

LAS POETICAS DE LOS 60

Hablar de la poesía en la década del sesenta en Argentina obliga a remitir a un proceso que se da simultáneamente en toda Latinoamérica: el de un género en crisis. Flanqueada por el boom (la nueva novela latinoamericana) y el fenómeno de difusión de los mass media (incluido el registro de la canción popular), las posibilidades de la poesía (definida en esa intersección) se estrecharon radicalmente: la opción para el género era o transformarse o dejar de existir (dejar de ser leído). Dos propuestas surgen como intentos de resolución de esta crisis:

(A) una elige exasperar una tradición, la que opera con la matriz auto-referencial y lleva hasta sus últimas consecuencias la capacidad del poema de volverse sobre sí mismo;

(B) la otra trabaja con una matriz de transformación (desmitificar-desacralizar-desidealizar) que la acerca riesgosamente a la novela (1).

Las obras de Octavio Paz y de Ernesto Cardenal, por ejemplo, ilustran estas dos posiciones en el campo de la producción poética latinoamericana del sesenta.

La propuesta (B) es, sin duda, la que provee de un rasgo específico a la producción de la época y la marca como generación: la inestabilidad que caracteriza a un género con peligro de caer en el "prosaísmo excesivo", el "populismo" o el "panfleto político" (Alfredo Andrés, 1963), el testimonio histórico, la crónica periodística o el diálogo cotidiano. La poesía se apropia de discursos sociales que tradicionalmente no le pertenecen y trabaja con la contaminación. La poesía, en un mundo que se transforma, también se transforma: hacer un balance pormenorizado de los grandes cambios históricos del período excede nuestros objetivos. Sí nos interesa, en cambio, dar cuenta de las no tan estudiadas relaciones del mundo con una poesía que surge... junto con una nueva visión de Latinoamérica como el lugar donde debe producirse el cambio histórico (2): lugar e historia, contexto y proceso dialéctico se infiltran en la poesía y la no-

velizan. Como precisa Horacio Salas (1975) en su estudio sobre la generación: "...acercamiento de la forma poética a la narrativa... que produce la mejor poesía aparecida en la última década en toda Latinoamérica" (y cita, entre otros, los nombres de E. Cardenal, A. Cisneros, R. Fernández Retamar, A. Veiravé).

"Anti-poemas" de Nicanor Parra, "exteriorismo" según Ernesto Cardenal, "poesía comunicante" para Mario Benedetti o "realismo crítico" como autodenominación de la generación en Argentina resultan nombres hartamente reveladoras de esa contaminación de géneros arriba apuntada: definición excéntrica que implica salirse de una serie estabilizada y forzar las puertas de otras, tomar sus elementos, mezclar, contaminar, producir contra lo legible.

Ambas propuestas (A y B) tienen en común ese acercamiento, digamos prosaico, a la narrativa (verso libre, alejamiento de la rima y la métrica clásicas, juego con el espacio y el tono de la línea en prosa). Se diferencian claramente en su postulación de la realidad; es decir, en la relación que proponen entre el poema y la realidad; entre el texto y el extra-texto y, como consecuencia, en la elección de un registro de lenguaje.

¿Cómo operan ambos proyectos de escritura? ¿De qué discursos se hacen cargo, con qué efectos? ¿Qué imagen de lector construyen una y otra? En el marco de una comunicación mucho más fluida entre los campos culturales de los diferentes países latinoamericanos, la poesía circula especialmente en la línea trazada por dos de los grandes poetas de la primera mitad del siglo: César Vallejo y Oliverio Girondo, figuras programáticas que de alguna manera señalan las respuestas que trataremos de dar aquí.

La poesía del 60 en Argentina.

Este trabajo propone un acercamiento a la poesía producida en Argentina entre los años 55-75 (con su núcleo más denso en la década del 60) (3) en el marco del contexto global antes puntualizado. Se trata de un corpus muy vasto y complejo que resulta del cruce de tendencias estéticas diferenciadas. En Argentina, además, adquiere contornos particulares: los acontecimientos histórico-políticos que signaron la década del 70, definen el destino de la mayoría de los poetas del 60 y su producción; se trata de una generación abortada, sin continuidad ni posibilidades de madurar su proyecto de escritura: el suicidio en el caso de Pizarnik; la persecución, la muerte, el exilio interior o exterior para la mayoría, los obliga a callar o a escribir en otro

contexto otra literatura.

Como punto de partida, me interesa señalar la re-inserción de tres líneas programático-textuales, generadas por la obra de Girondo en su relocalización en el campo intelectual argentino del 60. Estas líneas son:

1. La experimentación vanguardista que trabaja con el discurso poético y se vuelve reflexión sobre sus mismas condiciones de producción (cuyo intertexto más evidente son los poetas franceses de la modernidad: Mallarmé y Rimbaud, junto con el movimiento surrealista).

2. Los materiales de la representación poética en los que confluyen el ambiente ideológico de la clase media urbana y la figura de la 'gran ciudad cosmopolita': Buenos Aires" (4).

3. Una práctica des-idealizante que va desde la desacralización del discurso poético hasta las propuestas de una nueva moral cuyos ejes son el discurso erótico, y el humor como burla y agresión desmitificadora de las instituciones de una sociedad hipócrita (aquí son decisivos los aportes del discurso psicoanalítico y del sociológico).

En este sentido señalaba en mi trabajo sobre Espantapájaros (1985) que esta obra proponía un lector modelo que sólo se hizo posible en la década del 60: en este texto de Girondo las tres líneas mencionadas se vuelven fundantes de cuadros intertextuales que comienzan a circular en la nueva literatura argentina hasta la hipercodificación. Estas tres líneas, entonces, se entrecruzan en la poesía del 60 para configurar estrategias de escritura diferenciadas cuyos núcleos productivos son:

I. La relación texto-extratexto / texto-realidad: marea la producción de la época a partir de dos propuestas:

A. la estética del extrañamiento que exagera la condición del mundo textual como mundo alternativo o posible despegado de la realidad empírica. En este sentido, las palabras de Pizarnik: "La poesía es el lugar donde todo es posible"; o las de Alberto Girri seleccionadas para un título: "A la poesía entendida como una manera de organizar la realidad, no de representarla" (Envíos, 1966).

B. La estética del re-conocimiento que une al poeta y al lector medio en la construcción de un imaginario poético donde se comunican, supuestamente sin mediaciones, discurso y realidad cotidiana ubicada sobre coordenadas tempo-espaciales precisas; sobre esta base, la búsqueda de una acción transformadora sobre la realidad y el mundo a partir de la producción poética-literaria. En este sentido confluyen las definiciones de Francisco Urondo y Horacio Salas (5).

En el diseño del campo cultural, es obvio, inciden las complejas transformaciones que marcaron la década. En el campo específicamente literario se exacerba el choque de estas dos propuestas contradictorias: la A, que agrupa un reducido número de poetas, continúa la tradición martinfierrista de aislamiento de las contingencias histórico-políticas, la B, en cambio, abre su espacio a los discursos políticos y sociológicos. Se habla de una creciente politización de los intelectuales, que se hace evidente en la mayoría de las publicaciones literarias de la época, ya se trate de El escarabajo de oro, Testigo, El barrilete, Macedonio o La rosa blindada (6). Por otro lado, los fenómenos ya mencionados del boom editorial y la incorporación definitiva de los mass media al campo cultural contribuyeron a diseñar un circuito de producción y lectura asentado definitivamente en las capas medias de la sociedad.

II. El lenguaje, materia evidente del texto (7) constituye el otro núcleo productivo que genera las estrategias que describiremos. Este núcleo también muestra una tensión entre dos polos:

A. la palabra que intenta la descontextualización histórica para volverse sobre el contexto poético, y que parece ignorar los materiales no-verbales de la producción estética.

B. la palabra que se inscribe en la ilusión del contacto directo con la realidad: la mimesis del discurso cotidiano, cuyos registros reproducen lo prosaico y lo coloquial.

Ambos núcleos productivos (I y II) son el punto de cruce de las líneas que provienen del discurso girondino y confluyen en el diseño de tres estrategias poéticas verificadas en el corpus. En efecto, podemos decir que las dos propuestas (A-B) señaladas en nuestra introducción se abren a un espectro de tres zonas/tres estrategias de escritura que marcan el pasaje gradual entre dos polos opuestos. La estrategia 0 apunta a la propuesta A, las estrategias 1 y 2 a la propuesta B. Los límites no son netos: como en toda sistematización, es ineludible llegar al esquema y a la simplificación del objeto. Por eso proponemos que en este arco que señala a los extremos, la producción poética del 60 oscila entre una y otra estrategia, digamos, por ejemplo, que Edgar Bayley trabaja entre la estrategia 0 y la 1, Francisco Urondo entre la 1 y la 2.

LAS ESTRATEGIAS

Estrategia 0. Ilusión del puro texto: con la superficie textual evidenciada, palabra y textura trabajan la ilusión de borrar las

condiciones de producción del macro-contexto del hecho literario sobre el blanco de la página escrita, la a-historicidad parece suspender el mundo textual de cualquier coordenada espacio-temporal. Esta zona recoge la línea programático-textual 1 generada por la obra de Girondo.

Incluimos aquí (aunque con diferentes grados de adhesión a esta estrategia) la producción de Enrique Molina, Olga Orozco, Edgar Bayley, Alberto Girri, (8) y como ejemplo paradigmático, la de Alejandra Pizarnik. A partir de esta última, entonces, intentamos algunas precisiones.

Esta estrategia poética, dijimos, erige el discurso en puro texto y censura las condiciones macro-contextuales de emisión y recepción. La poesía, como el sueño, es "el lugar donde todo es posible" y hacia él convergen para negarse todos los elementos del extratexto: la poesía ocupa todos los espacios y parece cortar los nexos con la realidad. Pura signicidad, el referente textual intenta erigirse en único: el macrocontexto (ineludiblemente histórico) cae en un fading barthesiano: hueco, vacío de la palabra suspendida en el blanco de la página ("ella tiene miedo de no saber nombrar/lo que no existe"). El único vínculo con el afuera es la cita velada o explícita, la alusión y apropiación de la palabra de los otros, los interlocutores del sistema literario: Mallarmé, Rimbaud, Trakl. El registro de lengua utilizado (sintaxis, formas verbales, léxico) también alude a esta cita prestigiosa: a un lugar sacralizado (ese otro lugar), la poesía, sólo acceden las palabras incluidas en la circulación de los discursos culturalmente prestigiosos. El lenguaje literario se distancia voluntariamente del lenguaje hablado (9).

La ilusión del corte con el extratexto se abre a la posibilidad de relación directa e inmediata con el Yo de la experiencia poética, entre el Yo y el discurso se produce un estado de mimesis: el Yo es el discurso y éste se vuelve puro Yo ("explicar con palabras de este mundo que partió de mí un barco llevándome", Arbol de Diana, 13). Se exaspera, entonces, una de las características canonizadas del discurso poético: la señalización del sujeto y su experiencia, especialmente aquella que lo *marca como emisor-operador* de las convenciones semiótico-literarias. La relación con el lector, en cambio, se produce por extrañamiento: se potencian las posibilidades de su estrategia inferencial ya que cada unidad léxica exaspera sus posibilidades semánticas de contaminación y resemantización. La re-lectura circular y los cruces horizontales-verticales son impuestos al lector que se enfrenta con una página donde dicen tanto la escritura como el silencio, donde el espacio en blanco carga de sentido cada intervención de la letra escrita. Por eso, el rol

de lector resulta sumamente exigido: en la descodificación del mundo textual, por un lado, en la estrategia inferencial, por el otro, que debe potenciar al máximo para establecer el puente roto entre micro y macrocontexto, entre lectura 'literal' y significado implícito. El lector es un nuevo creador, según afirma la misma Pizarnik: "Únicamente el lector puede terminar el poema inacabado, rescatar sus múltiples sentidos, agregarle otros nuevos. Terminar equivale aquí a dar vida nuevamente, a re-crear". El texto se asume en esta estrategia como desconcertante, inacabado y a la vez como ese otro lugar construido como un mundo alternativo. Todas las marcas antes apuntadas diseñan, entonces, un lector de alta competencia que determina para esta poesía una circulación obviamente restringida (los otros escritores, los especialistas) (10).

Estrategia 2 (alteramos la sucesión numérica por razones metodológicas). Ilusión del puro extratexto que se asienta en la no-textura la pura historicidad. La puesta en evidencia de los materiales previos al texto (datos socio-históricos, ideología, experiencia) actúan como re-llenado de la superficie textual, se intenta desactivar la entrada en la convención semiótico-literaria: el mundo textual se convierte aquí en fading para dejar paso a la ilusión del contacto directo con el referente del macrocontexto y sus coordenadas espacio-temporales. Esta ilusión de contacto directo con la realidad se resuelve hacia el final del período en cuadros hipercodificados, en estereotipo. Los núcleos de esta representación pueden esquematizarse de la siguiente manera:

- a. la gran ciudad: Buenos Aires (predicados recurrentes: violenta, devoradora, capitalista, cosmopolita, mezcla, soledad).
- b. los personajes del núcleo urbano.
 - b.1. extracción social: clase media.
 - . cuadros recurrentes: vida cotidiana (ritos, costumbres, el mundo de la oficina, relación contexto socio-económico, supervivencia), vida bohemia (la noche en la ciudad).
 - . registro de lengua: mimesis del discurso coloquial, prosaico, familiar, borramiento de la imagen, reproducción de la voz de la doxa.
 - . elementos mitologizados: el tango y sus poetas, el 'oficio de poeta', la amistad entre pares, la noche bohemia.
 - b.2. los marginados del lumpen: prostitutas, mendigos, vagabundos.
 - b.3. los personajes del cine y la historieta.

c. la historia del país que se engarza en el cuestionamiento socio-histórico sobre los destinos de Latinoamérica y sus relaciones con el mundo industrializado.

El procedimiento es la acumulación de datos extratextuales y la mímesis del discurso coloquial cuyo efecto de lectura es borrar los límites entre micro y macro-contexto, de anclar el discurso en el devenir histórico. La poesía ya no es ese otro lugar que necesita de otro lenguaje sino el espacio de pasaje y circulación de los discursos cotidianos, el encuentro y el reconocimiento (11). El rol del lector, entonces, aparece menos exigido, se apela al banco de datos comunes a emisor y receptor. Como consecuencia, se atenúa la potencia resemantizadora de la palabra, se acorta la distancia entre lo dicho y el significado implícito, la estrategia inferencial del lector restringe así su operatividad. Este lector diseñado por el texto se encuentra con un lector empírico que proviene de la clase media y que, gracias a las condiciones peculiares del mercado editorial de la época, conforma un amplio circuito de recepción (12).

Estrategia 1. Aquí se delinea la zona de cruce, de equilibrio de las relaciones entre micro y macro-contexto. Se contaminan la alusión extratextual y el trabajo con la palabra: la superficie discursiva cobra textura. Con cuadros de representación similares a los de la estrategia 2, se trabajan los materiales del texto con la distancia de la estilización del clisé y la parodia, se incorpora el diálogo de la escritura con los espacios en blanco y los efectos de eco semántico y de sonido producto de la deixis sintagmática. El efecto de mezcla cosmopolita señala a la vez lo urbano y la densidad del texto: el intertexto prestigioso se cruza con el tango y los elementos populares, la palabra extranjera con la cotidiana, lo dicho con lo sugerido, lo solemne con el humor. El efecto que se logra es desacralizar, el pastiche es ahora el lugar de la poesía

recordalo

una joya de verlaine los misterios de parís
leopardi maravillando a d'annunzio éste pudriendo
a pavese
la literatura es infinita "en noches
como éstas NO te tuve entre mis brazos" en noches
sucesivas te tuve en cambio entre mis sueños
.....
descubriolo
ahora -según noticias- sos verdaderamente mujer
no porque lo llevés encima como la brigitte

o la cleopatra
sino porque amás a alguien
ahora que los colmillos llevan la buena baba
y vos no llorás sino que te abrís de piernas
.....

(Ramón Plaza, "Yo sé que ahora vendrán tiempos extraños")

Un caso muy interesante para el efecto de mezcla resulta el poema "Ballet Balar Babel" de Roberto Santoro, que se inscribe claramente en lo experimental. En este poema se imbrican el procedimiento acumulativo de datos extratextuales por yuxtaposición y el efecto de la deixis: la falta de nexos sintácticos y de puntuación libera cada una de las unidades lexicales que repercuten una sobre otra. Resemantización y contaminación marcan la lectura del texto y se abren a complejas relaciones macro-contextuales (13).

La estrategia 1 se define, entonces, por la mezcla: la misma que señala el cruce de las tres líneas inauguradas por Giron-do y re-contextualizadas (en la imbricación de otro intertexto) (14) por estos poetas de la generación del 60. Ya hemos dicho que, en realidad, la separación entre E. 1 y 2 es artificial: se trata, en última instancia de momentos de un programa de escritura común. Podríamos decir, por ejemplo, que la obra de Julio César Silvain o la de Martín Campos se encuentran más cerca de la E.2, así como la de Roberto Santoro, Ramón Plaza o Alfredo Veiravé se hallan casi siempre en la E.1. De todos modos, incluimos en general dentro de este programa común, además de los recién mencionados, a Francisco Urondo, Alberto Szpunberg, Saúl Yurkievich, César Fernández Moreno, Horacio Salas, Juan Gelman, Daniel Barros, Alfredo Andrés.

Como conclusión digamos que las tres estrategias descritas se relacionan de diferente manera con el postulado bajtiniano enunciado en nuestra introducción (la novelización de los géneros). Desde la negación del 0 hasta la saturación del 2, pasando por la densidad del 1. En esta última zona se cumple acabadamente con la matriz transformadora (desmitificar, desidealizar-desacralizar) ya anunciada por la obra de Oliverio Giron-do. Es así que la producción poética del 60 se destaca contra el fondo de la "metafísica" generación del 40 busca su ubicación diferencial en un circuito de emisión-recepción que se complejiza cada vez más con la irrupción de los mass media y las condiciones de mercado como variantes de un campo cultural en constante diversificación.

NOTAS

- (1) Si seguimos a Bajtin (1938), es ineludible en nuestro tiempo la novelización de los géneros literarios, es decir, la tematización de lo contemporáneo como problemático en el devenir de la historia, el humor satírico como principio constructivo del contacto "familiar" y "brutal" con la realidad cotidiana, la evidenciación del cuerpo y la materia. Rasgos que aparecen de manera muy clara en la propuesta B.
- (2) Cfr. para este tema Tulio Halperín Donghi, 1981.
- (3) No queremos entrar en polémicas generacionales: sólo se trata de trabajar sobre la poesía que se escribía y leía entre los hitos temporales marcados: comienzo y fin de un clima de ideas, el de los 60. Por eso en nuestro estudio aparecen poetas como Girri, Molina o Bayley (que comienzan a escribir antes pero cuya producción durante la década fue muy importante) junto a los "noveles" como Horacio Salas o Ramón Plaza. Dejamos de lado, en cambio, las obras de Borges, J.L. Ortiz y R. Molinari cuyas poéticas peculiarísimas se apartan de las estrategias que aquí diseñamos.
- (4) Los poetas del 60 son poetas-urbanos-de-Buenos Aires, salvo excepciones. La obra de Alfredo Veiravé es una de ellas, aún así, sus textos producen una curiosa y muy interesante mezcla entre lo natural y lo urbano-tecnológico, propio quizá de su contexto de producción: una capital de provincia latinoamericana.
- (5) "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" (Urondo, 1968, p. 87), "Se intentó fundar una poética de signo nacional asentada en la realidad" (Salas, 1975, p. 30)
- (6) Proliferaron los grupos nucleados en revistas literarias y de cultura: Agua viva (1960), Eco contemporáneo (1961-1967) nucleó a "los mufados", Zona de la poesía americana (63-

64): Vanasco, Urondo, Bayley, C. Fernández Moreno, Brascó, Cuadernos de poesía (66), dir. Alicia y Alfredo Andrés, colaboran Daniel Barros, Alberto Cousté, Ramiro de Casabellas, Eduardo Romano, Miguel Angel Rozzisi, Osvaldo Svanascini, etc., las más politizadas El escarabajo de oro (61-68): Abelardo Castillo y Arnoldo Liberman, Tiempos Modernos (64-65): A. Liberman, Héctor Yánover, Diana Raznovich, Alejandro Charovsky, El barrilete (63-67), R. Santoro, D. Barros, R. Plaza, E. Romano, M.A. Rozzisi, A. Szpumberg, H. Salas, A. Avellaneda, Macedonio (68-72): Vanasco, Gelman, J.C. Martini, E. Molina, A. Pellegrini, H. Conti, La rosa blindada (64-66): Broccato, Mangione, Yunque (65): N. Salguero y R. Campodónico. Entre los grupos que no editaban revista "El pan duro": R. Mase, A. Weiner, J.C. Silvain, H. Negro, O. Tito.

- (7) Según el testimonio de Horacio Salas (entrevistado en 1984) los dos núcleos de la poesía de Girondo que más interesaron a su generación fueron la representación de Buenos Aires y el trabajo con la palabra.
- (8) La inclusión de Girri en esta estrategia nos obliga a particularizar algunas marcas particulares de su producción: la separación de la poética superrealista, el intertexto privilegiado de la poesía anglosajona, los clásicos latinos, la literatura oriental. Podríamos decir, además que su producción se ubica en un hueco: el que va de la estrategia 0 a las 1-2, poesía costruida entre dos vacíos que señalan los espacios de la palabra y la realidad: "Girri nos invita a entrar en un laberinto de recelos y abominaciones que, desmintiéndose, crean una estrategia, un aterrador equilibrio entre dos vacíos. Desconfiemos de la poesía: la realidad está siempre más allá de la palabra. Desconfiemos de la realidad: el caos de apariencias..." (Enrique Pezzoni, 1969, p. 105).
- (9) Algunos ejemplos verificados en el corpus:
 Orozco: aguardar - partir - morada - sortilegio - presagio - infortunio - vano - no temieras / Molina: muros - efemérides - plegaria - rostro - aterida - brizna - lo orgánico - tierra vibrátil - altaneros pájaros - jabón lívido / Pizarnik: prisión - alba - ebria - plegaria - tributo / Girri: indivisos - irguióse - senectud - insulsez - unánime - inanidad - venideros mármoles - postrero afán. Todos estos autores utilizan el

tú y sus formas verbales, el futuro imperfecto, las exclamaciones y preguntas retóricas canónicas (en este último punto se distancia Pizarnik): marcas que voluntariamente alejan sus textos del lenguaje hablado.

- (10) Como observa Rodolfo Fogwill (1986) a propósito de una obra reciente de Girri: "sus lectores (una minoría que, prudentemente, la editorial estimó con su tiraje de mil ejemplares)".
- (11) En contraposición a lo señalado en la nota 9 para la estrategia 0, los ejemplos verificados en el corpus de poetas correspondientes a la estrategia 1-2 se acercan, también voluntariamente, al lenguaje hablado: baldazos - chinela - bata - aujero - amigotes - pensalo - vos sabés - caca - se deje de embromar - lo encanaron - la patrona mina - reloca. El uso del vos y sus formas verbales, barbarismos, coloquialismos, "malas palabras" son aquí rasgos diferenciadores.
- (12) Un ejemplo para esta estrategia: "Lo tremendo es que hay un día que uno dice/ necesito un sueldo fijo y aguinaldo/ y entierra la aventura el recuerdo./ Y uno tiene razón, lo necesita./ Necesita un retroactivo para deudas, cada tanto,/ y un decir trabajo allí estable, quinto piso/ para pedir los créditos del traje". (Julio César Silvain, "Esto es lo tremendo").
- (13) Reproducimos el final de este extenso poema:
que fas por el minuet taque dacti maricón de manicuras
del loco hit parade de tic fiestitas y ruleros en el trasero
de su administración problema de la vivienda estacionamiento
y a demoler histeria y feria del tiro corto y la guitarreada
ladrido beige subidos a la remera que su ramera van con la gloria
van a la noria su modelo arrasando la vereda llorándole a la historia
a veces historieta y otras caca.
- (14) Las otras figuras de la literatura argentina que comparten con Gironde la devoción de estos poetas son: Macedonio Fernández, los poetas del tango (Discepolo, Manzi, Flores), Raúl González Tuñón, el Borges de los tres primeros libros de poemas. Entre los autores extranjeros: los poetas latinoamericanos del 60, César Vallejo, e.e. cummings, Paul Eluard, Cesare Pavese, H. Michaux, Prevert, Ezra Pound, los poetas españoles de post-guerra, Sartre, Camus.

BIBLIOGRAFIA

- Anónimo. (1962). Reportaje a J.L. Borges. El búho, 1, 2.
- Anónimo. (1963). "Rayuela de Julio Cortázar". El Búho, 1, 5, 5-6.
- Andrés, Alfredo. (1963). "La poesía y los poetas del 60". Huiracocha, 2.
- Bayley, Edgar. (1957). "En torno a la poesía contemporánea: la poesía como realidad y comunicación" Primera Reunión de Arte Contemporáneo. Universidad Nacional del Litoral.
- Bajtín, Mijail (1938). "Epopeya y novela", Eco, 193 y 195 (Bogotá, noviembre de 1977). También en Esthétique et théorie du roman. Paris, Gallimard, 1978.
- Becco, Horacio Jorge. (1966). "Microbibliografía de Boedo y Florida". Testigo, 1, 2.
- Casabellas, Ramiro de. (1967). "Oliverio Gironde, el príncipe de los poetas". Primera Plana, 5, 214, 60-61.
- Cousté, Alberto. (1968). "Nota al pie" en Los buscadores de oro. Buenos Aires.
- Fogwill, Rodolfo (1986). "Girri: esas cosas que él hace con palabras", Tiempo argentino. Buenos Aires, domingo 31 de agosto de 1986.
- Halperín Donghi, Tulio (1979). "Nueva narrativa y ciencias sociales hispanoamericanas en la década del sesenta" en Rama, Angel (ed.). Mas allá del boom: literatura y mercado. Buenos Aires, Folios, 1984.
- Jitrik, Noé. (1964). "Poesía argentina entre dos Radicalismos". Zona de la poesía americana, 1, 3, 6-10.
- Laffleur-Provenzano. "Los últimos años (1951-1967)". Las revistas literarias argentinas. Buenos Aires, Ed. Culturales Argentinas.
- Muschiatti, Delfina (1985). "Espantapájaros: entre el escándalo y el vacío", en Homenaje a Oliverio Gironde. Buenos

Aires, Facultad de Filosofía y Letras, en prensa.

Orozco, Olga (1966). "Viajera en la noche" (sobre Pizarnik, Los trabajos y las noches), Testigo, 1, 2, 71-73.

Pezzoni, Enrique (1969). "Alberto Girri" en El texto y sus voces. Buenos Aires, Sudamericana, 1986.

Pizarnik, Alejandra. (1968). "El poemas y su lector". Antología consultada de la joven poesía argentina. Buenos Aires, Fabril Edit.

Requeni, Antonio. (1963). "Sobre una nueva promoción poética". Vuelo, Avellaneda, 59.

Salas, Horacio. (1966). "Memoria y balance de una generación". Testigo, 1, 2, 75-77.

----- (1968). La poesía de Buenos Aires. Bs. As., Pleamar.

----- (1971). "Poca modestia, alienación, falta de esquemas, la subsistencia, nacionalización. Balance de una generación". Análisis, 522, 16-3-1971.

----- (1975). "Prólogo y Antología". Generación poética del 60. Ediciones Culturales Argentinas.

Urondo, Francisco. (1963). "La poesía argentina de los últimos años". Zona de la poesía americana, 1, 2, 12-14.

----- (1968). Veinte años de poesía argentina. Buenos Aires, Galerna.

Antologías.

(1965). Antología interna. Buenos Aires, Zona.

(1968). Antología consultada de la joven poesía argentina (Prólogo de Héctor Yánover). Buenos Aires, Fabril Editores.

(1968). La poesía de Buenos Aires (Prólogo y selección de H. Salas) Buenos Aires, Pleamar.

(1975) Generación poética del sesenta (estudio y selección H. Salas) Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.