

Las ciudades gelmaneanas: homenajes y desplazamientos

Ana Porrúa

La mirada de la poesía argentina de la década del '20 es una mirada vanguardista: fragmenta y disecciona el objeto. Los procedimientos que arman esta mirada son, sobre todo, el montaje acelerado y la metonimia.¹ Ambas son formas de representación de la percepción moderna y la ciudad es su referente privilegiado; el efecto que producen es el de la desjerarquización de sujetos y objetos: "(...) . La esquina/ adonde van a acostarse los ómnibus./ Los puentes, el affiche del Jabón Cadum,/ la mosca cautiva bajo la campana de vidrio/ (...)/ Vinos y licores. Rotisería, Ostras Claires y Portuguesas./ El colchonero."² Se arma así una nueva sintaxis ciudadana, la de la simultaneidad, que en algunos casos -sobre todo en los textos de Oliverio Girondo- se despliega a partir de detalles mínimos, imponiendo una visión metonímica y deformante bajo la presión de la hipérbola y la metáfora:

*En la terraza de un café hay una familia gris. Pasan unos
senos bizcos buscando una sonrisa sobre las mesas.*

*[El ruido
de los automóviles destiñe las hojas de los árboles. En un
[quinto
piso, alguien se crucifica al abrir de par en par una
[ventana.³*

La vanguardia ejerce otra operación cualitativa sobre el referente ciudadano: la del cosmopolitismo. No sólo permite el ingreso al texto de las ciudades extranjeras, sino que traslada su marca central, el exotismo, a la ciudad propia. En "Eche veinte centavos en la ranura" de Raúl González Tuñón, Buenos Aires es una zona tan exótica como el París de otros poemas; la estampa no incluye en este caso los arrabales, el tranvía, los patios o los bares del tango (los espacios del "color local"), sino los "salones de novedades" y los "espectáculos de variedades" que tenían lugar en la calle o en los "insólitos comercios".⁴

En los textos que constituyen la poética argentina del '60⁵ se lee un ejercicio de reconstrucción del referente ciudadano. El diseño de nuevos mapas (bares, plazas, ciertas calles, algunos barrios) tiene como antecedente, más que a las vanguardias de la década del '20,⁶ a la línea nacional de "poesía social": los letristas del tango, Evaristo Carriego, los poetas de Boedo, e inclusive ciertos autores como Raúl González Tuñón o José Portogalo. El diseño ciudadano, que se focaliza en la figura de Buenos Aires pasará, necesariamente, por esta tradición e instaurará otra vez la primacía de la *estampa porteña*, tal como se puede ver en los poemas de Santoro, Horacio Salas y Eduardo Romano, entre otros. La producción de Juan Gelman se inscribe en esta línea; sin embargo, podemos leer en sus textos algunos movimientos peculiares de reescritura de la misma o de desaparición de sus componentes principales.

1- La ciudad propia-la ciudad barrio

1-1. El homenaje

En *Violín y otras cuestiones* (1956) hay un poema, "El caballo de la calesita",⁷ que puede leerse en relación con otro posterior de Tuñón, "La magia que da vueltas",⁸ y que instala un modo de la estampa porteña.

¿Por qué citamos esta relación? En principio, porque ambos textos se hacen cargo de una línea poética a la que Gelman está ingresando y Tuñón está dando acta de defunción. Tuñón, en plena década del '60, cuando se han generalizado el barrio y sus personajes como referentes poéticos, habla de la imposibilidad de este mundo que se ha perdido: "Los últimos pibes se fueron./ La música también ha callado". No hay presente, ni siquiera en este caso, evocación de un pasado, sino cierre de un pasado literario, tal como se lee en "Evaristo Carriego": "Desde que él volvióse indiferente/ el suburbio es más gris; no hay organitos/ Unos cuantos poemas, los del barrio/ -como estampas, como patios, como hojas/ de un álbum familiar que se ha extraviado-/ velan su eternidad."⁹

Gelman, en cambio, nueve años antes, reconstruye en "El caballo de la calesita" el tópico barrial y lo hace presente, lo saca del pasado, propone nuevamente su legitimidad: "Y ahora en mi corazón y desde entonces/ (...) / gira el caballo de la calesita." El mundo de la infancia pasa a tener una funcionalidad en el presente y, por lo tanto, sus representaciones son válidas; pueden retornar al poema el "vago que duerme junto a la banquina", el "angustiado que compra cianuro", los adoquines, la música de tango y la calesita que en la década del '20 y antes, en la poesía de Evaristo Carriego, armaron el tópico. Buenos Aires vuelve a desplazarse hacia un margen; la ciudad es nuevamente el barrio y no un referente cosmopolita.

Pero, esta es la única estampa barrial en los cuatro primeros libros de Gelman; la codificación técnica es la misma que la del tango, ya que elige el diseño a partir de un símbolo representativo como lo hacía la tradición a partir del organito, el bandoneón o el tapado de armiño. La excepcionalidad del poema, que restringe en realidad un modo de representación extendido en los poetas del '50, cuyos poemas repiten y multiplican los detalles hipercodificados en las letras de tango o en la poesía de Carriego,¹⁰ hace que éste funcione como homenaje, como postal que rige una poética, no tanto en términos de codificación técnica de la estampa ciudadana o barrial, sino en tanto codificación cultural. Lo que se mantiene intacto en los primeros libros de Gelman, es el componente ideológico del trazado ciudadano: la necesidad de instaurar un referente propio (nacional) y la tensión hacia el pasado que lo postula como locus amoenus.

En relación con "El caballo de la calesita" puede leerse "Anclao en París", cuyo texto previo es, obviamente, el tango de Enrique Cadícamo del mismo nombre. En este caso, el homenaje adquiere la modalidad de la ironía: "Al que extraño es al viejo león del zoo,/ siempre tomábamos café en el Bois de Boulogne,/ me contaba sus aventuras en Rhodesia del Sur/ pero mentía, era evidente que nunca se había movido del /Sahara."¹¹

Los rasgos identificatorios que en el tango de Cadícamo diseñaban la ciudad de Buenos Aires desaparecen; de su texto previo el poema de Gelman sólo mantiene el título y el tópico de la nostalgia. Pero, mientras en aquél el tópico se refiere nada más que a Buenos Aires, como locus amoenus evocado desde París, en el poema de Gelman el objeto de la nostalgia es doble, será Buenos Aires, pero también París, porque se tematiza el regreso. Desde el regreso, sólo presente como imposibilidad en el original, se propone una lectura irónica de la evocación de Buenos Aires, ya que en cuanto el sujeto cambia de lugar lo evocado será la historia del exilio. De este modo, el significante

"anclao" se referirá a los dos objetos y conservará el sentido que tiene en el original, la imposibilidad del regreso, a la vez que agregará otro ausente en el tango, el del regreso mismo. Lo "lejano" fue Buenos Aires pero ahora es París; "zarpar" y "volver" son dos instancias temporales de la nostalgia.

El texto de Gelman contesta al del tango, pero también mantiene el sentido del original, dejando en claro el carácter paradójico, ambiguo, de la ironía como procedimiento (Kerbrat-Orecchioni, 146 y ss) porque ésta no invierte el sentido del original, tal como lo hace la parodia, sino que superpone dos sentidos que deben ser legibles en forma simultánea para que exista.

La legibilidad de los dos sentidos tiene que ver además con el vaciamiento del tópico de la evocación del locus amoenus. Los tangos del exilio -el de Cadicamo incluido- rememoran el lugar ausente y el de Gelman produce una variación muy fuerte del objeto de la nostalgia: ya no se añora a Buenos Aires sino a Gardel¹² y tampoco a París, sino al león del zoo que es otro exiliado más. Este desplazamiento es el efecto de la actualización del tango, pero también puede pensarse en relación con un proceso de mayor alcance, de borramiento del paisaje.

1-2. La reescritura de la tradición

Más allá de la zona dedicada al homenaje, o quizás en estrecha relación con ésta, se lee también en los primeros libros de Gelman, un borramiento de los otros paisajes de la tradición de "la poesía social". Los poetas de Boedo arman otro de los márgenes de representación de la ciudad, el de los suburbios como lugares de desecho de la ciudad moderna, tal como se lee en "Malos olores" de Yunque: "Aguas servidas,

cajón de residuos,/ polvo, excremento de caballos,/ humo de incendios y de fábricas,/ sudar de niños apiñados,/ hollin, gas, quema de basuras,/ cementerios putrefactos,/ los hospitales, conventos, cuarteles..." (57) Gelman también reescribe, desde el punto de vista de la codificación técnica, este tipo de representación: "El agua que faltaba se ha llevado todo./ Hay barro para echarse/ a mirar cómo el aire construye sus paredes.// Arriba/ el cielo crece."¹³ El objeto de la estampa social estará dicho a partir de una grilla metonímica (agua-barro-aire-cielo) que elimina directamente el componente descriptivo (los atributos y las adjetivaciones están ausentes). Aquí comienza a delinearse una lógica *indicial* que trabaja, justamente, deconstruyendo el componente descriptivo, borrando el orden de la atribución, porque la metonimia es un procedimiento de focalización que, en este caso, recorta elementos del referente y rompe los límites de la estampa como se habían delineado en la tradición. En términos de Pierce la metonimia permitiría pasar, en los textos de Gelman, de la representación icónica, o simbólica a la del *index*, es decir, de la representación por semejanza o por convención general (que funcionaba inclusive en "El caballo de la calesita"), a la representación por contigüidad física del signo con el referente.

Continuando el cotejo con la tradición es importante destacar que la estampa urbana, tal como se configura en "Epístola a Stello, poeta urbano" de Alvaro Yunque,¹⁴ prácticamente desaparecen en la producción de Gelman. La ciudad o bien desaparece, o bien es un escenario dicho a partir de referencias insuficientes: asfalto, piedra, zaguán, plaza, pájaros, árboles. De todos estos signos, además, los de uso generalizado son los dos últimos, adoptando, más adelante, la forma del diminutivo. Como significantes, *pájaro* y *árbol* no sintetizan los índices de la tradición, sino que más bien son una selección de los mismos que no permite un diseño ni de la ciudad, ni del barrio. El hecho de que aparezcan en diminutivo y tan aislada

dos, además, nos hace pensar en su valor y función; mientras que el primero será simbólico y no simplemente descriptivo, la segunda en relación a la sintaxis de la estampa en la tradición analizada, será la producción de extrañamiento.¹⁵ Simbólicamente *pajarito* y *arbolito* representan aquello que está negado en la ciudad¹⁶ y técnicamente arman una escenografía brechtiana que no tiende a la identificación sino al anti-climax al mostrar excesivamente los materiales que la componen sin que dejen de ser materiales escenográficos.

Ideológicamente, este borramiento de las marcas identificatorias de la ciudad, puede entenderse en los mismos términos que el ejercicio de reconstrucción (aunque sea bajo la forma del homenaje) del barrio en "El caballo de la calesita". En ambos casos se plantea una visión pesimista sobre la modernidad, en tanto avances tecnológicos; en el último de los poemas mencionados el ejercicio es el del desplazamiento que ya estaba ejecutado en la tradición, porque la visión de la ciudad a partir del barrio no permite diseñar la ciudad como totalidad (como diversidad) sino que tensa su diseño hacia el pasado de la ciudad, hacia una de sus instancias temporales; en cuanto a los otros poemas mencionados, arman una oposición entre materia (como signos relevantes de la modernidad) y naturaleza cuya resolución no es la de los poetas de Boedo, que tienen -muchas veces- una visión optimista del crecimiento acelerado y del cambio, ni la de las vanguardias históricas, sino la inversa, la del triunfo de la naturaleza.

2- La ciudad extranjera

A principios de la década del '20 la poesía de Raúl González Tuñón ejerce variaciones sobre la *estampa* ciudadana tal como se había configurado en la tradición de la "poesía

social!" que venimos analizando. El dato más relevante, el que hace legible la transformación, es la incorporación de nuevos referentes que arman una escena absolutamente diferente. Ésta tiene en común con la tradición anterior o con los textos de sus contemporáneos, los poetas de Boedo, la puesta en foco de la marginalidad, con sus personajes y sus zonas.¹⁷

Los paisajes son lugares de tránsito, lugares de entrada y salida en el caso del puerto, hitos del viaje del poeta, entre los que se destaca París como espacio de la bohemia. En todos ellos, la marca será la extranjería, inclusive en el lugar propio: "Volver a ser niño otra vez/ y andar entre los marineros/ de Liverpool y de Suez."¹⁸

La estampa habla en estos poemas de circuitos y redes sociales diferentes, por lo tanto, supone una variación en la codificación cultural que proponía la tradición. Los nuevos espacios también suponen nuevos personajes que amplían el marco del retrato: los gitanos, los titiriteros, los extranjeros, los ladrones, los opiómanos o morfinómanos, la figura del poeta y sus distintas máscaras (viajero, vagabundo, bohemio, revolucionario). La marca principal de la ciudad tuñoniana es el exotismo. No es que el barrio bajo articulaciones más cristalizadas desaparezca en la poesía del autor; de hecho, aparece como tópico en momentos posteriores de su producción;¹⁹ sin embargo, esta nueva representación de la ciudad presente es hegemónica y supone la aparición de nuevas tramas para desarrollar el componente narrativo y, fundamentalmente, de otras referencias -propias de la modernidad- para desarrollar el componente descriptivo: "El mundo echa olor de cocina,/ affiche de Puloil se estrella/ contra el papel de cocaína/ al pie de la oscura botella".²⁰

La metáfora tal como la usó Tuñón, fue un trabajo sobre la codificación técnica de la estampa, una propuesta que rompió con los límites de la gramática que había establecido la

tradición y que inclusive ponían en práctica en la misma década algunos autores de Boedo como Alvaro Yunque y Gustavo Riccio.

A pesar de la referencia del título del primer libro de Juan Gelman, *Violín y otras cuestiones* (1956), al primero de Tuñón, *El violín del diablo*, los referentes propios de la poesía de este último sólo pueden leerse en la producción gelmaneana cinco años después, en *Cólera buey*: el Dakar portuario de "La amante mundial", con el barrio de Medinnah²¹, o el puerto de Santos de "Por ahora" : "el crepúsculo anclaba en ese puerto con lentitudes peligrosas/ llegando de Africa el gran devorador/ depositaba fieras de tristeza fusiles trampas falsos ébanos/ (...) / rostros bajo el vino/ que hacia la noche entraron a crecer como un desasosiego".²² El puerto como lugar de mezcla, como margen ciudadano que habilita ciertas presencias, las "viejas rebuscando basuras", "viejas ávidas a las puertas del dánding", "marineros", "putas", hace su aparición en la poesía de Gelman, sobre finales de la década del '60. Las ciudades parecen calcadas de la poesía de Tuñón pero son siempre zonas alejadas, instancias de un viaje exótico que permite armar la postal extranjera.

La ciudad vuelve a ser descripta minuciosamente, pero no es la ciudad propia. El referente ciudadano se rearma en estos dos poemas -también excepcionales, también formas del homenaje- pero bajo la invención de un nuevo desplazamiento. En los primeros libros Gelman se desplaza desde la ciudad hacia el barrio y en *Cólera buey* se desplazará desde el barrio a la ciudad lejana, ya que la nueva forma de representación -la tuñoniana- no se traslada a la ciudad propia.

Notas

1. Ver al respecto Francine Masiello y Jorge Schwartz. Sobre la metonimia como procedimiento ver específicamente Jakobson, Henry y Mortara Garavelli
2. González Tuñón, Raúl (1974). "La calle del paso de la mula", *La calle del agujero en la media* [1930]; 22
3. Gironde, Oliverio (1990) "Croquis en la arena", *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* [1922]; 56.
4. Raúl González Tuñón (1974). "Eche veinte centavos en la ranura", *El violín del diablo* (1926); 7-9.
5. Sobre la poética argentina del '60 ver los trabajos de Horacio Salas, Alfredo Andrés y Adolfo Prieto. Otras aproximaciones menos generales pueden leerse en Muschietti, Jorge Quiroga y Miguel Dalmaroni
6. Es necesario aclarar que Delfina Muschietti toma como antecedente insoslayable de ciertos sectores de la poética del '60, los textos de Oliverio Gironde y, sobre todo, *Espantapájaros (al alcance de todos)* (1932). Si bien es cierto que la enunciación de Buenos Aires como "gran ciudad cosmopolita" está presente en los poetas sesentistas, creemos que el tratamiento del referente ciudadano es marcadamente diferente, a no ser en algunos casos excepcionales como el de "Ballet Balar Babel" de Roberto J. Santoro (*Uno más uno humanidad*, 1974) que utiliza la estrategia de yuxtaposición sonora y desjerarquizada de significantes.
7. Transcribimos a continuación el poema: "Trajin, ciudad y tarde buenos aires / Aire de plaza, ruido de tranvía./ (Galopando una música de tango/ gira el caballo de la calesita.)// Los hombres van y vienen. Una vieja/ vende manzanas en aquella esquina./ (Corazón de madera, ojo pintado,/ gira el caballo de la calesita.)// Un grave industrial hace negocios./ Un vago duerme junto a la banquina./ (transitado de risas y de niños/ gira el caballo de la calesita.)// Una pareja se ama. Un angustiado/ compra cianuro, escribe y se suicida./ (Ha muerto un ruiseñor. Pero no llores./ gira, el caballo de la calesita.)// Os contaré una historia maravillosa y cierta./ Una tarde (el crepúsculo lentamente caía)/ se me llenó la boca de soledad. Desierta/ era mi sangre. Mi alma ni un pájaro tenía // Caminaba. A lo lejos se oían los violines/ que el crepúsculo toca para verme más triste./ Mi alma se vestía de lentos adoquines / (Mi alma en la soledad no se desviste.)// Iba sin una luz, sin una rosa./ Sin un poco de mar, sin un amigo / Me vió el caballo de la calesita / Me vió tan solo que se fue conmigo.// Y ahora en mi corazón y desde entonces,/ transitado de niños y de risas,/ prisionero en mi música voltea,/ gira el caballo de la calesita.// (Tiene el ojo pintado./ Su corazón es de madera limpia.); 10-11.
8. Transcribimos a continuación el texto: "La calesita en el baldío,/ la calesita está

con frío / Frío frío // Los últimos pibes se fueron / La música también ha callado/
dejando en el aire un temblor/ como cuando se muere un pájaro // detrás la
lánguida llovizna/ puso un telón Es noche noche / Aquí estoy oyendo lejano/
el tren que atraviesa el paisaje/ cubriendo las oscuras voces/ de los hondos
inquilinos // Amigo, hermano,/ que estás viendo crecer la muerte:/ escucha el
frío de la noche ", en Raúl González Tuñón (1974) *Poemas para el atril de una
pianola* [1965]; 221

9. Raúl González Tuñón (1974). "Evaristo Carriego", *Demanda contra el olvido* [1963]; 208
10. Un buen ejemplo de esta codificación es "Barrio de tango" de Homero Manzi, en donde el barrio aparece con todos sus signos identificatorios: "Un pedazo de barrio/ allá en Pompeya/ durmiéndose al costado/ del terraplén./ Un farol balanceando/ en la barrera/ y un silbido de adiós/ que deja el tren // Un ladrido de perros/ a la luna/ y el amor refugiado/ en un portón/ y los sapos cantando/ en la laguna/ y a lo lejos la voz del bandoneón." Ver Rodolfo Ferrando, 51
11. Juan Gelman. "Anclao en París", *Gotán*, 126-7. Reproducimos a continuación la letra del tango de Cadícamo: "Tirao por la vida de errante bohemio/ estoy, Buenos Aires, anclao en París;/ curtido de males, bandeado de apremios,/ te evoco desde este lejano país / Contemplo la nieve que cae blandamente/ sobre mi ventana que da al bulevar;/ las luces rojizas con tonos murientes/ parecen pupilas de extraño mirar. // Lejano Buenos Aires/ qué lindo que has de estar,/ ya van para diez años/ que me viste zarpar. / Aquí, en este Montmatre,/ faubourg sentimental,/ yo siento que el recuerdo/ me clava su puñal. // Cómo habrá cambiado tu calle Corrientes,/ Suipacha, Esmeralda, tu mismo arrabal / Alguien me ha contado que estás floreciente/ y un juego de calles se da en diagonal / No sabés las ganas que tengo de verte/ y aquí estoy varado sin plata y sin fe;/ quién sabe una noche me encana la muerte/ y, chau, Buenos Aires, no te vuelvo a ver."
12. Dice el poema más adelante: "sus ojos se llenaban a veces de desierto /pero sabía callar como un hermano/ cuando emocionado, emocionado,/yo le hablaba de Carlitos Gardel."
13. Juan Gelman. "La inundación", *El juego en que andamos*, 70.
14. "De la moderna urbe se yergue en cada esquina/ una forma multánime de hermosura novísima:/ que sepa hallar tu espíritu en el paisaje urbano/ la auritmia de los techos y el ritmo del asfalto;/ sólo la calle puede brindarte la sorpresa/ de regalar tus ojos de artísticas vidrieras;/ de hallar la emoción mística frente a una roja fábrica/ y la emoción bucólica frente a una verde plaza / Motocicletas, autos, tranvías. Esos locos/ de audacia, no te inyectan un frenesi impetuoso?". Alvaro Yunque, 6-7. Es interesante aclarar que en el tango, la estampa urbana es diferente, porque el punto de vista es el de la nostalgia, tal como se lee en "Sur" de Homero Manzi: "San Juan y Boedo antiguo, cielo perdido,/ Pompeya, y al llegar al terraplén,/ (...) Nostalgias de las cosas que han pasado,/ arena que

la vida se llevó./ pesadumbre del barrio que ha cambiado/ y amargura del sueño que murió."

- ¹⁵ Bertolt Brecht en "Nueva técnica de la interpretación" (1973, 182) define el efecto de extrañamiento o distanciamiento cuando dice que "consiste en transformar la cosa que se pretende explicitar, y sobre la cual se desea llamar la atención; en lograr que deje de ser un objeto común, conocido, inmediato, para convertirse en algo especial, notable e inesperado. Se procura, en cierto modo, que lo sobreentendido resulte "no entendido"; pero con el único fin de hacerlo más comprensible. Para que lo conocido lo sea realmente, para que sea conocido "a conciencia", debe dejar de pasar inadvertido, se deberá romper con la costumbre de que el objeto en cuestión no requiere aclaración".
- ¹⁶ De hecho ambos términos a lo largo de la producción de Gelman recubrirán distintas instancias simbólicas: la infancia, el poeta, el amor, etc. Transcribimos a continuación algunos ejemplos: "Me duele un abedul lleno de cielo/ que en mi recuerdo recogí en el campo/ Urgentemente debo hablarle hoy / El se cree olvidado." ("Afirmo fieramente: tengo estómago...", *Violín y otras cuestiones*, 38; "por el gorrión que vuela cuando beso" ("Llamamiento contra la preparación de una guerra atómica", *Violín y otras cuestiones*, 42; "(...) con la sonrisa puesta, el pájaro en/ su sitio, el asombro en su lugar" ("Los niños", *El juego en que andamos*, 51); "Llena de signos y de árboles,/ ella cruza la noche como un fuego o un río," ("Documentos", *Velorio del solo*, 111).
- ¹⁷ Ver Beatriz Sarlo. "Raúl González Tuñón: el margen y la política" y "Marginales: la construcción de un escenario"; 155-178 y 179-205 respectivamente.
- ¹⁸ González Tuñón, Raúl. "Eche veinte centavos en la ranura"; 7
- ¹⁹ Leemos por ejemplo en "El barrio": "¿Era todo mejor? No lo sé. Era distinto./ había carnaval, Nochebuena, organitos,/ herrerías, corralones y mágicos baldíos./ Y en mi barrio nacieron la poesía y el tango...", *A la sombra de los barrios amados* [1957]; 180-182. Se podrían citar muchos otros poemas; del mismo libro por ejemplo, "El regreso", "A los restos de un farol de gas", "El cementerio de los tranvías", "El Puchero Misterioso", e inclusive "Alborada de tango" en el que se mantiene casi intacta la articulación de estampa y retrato tal como se dio en este género. De *Poemas para el atril de una pianola* [1965], "Elogio de la nostalgia", "Teatro de barrio", "La esquina olvidada", o "El último 'mateo' del domingo". Tal como lo explica Beatriz Sarlo, el tópico barrial bajo esta perspectiva siempre aparece en Tuñón en tiempo pasado, en tanto la nueva representación de la ciudad, de sus zonas, lo hace en tiempo presente, en el mismo de la enunciación del poeta.
- ²⁰ González Tuñón, Raúl. "El séptimo cielo", *Miércoles de ceniza* [1928]; 12
- ²¹ Juan Gelman (1994). "Viendo en particular", *El amante mundial*, 16.
- ²² Juan Gelman (1994). *El amante mundial*, 20-1.

Bibliografía

- Andrés, Alfredo (1969). *El 60*. Bs. As.: Editores Dos.
- Brecht, Bertolt (1973) *Escritos sobre teatro I*. Bs. As.: Nueva Visión
- Carriego, Evaristo (1950) *Poesías completas*. Bs. As.: Renacimiento
- Dalmaroni, Miguel (1993). *Juan Gelman Contra las fabulaciones del mundo* Bs. As.: Almagesto
- Ferrando, Rodolfo (1973) *Argentina, canciones tradicionales y contemporáneas*. Bs. As.: Crisol
- Gelman, Juan (1989). *Violín y otras cuestiones/El juego en que andamos/Velorio del solo/ Gotán*. Bs. As.: Libros de Tierra Firme [1956, 1959, 1961 y 1962 respectivamente]
- (1994) *Cólera buey*. Bs. As.: Seix Barral [1965 y 1971 ampliada]
- Girondo, Oliverio (1990) *Obras de Oliverio Girondo*. Bs. As.: Losada [1968].
- González Tuñón, Raúl (1974). *Antología poética*. Bs. As.: Losada.
- Henry, Albert (1975) *Metonimia e metáfora* Torino: Einaudi [1971]
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine (1983) *La connotación* Bs. As.: Hachette
- Masiello, Francine (1986). *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia* Bs. As.: Hachette.
- Mortara Garavelli, Bice (1991). *Manual de retórica* Madrid: Cátedra [1988].
- Muschietti, Delfina (1989). "Las poéticas de los '60", en *Cuadernos de literatura*, Chaco, Nro. 4; 129-141.
- Pierce, Charles Sanders (1986). *La ciencia de la semiótica* Bs. As.: Nueva Visión
- Prieto, Adolfo (1983). "Los años sesenta", en *Revista Iberoamericana*, Nro. 125; 899-900.
- Quiroga, Jorge (1986). "Fragmentos de una literatura. Los años 60 en la Argentina", en *Unidos*, Año IV, Nro. 13.
- Riccio, Gustavo (1926) *Un poeta en la ciudad*. Bs. As.: La Campana de Palo.
- Salas, Horacio (1975). *La generación del 60*. Bs. As.: ECA.

Las ciudades gelmaneanas: homenajes y desplazamientos

Sarlo, Beatriz (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Bs. As.: Nueva Visión

Schwartz, Jorge (1983). *Vanguardia e cosmopolitismo na década de 20*. San Pablo: Perspectiva

Yunque, Alvaro (sin fecha). *Versos de la calle*. Bs. As : Los Poetas