

# El perpetuo fluir de imágenes

---

Elisa Calabrese\*

Universidad Nacional de Mar del Plata-CELEHIS

## Resumen

Este trabajo se propone caracterizar algunos de los rasgos fundamentales de la poética de Alfredo Veiravé. También se examinará su escritura crítica para observar las coincidencias entre su manera de leer a otros y su propio proyecto de escritura. Asimismo, al situarlo en el contexto de producción de su momento, se podrá observar su posición entre las poéticas enfrentadas del “trascendentalismo poético” y la poesía social. Finalmente, se procurará describir el efecto de sus peculiares imágenes como procedimiento fundamental en su poética.

**Palabras-clave:** poética – imagen – crítica – contexto – procedimiento.

## *The Endless Flow of Images*

### Abstract

The purpose of this work is to characterize some of the essential traits of Alfredo Veiravé’s poetics. His critical writing will be examined in order to observe the matching between his own writing project and the way he reads other authors. By placing him on the context of the literary production of his time, his position between two opposite poetics, that is, “poetic transcendentalism” and social poetry, may be observed. Finally, the effect of his peculiar images will be described, as an essential procedure in his poetics.

**Keywords:** poetics – images – critics – context – procedures

Estas líneas fueron escritas como una parte de las intervenciones en un panel dedicado a recordar a Alfredo Veiravé (Entre Ríos, 1928-Resistencia, 1992) para el homenaje que se le tributó en la Universidad Nacional del Nordeste, en octubre del 2011, institución donde él fuera profesor hasta el preciso día de su muerte, en 1992. Veiravé fue un poeta singular y también una persona muy querida; supo cultivar genuinas y duraderas amistades por las características de su personalidad, entre las cuales se destacaban su expansiva alegría de vivir, el humor y la generosidad. Entrerriano de nacimiento, el característico entorno de los grandes ríos de la región subtropical alimentó una tan rica como delicada sensualidad perceptual, pero vivió la mayor parte de su vida en Resistencia, ciudad que inscribe en sus poemas como lugar de sus afectos, así como también siempre recordó el Gualeguay de su adolescencia, el mítico paisaje de su maestro poético y mentor personal, Juan L. Ortiz.

He dedicado ya otras páginas a la poesía de Alfredo Veiravé, pero al pensar qué aspectos entre los tantos que dejé de lado podía presentar en esa ocasión, me pareció oportuno recordar que él fue también, un crítico. Si bien claro está, entre estas dos diferentes prácticas, sin duda prefería la poesía y con ella se identificaba, su escritura crítica es también muy personal y como no podía ser de otro modo, focalizada especialmente en los textos de otros poetas; así, estimo que su producción más importante en este sentido fue el libro dedicado a su mentor, Juan L. Ortiz, ya en 1984, cuando nadie todavía le había prestado demasiada atención, ni se había escrito sobre ese poeta secreto, apartado de todos los circuitos de consagración y de quien, si conocemos actualmente la mayor parte de su vasta obra, fue porque Veiravé custodió un enorme caudal de los poemas inéditos de Juanele que luego su viuda cedió generosamente a quienes editaron en un volumen de más de mil cien páginas su obra completa.<sup>1</sup> Uno de los versos de Jua-

---

<sup>1</sup> Me refiero al volumen *Obra completa* publicado en 1996 por la Uni-

nele (apodo por el que Ortiz fuera conocido por sus allegados y que luego se popularizó) que le gustaba citar y aparece usado como epígrafe de uno de los típicos poemas veiraveianos era "...deja las letras y deja la ciudad...".

También es muy significativo el capítulo con su firma, que integra el volumen colectivo llamado *Ernesto Cardenal, poeta de la liberación latinoamericana*, con el sello de García Cambeiro, en 1975. Si se me perdona que me cite, escribí en el prólogo a ese libro que el trabajo de Alfredo elegía un camino difícil, pues

...no se detiene en la descripción, sino que procura explicar globalmente el exteriorismo de Cardenal [...] estudiando las máscaras poéticas del hablante lírico, nos presenta un detenido análisis de sus posiciones dialógicas, desde un yo-tú hacia un yo-nosotros, hasta desembocar en el profundo encuentro del poeta con los demás, con la dimensión del amor ecuménico. (11).

Lo que quiero advertir es que estas menciones sobre sus escritos críticos se proponen iluminar ciertas zonas de la poesía veiraveiana, así por ejemplo en este caso, porque ¿cómo no habría de interesarle Cardenal si entre ambas escrituras hay grandes afinidades? Si Veiravé no ignoraba, dada su formación de profesor de literatura, que todo texto se escribe desde un horizonte de lecturas, y que la intertextualidad es un mecanismo inherente a toda escritura, es evidente la importancia que asume este mecanismo en uno de sus poemarios,

versidad Nacional del Litoral, bajo el cuidado de Sergio Delgado y un equipo de colaboradores. El libro presenta, además del prólogo de Juan José Saer, discípulo entrañable de Ortiz, el necesario estudio preliminar y un conjunto de artículos firmados por conocidos críticos e investigadores. En una nota de la contratapa, entre los agradecimientos, se menciona a la viuda de Veiravé que permitió el acceso al archivo del poeta para obtener esos materiales.

*El Imperio milenarío*, que reconoce vasos comunicantes con *Homenaje a los indios americanos*, de Cardenal. Pero éste no es el único parentesco entre ambas poéticas, pues si por un lado, las dos exhiben como uno de sus operadores fundamentales la reescritura, por otro, en ellas es determinante el tratamiento de la imagen que el poeta nicaragüense aprende de Ezra Pound. Cardenal la llama “imagen concreta”, y su descripción es muy claramente entendible según él lo expone en una entrevista que le hiciera Mario Benedetti, al decir:

... Otra de las enseñanzas de Pound ha sido la del ideograma, o sea el descubrimiento de que la poesía se escribe exactamente en la misma forma que el ideograma chino, es decir, a base de superposición de imágenes, dos cosas contrarias o bien dos cosas semejantes que, al ponerse una al lado de la otra producen una tercera imagen [...]. Es también lo que hace el cine con los montajes de imágenes. (45).

Programa de muy fácil explicación, pero de muy difícil ejecución, pues debe producir un efecto que simultáneamente active, en el lector, dos mecanismos en tensión: el extrañamiento a la vez que el reconocimiento. Como trataré de mostrar más adelante, estas dos palabras pueden condensar el efecto típico de las imágenes veiraveianas.

Hay que tomar en cuenta también, la participación de Alfredo en la muy conocida *Historia de la Literatura Argentina* que el Centro Editor de América Latina publicaba en fascículos, donde tuvo a su cargo el dedicado a Alfonsina Storni, asimismo (y esto es lo que quiero enfatizar ahora) el que aparece bajo el rótulo *La poesía. La generación poética del '40*, en 1967. Prestar atención a esta fecha de publicación no es gratuito, porque en el horizonte de un período transformador y de enorme productividad cultural como fueron los años sesenta, la literatura, el escritor, su misión, su testimonio están permanentemente puestos en cuestión en los debates y polémicas.

micas de la época, dinamizados por el influjo del pensamiento de Jean Paul Sartre y su idea del compromiso literario que ya ha fertilizado el campo intelectual desde la década anterior, gracias a la revista *Contorno* continuada, desde 1959, por las revistas culturales que dirigía el escritor Abelardo Castillo, *El grillo de papel* y *El Escarabajo de oro*. Hay consenso en señalar ciertas directrices semióticas en la producción literaria de esos años: por un lado, la interrogación sobre la finalidad y el lugar social del arte y simultáneamente la búsqueda y experimentación de nuevas formas, cuestiones en correlación con el desarrollo de la crítica literaria, signada por el impacto epistémico de la lingüística estructural, el psicoanálisis, la semiología y el pensamiento del grupo *Tel Quel*; todo ello encauzado en una tendencia a la reflexión y problematización de las formas de representación, es decir la dimensión autorreferencial, gesto propio de las estéticas de neovanguardia. Pese a que no pueda señalarse una corriente estética predominante, debido a la riqueza y multiplicidad de los proyectos de escritura, sí existe una hegemonía de la narración frente a otros géneros. Las consecuencias para la poesía son importantes.

Si bien Sartre excluye explícitamente la lírica del dominio del compromiso pues la considera un *en sí*, en el campo literario argentino las cosas se dan de otro modo. Es así que surge una tendencia poética caracterizada por su proximidad con lo social y político, pues esas poéticas aparecen estrechamente vinculadas a la circulación social de discursos producto del imaginario del momento, cuya propuesta es una visión del mundo y de la historia transformadora o más aún, revolucionaria, directamente conectada con la interpretación del proceso histórico de la Argentina después de la caída del segundo gobierno peronista –1955– y de Latinoamérica en general, luego de la Revolución cubana. El contexto ideológico dominante es refractario a lo que se percibe como la índole tradicional de la poesía: lo estetizante y gratuito, para volcar-

se a la función comunicativa y pragmático-apelativa del lenguaje. Por eso se habla de “narrativización de la lírica” porque, en esa vertiente, el poema tiende a contaminarse con lo ensayístico, lo narrativo y se incorporan lo que he llamado los “discursos-otros”, es decir el coloquialismo con su simulacro de oralidad, las jergas urbanas, los elementos de la música popular y motivos temáticos ajenos a lo sublime o excelso.<sup>2</sup> Me excuso por este rodeo explicativo, pues pretende exponer el motivo por el cual la producción de los poetas cuarentistas fue juzgada bastante severamente en esos años. Simplificando mucho las cosas, fue César Fernández Moreno (autor de la extensísima obra, híbrido entre antología, historia literaria de la poesía argentina y exposición crítica, denominada *La realidad y los papeles*) el inventor crítico del rótulo “generación del ’40” quien luego los defenestró, describiéndolos como poetas elegíacos, neorrománticos, dedicados a ciertos motivos reiterativos –la infancia, el amor perdido, el espacio natal– dominados por la nostalgia y, en general, por una predilección por las formas tradicionales y una actitud conservadora, en contraste con las lúdicas experimentaciones de los vanguardistas anteriores. Tanto las poéticas del invencionismo y del pandurismo de los ’60, aunque por razones diferentes, juzgan esta producción como de corto alcance. Fernández Moreno es duro cuando escribe que esta generación “...no justificó con realizaciones poéticas de la necesaria intensidad, su permanencia en un plano descomprometido.” (309), es decir que su pecado fue doble: por un lado, un esteticismo que no asumía el imperativo social de los tiempos, y por otro, que ni siquiera alcanzaron un nivel estético con que justificar esa torre de marfil.

---

2 Este tema fue desarrollado en una intervención en el IV *Congreso de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos* (AE-LIS) en la Universidad de Granada. Véase, al respecto: Esteban, Ángel, Morales, Gracia y Salvador, Álvaro.

El comentario precedente me sirve para contrastar con la mirada de Veiravé en el citado fascículo, pues lo que hace es asumir la actitud propia de un crítico y caracterizar su objeto –en este caso, a los poetas cuarentistas– desde sus condiciones y características literarias, situándolos en su correspondiente horizonte de lecturas, donde destella el privilegio de la poesía de Neruda. Escribe Alfredo:

La característica expresiva del neorromanticismo de la generación del '40 es que se acerca más al equilibrio y la serenidad rilkeana sin aprehender totalmente el viento destructivo de las *Residencias* nerudianas. Mientras Neruda expresa con violencia y angustia esa desintegración de un mundo que concluye por destruir hasta el orden lógico de su lenguaje, los neorrománticos mantienen el respeto por las formas y su voz se torna elegíaca, a través de una tendencia conservadora que explica el estatismo de esa poesía y el proceso individualista de sus integrantes. (1967: 1153-1176).

Juicio crítico que no obsta a que en su primera poesía el ángel, imagen característica de Rilke, tenga una presencia determinante. Podríamos preguntarnos, entonces, por las diferencias que separan la primera etapa de la poesía veiraveiana de la de los neorrománticos del '40 y de qué manera se anuncia al Veiravé posterior a 1970. Así, en “El cementerio de Gualeguay” poema de *Destrucciones y un jardín de la memoria* (1965) está entronizada la imagen del ángel rilkeano, cuya belleza tiene algo de terrible, pero es la imagen concreta de una estatua que en el cementerio de Gualeguay hirió la imaginación del poeta desde su infancia, de modo que ya en esta primera etapa, la intertextualidad veiraveiana se nutre de las experiencias sensoriales tanto como de las referencias literarias, de tal modo las imágenes tienen dos costados que conviven sin estorbarse y sus motivos, sea que provengan de



la tradición literaria o de otros universos semánticos, están vivificados por la inyección de una vitalidad experiencial.

En mis lecturas anteriores yo separaba de modo mucho más tajante de lo que lo haría hoy las etapas poéticas de Alfredo. Una de las razones para ello es nuevamente el ángel, pero ahora por su ausencia, dada su desaparición a partir de *Puntos luminosos*, de 1970, poemario que evidentemente significa una bisagra de cambio en su poesía detectada por todos sus críticos; pero este cambio comienza antes, en 1968, en un poema llamado “Angeología póstuma” que apareció en una revista literaria y que nunca incluyó en sus libros, donde se despidió del ángel rilkeano, a la vez que inicia una serie que atraviesa transversalmente toda su producción: los metapoesmas donde expone su poética pero siempre con un toque de humor y autoironía. Revisando entonces mi posición anterior, observo que antes ya de *Puntos...* se preparaba el cambio. Me referiré solamente a “Lamento del viudo”, poema de *Destrucciones...* para señalar dos marcas significativas que anticipan la transformación: lo primero a observar es el esbozo de un coloquialismo incipiente, lo segundo, que si se trata de una elegía, es una elegía *sui generis* pues la memoria, núcleo de la constelación afectiva que el género demanda, es dinámica y lejos de responder a un panteón, al friso congelado de las figuras del pasado, tiene un devenir y en él se inscriben los cambiantes reflejos donde la imagen repone otras instancias temporales: el pasado y el presente se superponen y el mismo sujeto poético quiere liberarse de la memoria representada como estatua: “Dolorosamente busco aquella réplica de un ser que amé/ y no la encuentro, y no la encontraré, es claro,/ mientras no destierre de mis tardes/una dolorosa estatua de la memoria que en mis jardines todavía deslumbra” (181, tomo 1).<sup>3</sup> Este mecanismo de la memoria dinámica, que salta, podríamos decir, de un objeto a otro, es uno de los puntales

---

3 Las citas de poemas se toman de la obra poética editada en 2002.

donde se apoya el surgimiento de las imágenes veiraveianas, como enseguida procuraré mostrar.

Paso ahora al segundo momento en la poesía de Alfredo para recorrer brevemente algunos rasgos de sus “artes poéticas” enunciadas con tonos y matices diferentes. No puedo evitar repetirme citando el comienzo de *Puntos luminosos* porque en el primer poema que da su nombre al libro es ya una proclama donde está concentrada su arte poética. Ella responde a una estética que piensa la poesía como emergencia instantánea, surgida del movimiento de las asociaciones en la memoria. Es muy importante la disposición espacial: los versos se disponen tipográficamente en una arquitectura versicular. Cobran valor la línea inconclusa, el espacio en blanco, el peso y la textura de la palabra aislada en la línea, al no responder a su encadenamiento sintagmático. “Podrías creer que el arte es como un espejo/ sobre la superficie del pulgar que gira/ pequeño entre ideogramas luminosos/pero los gatos/ sentados entre las piernas de las hermosas/modelos te contradicen” (205, tomo 1). La técnica de corte del sintagma establece la separación de “gatos” acentuando así el choque cultural del giro sorpresivo que va desde el arte como espejo, tópico de la poesía clásica, los gatos que connotan el famoso título de Baudelaire, paradigma del poeta moderno y la imagen publicitaria convocada por los modelos, palabra que queda aislada en la línea: la imagen hace convivir la alta cultura con la cultura mediática, el tópico clásico con la referencia a lo actual. Una clave veiraveiana: la mirada plástica, unida a la imaginación desbordada pero siempre emplazada en algo concreto y material. ¿Qué quiero decir con material en este contexto? Me refiero tanto a los materiales del discurso, en lo que hace a su procedencia heterogénea, como a las formas del mundo, el realce de las cosas en su textura sensorial, es decir, todo lo que las haga captables perceptualmente y las vincule con lo concreto de las imágenes convocadas por la memoria y la imaginación. El giro de los ideogramas es una imagen

visual en movimiento –por eso esta poesía ha sido comparada con los móviles de Calder– que luego se condensa en una nueva formulación “enumeraciones que no alcanzan jamás la concentración”, según dice en uno de los metapoemas de *Puntos luminosos* (1970) (*Obra poética/I* 2002, 205). Y en efecto, nunca se cierra la condensación, pero esta incompletitud no es meramente una falta, sino la condición de posibilidad del movimiento que fluye de una a otra imagen, gracias a la asociación imaginaria: si la realidad misma es en sí, dinámica, pues la percepción superpone las imágenes, también en la escritura pueden mezclarse la fantasía con los datos de la información. Si volvemos a lo dicho por Cardenal podremos retomar dos aserciones del nicaragüense cuando recordaba las enseñanzas de Ezra Pound al sostener que en la poesía cabe todo, puede decirse todo y la explicación de “ideogramas”, como imágenes superpuestas. Esta palabra-clave tiene sus sinónimos en el repertorio metapoético de Veiravé, una de ellas es “caleidoscopio”.

En *El imperio milenario*, de 1973, culmina lo que podría llamar el momento más fuerte de las asociaciones múltiples en los poemarios veiraveianos. Dado el espacio de estas líneas, no me detendré ahora en describir cómo veo los otros dos libros que le siguen, en ésta, su segunda etapa poética: tendría que referirme al cierre emblemático de las imágenes tendientes ahora a lo alegórico en la producción de los años de la dictadura –tributo a la censura– y también a los poemas más explícitamente políticos de la democracia, como “Nunca más”, por ejemplo. Trayecto que valdría la pena, pero vuelvo al citado poemario donde hay un nuevo metapoema dedicado especialmente al lector como si fuera un folleto de instrucciones; allí el poeta con ironía ofrece “Ahora, las explicaciones sensatas”, aunque si hay algo que no son, es sensatas. Lo característico de este extenso poema es el efecto humorístico de las “explicaciones” que consisten en imágenes encadenadas, cada una de ellas “traduce” la anterior, así como un dicciona-

rio explica una palabra con otras, pero este procedimiento, en vez de fijar el sentido lo disemina rizomáticamente hasta resumirse en estas líneas “[...] y es necesario que comprendan que todas las figuras de los textos/ son imágenes pasajeras/ un caleidoscopio como el cuerpo de Justine/ los biombos chinos paneles corredizos pantallas de televisión” (65, tomo 2) donde no sólo el montaje dispersa una imagen en otra, sino que las figuras son, todas ellas, artefactos en movimiento. La radicalidad de las imágenes veiraveianas no se funda en el puro intento de sorprender que respondería a lo nuevo según lo entendían las vanguardias históricas, sino que también introduce mediante el humor, una conciencia crítica que explora el universo cultural vibrante en los alrededores del poema. El impulso analógico ya no reside en motivaciones claramente delimitadas, sino en un conjunto abigarrado, en una constelación de incentivos a la vez ricos e imprecisos: la imagen busca encarnar una síntesis donde lo intelectual y lo sensorial sean inseparables. Me acompaña en esta exploración por los procedimientos del entrerriano, un poeta destacadísimo a la vez que crítico sutil: Joaquín Gianuzzi. En una reseña no por azar titulada “Poesía y realidad”, Gianuzzi focaliza la mirada en un procedimiento poético con el cual, según su opinión, Veiravé elabora “una especie de antropología de la realidad” (301). Si quisiéramos saber de qué se trata lo escondido bajo tan enigmática descripción, Gianuzzi lo explica claramente en estos términos:

El mundo sensible se impone, la circunstancia física se perfila nítidamente y a la observación directa no le queda otro recurso que explicitar los materiales del campo visual. De este modo el correlato objetivo aparece en una total desnudez, en estado natural: una vez más Veiravé se muestra incomparable en su manejo. (2002, 336 tomo III).

Quisiera terminar con una breve reflexión sobre el

aprendizaje de Alfredo en la poesía. Si pensamos en algunas de las experiencias estéticas de las neovanguardias de los sesenta y setenta, en las que debiéramos inscribir la producción veiraveiana, el debate teórico se da entre quienes piensan la vanguardia como ruptura o los que la ven como avanzada, a partir del afán por experimentar. Es decir: quienes parten de la crítica al estatuto autónomo del arte burgués o defienden la autonomía como reducto ante la industria cultural, los que enfatizan el carácter antinstitucional de las vanguardias o destacan la crítica institucional, entre otros. De cualquier manera, podríamos considerar como carácter general, que la condición vanguardista no se define por un determinado repertorio de procedimientos, sino por el efecto que provoca en su contexto en el momento de su emergencia y por su capacidad utópica. Esta condición es necesariamente efímera, ya que replicar determinados procedimientos u operatorias significa opacar su capacidad de extrañamiento, *shock* o distancia crítica. Por ello, como es sabido, Peter Bürger sostiene el fracaso de las vanguardias históricas al no haber podido cambiar con la revolución estética las condiciones de la sociedad y así, según él, las neovanguardias (desde la postguerra) son o inauténticas –un fraude– o una réplica fallida, pues el contexto ya está preparado para absorber el impacto del arte vanguardista. Otros, en cambio, piensan que hubo luego de la posguerra (por ejemplo, en la Argentina de los '60) experiencias que reactivaron el sustrato utópico de las vanguardias históricas, con una crítica radical al orden existente, la invención de una energía transformadora del presente y la reintegración del arte a la vida. Me incluyo en esta segunda postura y situándome en ese campo, veo a Veiravé como un poeta que sintetiza en el previo de la escritura, es decir en su imaginario, un magma nutrido por las dos líneas principales de las estéticas de la neovanguardia, tanto de la ladera de los poetas que podríamos considerar “sociales”, como las trascendentalistas del imaginismo y del surrealismo, aunque sus asociaciones

están siempre sometidas al dominio de la voluntad expresiva. Así, una de las operaciones que marcan la disyunción entre esas líneas poéticas vigentes al momento es el diseño de la figura del poeta en la construcción del sujeto textual. Al respecto, es posible observar el vaivén de sus apariciones en la poesía de nuestro autor. Por ejemplo, uno de sus metapoemas se detiene en retratar al poeta negándole su condición de vate, es decir, de ser singular, sometido al mandato donde la poesía es oficio sagrado, aunque maldecido con el anatema de la profecía; por el contrario, toda excelsitud es corroída por el humor en versos como éstos: “no somos antenas de la raza (pararrayos celestes) sino/ una poca cosa falsificadora/suave en los instrumentos/ corolarios innecesarios/ doctores de la vanidad personal/ incompatibles con el mundo” (109, tomo 2). Sin embargo, algo subsiste del poder profético, del ver el lado oculto de las cosas como el búho de Minerva, pues al comienzo del mismo poema aparece como “...un cuervo/ en el subterráneo imperio de las sombras” y en su último libro, *Laboratorio central*, uno de los versos confiesa “hemos comido del fruto del inconsciente”.

Por eso, retomando lo dicho antes, aunque sus imágenes se muevan permanentemente por medio de las asociaciones entre campos de sentido disímiles, siempre anclan en un espacio de lo reconocible. Reconocimiento también múltiple, pues abarca un espectro de referencias donde se entretienen los universos semánticos más variados de la cultura en la que vivimos: desde la alta literatura hasta los medios, el comic, el cine, la difusión científica, los acontecimientos políticos y ciertos aspectos de la historia que conectando el pasado y el presente en una suspensión de la lógica temporal, vuelven a traer los viejos terrores milenaristas, como el polvo radiactivo en los códices de Indias o el joven trapecista en las cárceles de pasadilla. Ese poder de asociar la literatura y la vida tal vez fue lo que lo hizo tan próximo a un amplio público lector, destino muy codiciado por cualquier escritor, pero poco

alcanzado por la poesía en nuestros días.

**\*Elisa Calabrese.** Profesora y Doctora en Letras (UBA). Profesora Titular en el área de Literatura Argentina de la carrera de Letras de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Profesora extraordinaria en la categoría Emérita por la misma Universidad, desde el 2009. Directora del CELEHIS (Centro de Letras Hispanoamericanas) de la Facultad de Humanidades de la UNMDP desde 1990 hasta 1996 y nuevamente desde 2004 hasta 2013. Fundadora de la Maestría en Letras Hispánicas, que dirigió hasta el 2000. Obtuvo proyecto FOMEC en 1996 para dicho posgrado. Es miembro fundador de la AELIS (Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos). Ha sido representante en Argentina desde 1995 hasta 1998 y nuevamente en el 2006 hasta 2010; del CELCIRP (Centro de Estudios de las Civilizaciones del Río de la Plata), dirigido por Paul Verdebroye París y de la AES (Asociación Española de Semiótica). Categoría de Investigación: 1. Ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas y entre sus últimos libros, *Miguel Briante. Genealogía de un olvido* (Rosario: Beatriz Viterbo, 2001); *Animales fabulosos. Las revistas de Abelardo Castillo* (en colaboración con Aymar de Llano. Mar del Plata: Editorial Martín, 2006); *Lugar Común. Lecturas críticas de literatura argentina*. (Mar del Plata: EUDEM, 2009) y *Sábado: Historia y apocalipsis*. Córdoba: Alción editora, 2013.

### Bibliografía

- Benedetti, Mario (1970). "Entrevista a Ernesto Cardenal". *Casa de las Américas* N° 63, nov.-dic. 15-17.
- Blanco, Mariela (2012). "Estudio preliminar". En *Alfredo Veiravé. Cazador de signos. Antología esencial de poesía*. Mar del Plata: EUDEM.
- Bürger, Peter (1987). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Calabrese, Elisa. "La poesía de Alfredo Veiravé". *La gaceta literaria*. San Miguel de Tucumán, 17/04/1992.
- (1992). "Encuentro con la poesía de un antipoeta".

- Scriptura. Revista del Departament Estudi General de Lleida* nros. 9/10. 267-282.
- (2002). "Un resplandor súbito. La poesía de Alfredo Veiravé." En *Alfredo Veiravé. Estudios, comentarios bibliográficos y bibliografía*. Buenos Aires: GEL. Colección Nuevo Hacer, Tomo 3. 55-76.
- Cardenal, Ernesto (1970). *Homenaje a los indios americanos*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Gianuzzi, Joaquín. "Poesía y realidad" (sobre *Historia natural*, de Alfredo Veiravé). *La Nación*, 1/2/1981, reproducido en (2002) *Alfredo Veiravé. Estudios, comentarios bibliográficos y bibliografía*. Buenos Aires: GEL, Colección Nuevo Hacer, Tomo 3.
- Oterño, Rafael Felipe (1982). *Alfredo Veiravé*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas (inédito).
- Running, Thorpe (1982). *Tres poetas argentinos: Enrique Molina, Roberto Juarroz, Alfredo Veiravé*. Saint John University Press.
- (1990). "Responses to the Politics of Oppression by Poets in Argentina and Chile". *Hispania*, Vol. 73, number 1, march. 38-49.
- (1990). "Códigos y lenguaje en la poesía de Alfredo Veiravé". *Alba de América*, Vol. 8, Nos. 14 y 15, julio. 41-48.
- Veiravé, Alfredo (1965). *Destrucciones y un jardín de la memoria*. Buenos Aires: Burnichon editor.
- (1967). *Poesía. La generación poética del '40. Capítulo. La historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: CEAL, N°49.
- (1970). *Puntos luminosos*. Resistencia: Fogón de los arrieros.
- (1973). *El imperio milenario*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (1982). "La poesía, una fatalidad múltiple". *Pájaro de fuego* N° 2, junio-julio.
- (1984). *Juanele Ortiz. La experiencia poética*. Buenos Aires: Carlos Lohlé.
- (1991). *Laboratorio central*. Buenos Aires: Sudamericana.
- (2002). *Alfredo Veiravé. Obra poética/1 y Alfredo Veiravé. Obra poética/2*. Buenos Aires: GEL, Colección Nuevo Hacer.