación individual sería poco probable y tendría más probabilidad de disiparse, por su alta falibilidad y su carácter provisorio. El grupo funcionaba como garante hacia afuera y hacia adentro, convalidaba prácticas. Por eso, la decisión de no presentarse a concursos y de no publicar publicidad respondía a la misma intención de cerrar el círculo y no someterse a otras instancias de autorización. Era ese repliegue del público que Urondo (2009 [1968]) criticaría más tarde y que Jitrik (1964) justificó como un momento de reconsideración de la poesía.

La congregación y al apartamiento les permitió reelaborar el lenguaje en que se habían formado. Aunque conocieran y admiraran las producciones vanguardistas de los años veinte, la poesía que habían leído desde la escuela y, en algunos casos, la que habían escrito hacía poco tiempo respondía al ideal tradicional. Tal era el caso de Aguirre cuyo primer libro, *El tiempo de la rosa* (1945), es un ejemplar de la poética neorromántica. La revista fue su propio ámbito de aprendizaje y experimentación: él mismo se sometió a su pedagogía y abrazó las dificultades del lenguaje de vanguardia. Los altibajos de su poética responden a ese proceso de transformación con avances y retrocesos, entre frases altisonantes sobre el poeta y su tarea, el deslumbramiento por el surrealismo tardío de René Char y sus poemas más logrados, combinación de esa complejidad y el lenguaje llano e íntimo que finalmente elaboró esta vanguardia:

ella abre sus brazos al horizonte
pero el mar es tan grande
que sólo una gaviota la atraviesa

ella abre sus brazos al mundo
abre sus brazos pero es tan grande el dolor
que sólo se acercan los niños

ella abre los brazos a la oscuridad
abre los brazos pero no viene nadie
y entonces el hombre que la habita fuma
y la hace toser (1952).

Lejos del hermetismo de los aforismos de raíz chariana, la sencillez del lenguaje se combina en el mejor Aguirre con un contrapunto de lo cotidiano, que irrumpe para incomodar las imágenes eminentes del poema. O el recurso inverso, lo sublime interrumpe lo ordinario:

Ese caminante que dormita junto al río donde reinan tus secretos, ese cangrejo inmóvil en su nirvana en el tam tam del mediodía, esa arcilla que un pájaro evalúa y encuentra suficiente, ese cardo que ofrece su perfume al fuego donde vives, ese cielo azul hasta la idolatría, ese horizonte que relincha y que cuenta sus sueños: toda esta inflamación bien pudo ser tu infierno y hoy es apenas tu memoria. Río Luján, Mercedes, febrero de 1968. (1968)

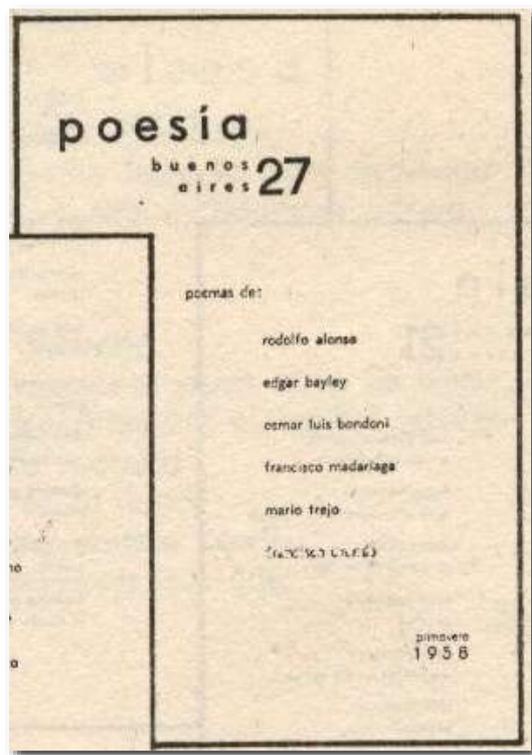
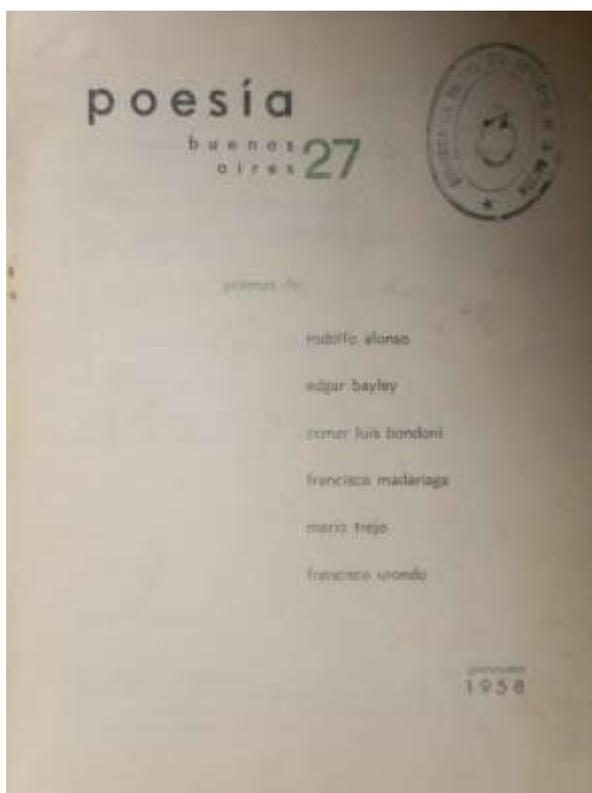
poesía buenos aires respondió a la coyuntura de consolidar un lenguaje propio para la poesía, que no respondiera a las retóricas apropiadas de los discursos dominantes, que le restituyera el pie de alerta y la resistencia que da a la poesía el impulso transformador que la lleva a señalar el umbral de época (Jauss, 2004). En otras palabras, la conciencia o la intuición de estar viviendo un momento de transición de lo antiguo a lo nuevo exigía un lenguaje que se escapara de la circunstancia discursiva con el propósito de dejar el rastro de esa transición para las futuras derivas. Está claro que no fue Aguirre solo quien propició esa búsqueda y afirmación, pero la plataforma gráfica que comandó fue el ámbito propicio para llevarla a cabo.

La coyuntura había cambiado varias veces desde el final de *poesía buenos aires* y se seguiría modificando, por eso era necesario dejar a salvo el documento. Como editor de experiencia¹⁰ Aguirre sabía que la lectura está determinada por el soporte del texto (Cavallo y Chartier, 1998) y que el esfuerzo de la segunda época de la revista para que cada poema apareciera solo en la hoja y así respetar el sentido del blanco de los versos, se perdía en el afán de incluir en el libro la mayor cantidad posible de textos a un costo razonable. También

¹⁰ Además de *poesía buenos aires*, Aguirre dirigió los sellos Ediciones Poesía Buenos Aires y Altamar; este último junto a Rubén Vela. También compiló, tradujo y editó la antología *Poetas franceses contemporáneos (de Baudelaire a nuestros días)* (Buenos Aires, Ediciones Librerías Fausto, 1974) y una selección de poemas de René Char (Buenos Aires, Ediciones del Mediodía), entre otras publicaciones.

era consciente de que la ordenación temática y por autor rompía las series de poemas casi aleatorias producto del cierre de la edición o del entusiasmo de los amigos.

El libro, en definitiva, dejaba fuera la vida condensada en esas páginas, pero su papel resistente y las tapas más gruesas permitiría la supervivencia que la revista, concebida como un objeto de descarte, dejaría desvanecer junto con su actualidad. El tiempo de *poesía buenos aires* ya había finalizado y el libro sería un sepulcro digno donde recordar la experiencia¹¹. Entonces, quitó el nombre de Urondo, pero dejó un rastro de la letra impresa en las miniaturas de las portadas que reproduce la antología en sus últimas páginas. Lo borró sin convicción, o con la intención de dejar una huella que indicara la ausencia. Pudo haber seleccionado tapas donde el nombre comprometedor no apareciera o utilizar una goma más potente; sin embargo el garabato insiste en aparecer como el fantasma de un nombre que vuelve y revuelve, como la continua obsesión de Aguirre, para invocar las intermitencias de la vida.



¹¹ “La revista descubre, polemiza; el escritor de revistas anticipa, es el guerrillero madrugador, el ‘pionner’ que zapa terrenos intactos. La revista es vitrina y es cartel. El libro ya es en cierto modo, un ataúd, quizás más duradero y más perfecto, pero menos jugoso y vital” (Guillermo de Torre, citado en Salvador, 1962:92-93). Esta misma distinción subyace a las ideas de Beatriz Sarlo (Jitrik, Rosa y Sarlo, 1993: XII) y Pablo Rocca (2004), por citar algunos ejemplos.

Bibliografía

- Aguirre, Raúl Gustavo (sel.). 1979. *Literatura argentina de vanguardia. El movimiento poesía Buenos Aires (1950-1960)*. Buenos Aires, Fraterna.
- _____ (1968). *La piedra movediza*. Buenos Aires, Ediciones del Mediodía.
- _____ (1957). “Una continua obsesión”, *poesía buenos aires*, n° 25, otoño.
- _____ (1952). “La soledad o es ella”, *poesía buenos aires*, n° 8, invierno.
- Alonso, Rodolfo (sel.) (2009). *Poesía Buenos Aires (1950-1960). Antología íntima*. Buenos Aires, Ediciones del Dock.
- Bauman, Zygmunt (2003). *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Bürger, Peter (2000). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península.
- Carvallo, Guglielmo y Roger Chartier (dirs.) (1998). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid, Taurus.
- Cortázar, Julio (2000). *Cartas (1937-1963)*. Buenos Aires, Alfaguara, vol. 1.
- Fondebrider, Jorge, Daniel Freidenberg y Daniel Samoilovich (1988/89). “Dossier PBA”. *Diario de Poesía*, N°11, Verano.
- Jauss, Robert (2004). *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Madrid, Visor.
- Jitrik, Noé (1964). “Poesía argentina entre dos radicalismos”, *Zona de la Poesía Americana*, n° 3, mayo.
- Jitrik, Noé, Nicolás Rosa y Beatriz Sarlo (1993). “Debate: El rol de las revistas culturales”. *Revista Espacios*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, junio-julio, N° 12.
- Prieto, Martín (2006). *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Taurus.
- Rocca, Pablo (2004). “Por qué, para qué una revista. (Sobre su naturaleza y su función en el campo cultural latinoamericano)”, en *Revistas Culturales Uruguayas: estudios e índices (1865-1974)*. Montevideo, Programa de Documentación en Literatura Uruguay y Latinoamericana de la UdelaR.
- Urondo, Francisco (2009). *Veinte años de poesía argentina y otros ensayos*. Buenos Aires, Mansalva [1968].

* **Luciana Del Gizzo** es Doctora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Se especializa en vanguardia artística y en poesía argentina del siglo XX. Es docente de la materia Problemas de Literatura Latinoamericana (FFyL, UBA). Fue becaria doctoral y posdoctoral del CONICET y del Instituto de Literatura Hispanoamericana (Facultad de Filosofía y Letras, UBA). Ha trabajado como traductora y editora en organismos internacionales, y ha sido docente auxiliar de la cátedra de Literatura Europea del Siglo XIX (UBA). Publicó varios artículos en revistas. Es autora del libro *Volver a la vanguardia. El invencionismo y su deriva en el movimiento poesía buenos aires* (Madrid, Aluvión, 2017) y, junto con Facundo Ruiz, compiló la *Antología temática de la poesía argentina* (Buenos Aires, EUFyL, 2017).