

El fin de la elocuencia: figuraciones de lo poético y transformación lingüística en Buenos Aires a mediados del siglo xx

Por *Luciana DEL GIZZO**

MIL NOVECIENTOS CINCUENTA fue el Año del Libertador General San Martín para las publicaciones periódicas argentinas. La promulgación de la Ley 13.661, que regulaba la conmemoración del centenario de la muerte del prócer, no se debía únicamente a la voluntad de expresar fervor patriótico, sino que era parte de una renovación de ciertos sentidos simbólicos de la historia que situaba el “tiempo del peronismo” entre uno de los momentos excepcionales del proceso de construcción de la Patria: la Revolución de Mayo, hazaña sanmartiniana y luego la del todavía flamante primer gobierno del presidente Juan Domingo Perón.¹ Aunque la designación del año sólo hacía justicia a este proceso, muchas otras operaciones de resignificación simbólica venían dándose incluso antes de la era peronista, algunas de las cuales habían llegado ese año a un punto de cristalización o bien se habían acentuado.²

* Becaria del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina; miembro de la Cátedra de Literatura del Siglo XIX de la carrera de Letras de la Universidad de Buenos Aires; e-mail: <ldelgizzo@conicet.gov.ar >.

¹ Elegido por el voto popular, el teniente general Juan Domingo Perón fue presidente de la República Argentina en tres ocasiones (1946-1952; 1952-1955; 1973-1974). Ganó poder y popularidad por su actividad en el último gobierno instaurado por el golpe militar de 1943, de tendencia nacionalista, que interrumpió casi trece años de fraude electoral y corrupción conocidos como la Década Infame. Las administraciones peronistas se caracterizaron por profundas reformas sociales, fundamentalmente en el campo laboral, tendientes a generar mayor igualdad y “justicia social”, las cuales provocaron cambios de largo aliento en el país, hondas adhesiones y férreas resistencias en los sectores conservadores. Esta situación determinó la historia argentina de toda la segunda mitad del siglo XX. Sobre Perón y el poder del ejército, véase Robert A. Potash, *El ejército y la política en la Argentina: 1945-1962*, Buenos Aires, Sudamericana, 1982. Sobre las consecuencias del peronismo en Argentina, véanse Carlos Altamirano, *Peronismo y cultura de izquierda*, Buenos Aires, Temas, 2001; y Beatriz Sarlo, *La batalla de las ideas (1943-1973)*, Buenos Aires, Ariel, 2001. Sobre los mecanismos de legitimación discursiva del primer periodo peronista, véase Silvia Sigal y Eliseo Verón, *Perón o muerte: los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*, Buenos Aires, Eudeba, 2004, pp. 43ss; y Mariano Plotkin, *Mañana es san Perón: propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista (1946-1955)*, Buenos Aires, Ariel, 1993.

² “Los intentos por parte del régimen de ‘peronizar’ el Estado y la sociedad se profundizaron. La ‘doctrina’ peronista se transformó en el *leit-motiv* de la propaganda

El proceso de conformación de una nueva sociedad de masas en Buenos Aires venía gestándose décadas atrás con la explosión de la inmigración europea y la migración del interior hacia la ciudad, a causa de la incipiente pero continua industrialización.³ Perón había sabido captar la simpatía y los votos de centenares de miles de argentinos a través de las mejoras en las condiciones de vida que ofrecían las conquistas sindicales de los últimos años. Pero ese cambio político no fue únicamente material, sino que derivó en una profunda y veloz modificación en las relaciones sociales: “No se trató solamente de indudables beneficios materiales; aquel fenómeno también fue acompañado de una caída de la deferencia de los sectores populares hacia las escalas superiores de la sociedad. Esto es, se quebró el reconocimiento que, en sistemas jerárquicos, *los de abajo* deben profesar a *los de arriba*”.⁴

Aunque esos cambios no se daban únicamente como consecuencia de los años del gobierno de Perón, sino que eran la concreción de un proceso iniciado varias décadas atrás, la mitad del siglo mostraba sus consecuencias de manera palpable en todos los órdenes y, lo que

oficial, mientras programas de adoctrinamiento peronista fueron establecidos en escuelas públicas y organismos oficiales [...] Los efectos de esta tendencia se hicieron evidentes durante la celebración del Año del Libertador General San Martín en 1950 [...] Además, a medida que la capacidad del régimen de proveer beneficios concretos se vio limitada por la crisis económica de 1949, el énfasis fue puesto cada vez más en los intercambios simbólicos”, Plotkin, *Mañana es san Perón* [n. 1], p. 126.

³ *Ibid.*, pp. 30-31.

⁴ Oscar Terán, *Historia de las ideas en Argentina: diez lecciones iniciales, 1810-1980*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2008, p. 259. En términos de hegemonía discursiva, conciencia efectiva o figuración es lo mismo, dado que la hegemonía regula las prácticas discursivas de lo enunciado y lo no enunciado, véase Marc Angenot, *El discurso social: los límites históricos de lo pensable y lo decible*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2010. El hecho de que las masas trabajadoras sintieran su supremacía, regulaba de cierto modo lo que se predicaba acerca de cada sector. Tal como ha evidenciado Silvia Sigal, ésta era la apreciación del primer Germani, quien en 1956 diferenciaba esa potestad del ejercicio político: “la parte efectiva de esa demagogia no fueron las ventajas materiales, sino el haber dado al pueblo la experiencia (ficticia o real) de que había logrado ciertos derechos y que los estaba ejerciendo [...] Los trabajadores que apoyaban la dictadura, lejos de sentirse despojados de la libertad, estaban convencidos de que la habían conquistado. Claro que aquí con la misma palabra libertad nos estamos refiriendo a dos cosas distintas; la libertad que habían perdido era una libertad que nunca habían realmente poseído: la libertad política a ejercer sobre el plano de la alta política, de la política lejana y abstracta. La libertad que creían haber ganado era la libertad concreta, inmediata de afirmar sus derechos contra capataces y patrones, elegir delegados, ganar pleitos en los tribunales laborales, sentirse más dueños de sí mismos. Todo esto fue sentido por el obrero, por el trabajador en general, como una afirmación de dignidad personal”, Gino Germani, *Política y sociedad en una época de transición: de la sociedad tradicional a la sociedad de masas* (1962), citado por Silvia Sigal, “Del peronismo como promesa”, *Desarrollo Económico* (IDES), vol. 48, núm. 189-190 (julio-septiembre/octubre-diciembre del 2008), p. 273.

era más importante, se trataba de una tendencia ya irrefrenable desde la sociedad tradicional, patriarcal y predominantemente rural hacia la sociedad moderna. Lógicamente, ese tránsito no se daba sin conflictos; más bien evidenciaba la redefinición de las identidades tanto políticas como sociales y culturales.⁵ En ese contexto, algunos espacios de producción simbólica permanecían como reductos de la cultura liberal y cosmopolita que en general había caracterizado a la élite a cargo del poder durante la Década Infame,⁶ no sin dejar de manifestar en mayor o menor medida las tensiones. Entre ellos, las revistas culturales eran voceras de esa cesura: por un lado, reproducían el mismo ideal de literatura como discurso cultural elevado, internacionalista y a la vez restringido a determinados grupos,⁷ que había estado en boga dos décadas atrás; por otro, comenzaban a reflejar algunas disyuntivas que serían cruciales en la década siguiente, como la escritura de minorías vs la escritura para el público amplio, la ruptura y la innovación vs los clásicos, regionalismo vs vanguardia etcétera.

Como ha analizado Andrés Avellaneda en el caso de la narrativa y el ensayo, la literatura es “un territorio privilegiado donde la producción de sentido cultural y social desnuda sus mecanismos esenciales”,⁸ pero la poesía a menudo tiene otros modos de dar respuesta, de intervenir e, incluso, de reposicionarse de acuerdo con los cambios dados en la superficie social. Particularmente, las figuraciones de lo poético demarcan los modos de acción en la producción simbólica, porque delimitan lo que se considera dentro del género y también aquello que es posible enunciar desde allí. Para mediados del siglo xx, las concepciones de lo poético —no necesariamente la práctica poética ni los

⁵ Plotkin, *Mañana es san Perón* [n. 1], pp. 18-19.

⁶ *Ibid.*, pp. 19ss. Se denomina “Década Infame” al periodo que comenzó con el golpe de Estado de 1930 que derrocó al presidente constitucional Hipólito Yrigoyen y finalizó en 1943 con el golpe militar al presidente Ramón Castillo. Esta etapa se caracterizó por el predominio de una élite cívico-militar a través del fraude electoral y la proscripción de la Unión Cívica Radical, partido que representaba en la época a los sectores populares.

⁷ En ocasiones los grupos culturales funcionan como una fracción de su propia clase que adelanta con sus aportes culturales un desarrollo específico de su sociedad, véase Raymond Williams, “La fracción Bloomsbury”, en *Revistas culturales uruguayas: estudios e índices (1865-1974)*, Montevideo, Universidad de la República, 2004; sin duda que el conjunto nucleado en la revista *Sur* particularmente funcionó de esa manera en Argentina, pero tal como en el grupo Bloomsbury que analiza Williams, los cambios que introdujo no produjeron escándalo porque articulaban su posición con una “norma civilizada”. Así, en muchos aspectos entre los que se incluyen la figuración de lo poético, este grupo y otros de poetas subsidiarios funcionaron como reducto de permanencia de viejos ideales, al interior de órganos de renovación que consideraban muchas transformaciones en el marco de un liberalismo internacionalista.

⁸ Andrés Avellaneda, *El habla de la ideología*, Buenos Aires, Sudamericana, 1983, p. 10.

posicionamientos políticos y/o sociales de los poetas, aunque también participan de cierto modo—, tal como aparecían en las revistas culturales porteñas, se mantenían aparentemente alejadas y resguardadas de cualquier transformación que se daba en el plano de lo real contingente, porque se colocaba en la poesía un valor de verdad que la vinculaba con la trascendencia.

Ese ideal de lo poético persistía en el imaginario popular incluso después de surgido y apagado el fervor vanguardista de los años veinte. La poesía había mantenido para el público cierto prestigio: era materia privilegiada en la enseñanza de las escuelas y todavía gravitaban las grandes figuras emblemáticas de un Darío o un Lugones. Se trataba del ideal aristocrático que el martinfierrismo no había logrado desarticular ni persistió en ello: muchos de sus miembros elaboraron su propio *rappel à l'ordre* durante los años treinta y algunos se integraron a la revista *Sur*.⁹ En los umbrales de los cincuenta y posteriormente, sus principales figuras abjuraban ya de los principios vanguardistas, la mayoría de sus renovaciones habían quedado en el camino, como expresión de un momento ya superado, y apostaban por géneros tradicionales como el policial y la poesía de formas clásicas.¹⁰

En las antípodas de este paradigma de literatura, el tango y el sainete florecían en su mejor época propagando una retórica de barrio y vida cotidiana que era aceptada por su mismo público como un género bajo y menor, de verdades indiscutibles pero atribuidas a filósofos de arrabal. El lunfardo, argot de los bajos fondos porteños, y la canción popular habían nacido juntos como expresión de los sectores más humildes, que conformaban un universo plurilingüístico producto de la ola

⁹ “El escritor profesional y el académico profesional habían surgido para ocupar parte del terreno que antes fuese prerrogativa de la oligarquía. Del mismo modo, *Sur* uniría a los escritores de las viejas familias, con profesionales y académicos”, John King, *Sur: estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura 1931-1974*, México, FCE, 1989, p. 26; y para eso elevaba el estatus cultural de sus colaboradores hasta formar parte del “nosotros” restringido que producía la revista de Ocampo.

¹⁰ “La vanguardia [de los veinte...] nunca rechazó el sistema literario del momento: antes bien estaba impaciente por socavar los valores tradicionales y, que en cambio fuese su propia obra la que contara con apreciación y recompensa”, en *ibid.*, p. 29. Aunque este juicio limita el papel de la vanguardia argentina a un gesto de legitimación en el campo literario, la perspectiva merece revisarse y ser considerada, dado que en la década de 1950 Borges y sus compañeros de *Sur*, que ya habían logrado un lugar preponderante en el campo literario argentino, negaban los ideales de la vanguardia, que consideraban caducos, mientras tomaban partido por géneros tradicionales. La excepción, por supuesto, era Oliverio Girondo, quien en ese momento preparaba su libro más radicalmente vanguardista, *En la masmédula*.

inmigratoria.¹¹ Aunque su existencia era reconocida en los ámbitos eruditos, la cultura popular todavía pugnaba por la validación que le permitiera conformar la identidad nacional.

En ese contexto de transformaciones de viejos conflictos y surgimiento de nuevos, también emergían voces innovadoras del discurso poético que procuraban diferenciarse de esas retóricas. Se trataba de las iniciativas de vanguardia, que mantenían vigente el surrealismo u ofrecían una versión vernácula de la poesía concreta con el invencionismo en órganos independientes como *A Partir de Cero*, *Letra y Línea* o *Poesía Buenos Aires*. Esta última publicación, la más duradera y persistente, aglutinaría durante una década a un grupo de poetas unidos por amistad y por concepciones similares de lo poético. Sin un dogma común, lo que les permitía oscilar entre el invencionismo, el surrealismo y otras expresiones, reelaborarían trabajosamente el lenguaje para quitarle sus resabios épicos y elegíacos, dando otra respuesta a esos tiempos de transformación.

¿Pero cómo comprender el estatuto de lo poético en un mapa discursivo tan disímil y en plena modificación? Este trabajo busca dar cuenta de algunas de esas figuraciones que coexistían a mediados del siglo xx en Buenos Aires en relación con una coyuntura histórico-social de cambio, que interpelaba los viejos modos de expresión y que requería nuevos. Esas formas antiguas se referirán aquí como un uso insistente de la elocuencia, entendida como esa zona del lenguaje vinculada al buen decir, al habla apropiada, pero que también usa ciertos recursos para conmover o persuadir, los cuales, por su insistente uso en poesía, pierden su naturalidad y se transforman en una retórica anquilosada.

El análisis aborda las figuraciones de lo poético que presentaron algunas publicaciones periódicas representativas de los años cuarenta y cincuenta, como las revistas *Sur*, *Canto*, *Disco*, *Verde Memoria*, *Sexto Continente* y *Poesía Buenos Aires*. A su vez, se ha complementado el análisis con referencias a otros textos que resultaron pertinentes. Los poemas analizados se han escogido casi al azar de un conjunto insistente en las cuestiones que se señalan, y se ha procurado no

¹¹ El periodo de la mayor afluencia inmigratoria en Argentina se da entre 1890 y 1950. Aunque es cierto que las guerras mundiales produjeron un efecto de desaceleración de ese proceso de cambio de la población, a partir de la década de 1920 la mitad de los porteños eran extranjeros. No debe soslayarse tampoco la ola inmigratoria producto de la Guerra Civil Española y los flujos provenientes del campo hacia la ciudad. Sin duda esto tuvo que haber incidido en la experiencia cotidiana de la comunicación y de las transformaciones lingüísticas.

seleccionar casos que sobresalgan por su excepcionalidad. Esto es así porque dar cuenta de tan diferentes figuraciones de lo poético obliga a realizar recortes que de un modo u otro resultan caprichosos. En este trabajo conviven autores conocidos ahora y desconocidos en la época, conocidos ahora y antes, y los siempre poco conocidos, pero que en conjunto conformaron el universo de lo publicado y lo publicable en el momento.

Las referencias al plano histórico procurarán no ejercer una sobredeterminación del contexto político-social sobre el campo de la literatura, sino señalar los modos en que la poesía responde y se reacomoda, no sólo porque nuevos tiempos requieren nuevas expresiones, sino porque las reconfiguraciones simbólicas modifican la capacidad de producción de sentido de las expresiones vigentes antes del cambio. Por eso, se pensará la literatura y las figuraciones que de ella se sostienen como un discurso en relación dinámica con su contemporaneidad, que como tal es un hecho social y, por ende, un hecho histórico.

*Lo poético en discurso:
un lenguaje entre dos extanjerías*

POR el hecho de pertenecer al conjunto de lo enunciado en una época y una sociedad, la literatura forma parte del discurso social¹² y, en ese sentido, construye representaciones posibles de lo real¹³ a partir del entramado discursivo en el que está inscrita, a la vez que pone en circulación sus propias producciones. Las regulaciones que legitiman lo que está por fuera o por dentro de cierta área del conocimiento o del arte modelan lo enunciable en ese ámbito. Enfocarse sobre dichas regulaciones, en este caso, de lo que es considerado poético en un determinado momento, permite dar cuenta de los valores atribuidos en los intercambios simbólicos. Sin embargo, aunque los discursos presentes en la sociedad tienden a poner de relieve las transformaciones que se producen en la superficie, a menudo “el ‘mapa’ discursivo [no] traspone fielmente los accidentes del ‘terreno’ y su estudio ‘no es válido como un análisis de la coyuntura global’”.¹⁴ La trasposición no es directa y su observación más bien arroja luz sobre la distancia que existe entre la manera en que un hecho social se conoce y la forma en que funciona en la superficie de sus relaciones.

¹² Angenot, *El discurso social* [n. 4].

¹³ Alain Badiou, *El siglo*, Buenos Aires, Manantial, 2005.

¹⁴ Angenot, *El discurso social* [n. 4], pp. 46-47.

La literatura es una pieza discursiva particular, no sólo a causa de la gravitación que adquiere en ciertas sociedades, sino porque trabaja y da forma al material simbólico. Por eso, es necesario reponer el estatus que tenía para comenzar a considerar las operaciones que se dieron a su interior a mediados del siglo xx en Buenos Aires. Para esa época la poesía todavía constituía un discurso presente en la mayoría de los impresos: se publicaba poesía en los periódicos de grandes tiradas y en las revistas especializadas, pero también en las revistas femeninas, en las de cultura general e incluso era materia obligada en los libros de texto. Aprender una poesía en la escuela primaria, además de ejercitar la memoria, mantenía vivo el arte declamatorio, al tiempo que sostenía la atención sobre la sonoridad o la musicalidad del género en el momento en que poetas y entendidos avanzaban sobre una concepción espacial de la letra sobre el blanco de la hoja.¹⁵

Era en ese contexto que figuras como Hernández, Darío y Lugones,¹⁶ entre otras, permanecían en la memoria colectiva como las voces propias de un género que se mantenía vigente como fetiche discursivo, es decir, como objeto temático intocable, inalterable, que el mismo discurso crea.¹⁷ Aunque el lugar de esas figuras había sido discutido por los poetas vanguardistas, luego de esas operaciones críticas, el papel de la poesía como discurso revelador de valores de verdad continuaba siendo parte de la doxa. La figura del poeta diplomático, de la elocuencia como rasgo de lo poético, propia de un ideal del siglo xix,¹⁸ no

¹⁵ Víctor Gustavo Zonana señala la función fundamental de las instituciones educativas en la recepción discursiva de la literatura: “las concepciones acerca de la literatura y las normas que regulan su producción y recepción operan, podría decirse, desde el primer momento en que se produce una acercamiento sistemático, ‘institucional’ entre las obras y sus lectores potenciales” dado que “la conciencia literaria es albergada en las instituciones educativas: desde hace siglos leemos literatura y le adjudicamos ciertos atributos y valores porque aparece como contenido curricular con finalidades pedagógicas específicas”, véase Víctor Gustavo Zonana, “Sobre la poética como conciencia literaria (apuntes en forma de prólogo)”, en *id.* y Hebe Beatriz Molina, comps., *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*, vol. II, Buenos Aires, Corregidor, 2010, p. 12. En la actualidad, la poesía parece haber perdido terreno en este plano.

¹⁶ José Hernández (1834-1886) fue el autor de *Martín Fierro*, extenso poema gauchesco de gran popularidad entre fines del siglo xix y principios del xx, y considerado como el poema nacional argentino. Rubén Darío (1867-1916), poeta nicaragüense de gran influencia en la literatura hispanoamericana, residió en Buenos Aires entre 1893 y 1898, años en los que publicó *Los raros* y *Prosas profanas*. Leopoldo Lugones (1874-1938), poeta, periodista y político argentino, influido por el modernismo y el simbolismo, fue el escritor canónico de principios de siglo en el país.

¹⁷ Angenot, *El discurso social* [n. 4], p. 41.

¹⁸ Badiou reconoce este tipo de figura en Saint-John Perse: “en continuidad y como consolidación de la figura claudeliana del poeta diplomático, con un lado mandarín chino (escribo estrofas sobre el exilio y la inconstancia de las cosas humanas, pero no dejo que

cayó de un día para el otro en la concepción cultural de la literatura, sino que fue mutando a medida que los procesos en el campo de la poesía se completaban y afianzaban, algo que llevó años de avances y retrocesos.

En 1950 la transformación estaba en pleno curso y por eso coexistían varias figuraciones, a veces contrapuestas, en un mismo círculo. Prototípicamente era el caso de *Sur* durante esos años, que aunque mantenía su concepción tradicional de la poesía como valor trascendente y lenguaje universal, comenzaba a dar lugar a ciertas tensiones sobre la validez de ese ideal. Por ejemplo, Jules Supervielle afirmaba que “a mí no me gusta la originalidad en grandes dosis [...] prefiero la originalidad menos consciente de los clásicos”,¹⁹ pero salvaba a Lautréamont y a Michaux; González Lanuza elogiaba a Fernández Moreno por “hacer que las cosas humildes sin pérdida de su humildad trasciendan a una más alta forma de existencia”;²⁰ Eduardo Lozano hablaba de una creación auténtica que no estaba ligada a las épocas, pero reconocía en su actualidad un momento de fundación de cimientos de un nuevo lenguaje.²¹ Alfredo J. Weiss, al reseñar un artículo de Karl Shapiro (“What is anti-criticism?”), directamente ponía en tensión la escritura de minorías, los círculos literarios, el público selecto frente al imperativo de escribir para un gran público, como defensa de un ideal democrático.²²

Pero todavía persistía la idea de una poesía concebida como un ámbito escindido y abstraído de las tensiones extraliterarias, típica-

nadie ignore que soy subsecretario del emperador), Saint-John Perse establece una figura que, en pleno siglo xx, perpetúa las circunstancias del siglo xix. Es verdaderamente un hombre de la Tercera República, un hombre de la época del imperialismo tranquilo y del Estado bonachón, un hombre de la sociedad de clases civilizada y ahíta, adormecida sobre su poder, y cuyo género literario dominante es el discurso de entrega de premios”, Badiou, *El siglo* [n. 13], p. 113. Esa posición en la sociedad argentina la ocuparon primero Hernández y luego Lugones.

¹⁹ Jules Supervielle, “Cómo escribo mis poemas”, *Sur* (Buenos Aires), núm. 84 (febrero de 1950), p. 9. Como amigo de Victoria Ocampo, Jules Supervielle (1884-1960), poeta y escritor franco-uruguayo, tuvo gran influencia en el desarrollo de la revista *Sur* y fue frecuente colaborador; su estética era antivanguardista en general.

²⁰ Eduardo González Lanuza, “Recuerdo de Fernández Moreno”, *Sur* (Buenos Aires), núm. 89 (julio de 1950), p. 8. Eduardo González Lanuza (1900-1984), escritor y poeta, fundó con Borges la revista *Prisma* y colaboró en *Proa*, *Martín Fierro* y *Sur*.

²¹ Eduardo Lozano, “Hacer en la palabra”, *Sur* (Buenos Aires), núm. 83 (enero de 1950). Eduardo Lozano (1925-2006) fue poeta, pintor y bibliófilo; asiduo colaborador de la revista *Sur*.

²² Alfredo J. Weiss, “Palabras que hacen falta”, *Sur* (Buenos Aires), núm. 89 (julio de 1950), sección “Calendario”. Alfredo J. Weiss (1914-1958), escritor, traductor y periodista, colaborador de la revista *Sur*.

mente representada por “Los mármoles seréis árboles” de Juan Ramón Jiménez, que abre el primer número de 1950:

Cuando se caen sus hojas
en el otoño, los árboles,
amigos que el sol separa,
comienzan a separarse
[...]

¡Mármoles, que guardáis dentro
la primavera indudable;
que sabéis que la tenéis,
debajo del sol que sale!
Ya para el otro entretiempro,
cuando los dioses ya anden
entre nosotros, los hombres,
jactándose, sin edades,
de su eternidad, vosotros,
los mármoles, seréis árboles
otra vez rubios, y otra
vez con senos palpitantes.

Vosotros sois de vosotros
perpetuidad retornable;
y, como los mismos dioses,
sin morir, os cambiáis,
en pie, de árboles en mármoles
y de mármoles en árboles.²³

Verso medido, ritmo impecable, este tipo de poesía, que se alinea con las concepciones más tradicionales del género, es festejado en *Sur* como alto exponente por referirse a cuestiones universales y trans-históricas. Pero aunque su temática sea aparentemente ecuménica y atemporal, expresa su propia coyuntura: se trata del lamento por la caducidad humana frente a la permanencia de la naturaleza, cifra de los tiempos que corrían, de un mundo en plena transformación por la guerra, por la técnica, por las ideologías. En el contexto argentino, cobraba el sentido adicional con el cambio social y lingüístico que estaba en

²³ Juan Ramón Jiménez, “Los mármoles seréis árboles”, *Sur* (Buenos Aires), núm. 83 (enero de 1950), p. 2. Juan Ramón Jiménez (1881-1958) fue un poeta español de gran importancia en el ámbito hispanoamericano. La obra que produjo a mediados de siglo tiene rasgos místicos que buscan la trascendencia metafísica.

marcha y se consolidaba.²⁴ Esta temática persistía desde la poesía de la generación del cuarenta,²⁵ que además ponía en tensión la conciencia de la propia caducidad, frente a la evidencia del olvido de innumerables escritores que habían sido exitosos. El lamento por el cambio, sin duda, no interpelaba ni lo que era considerado poético ni el vínculo entre la poesía y lo real, tal como demuestra la idea de Eduardo Lozano de que “es la palabra la que crea su significación y no la significación la que crea su palabra”.²⁶ La confianza en la capacidad performativa del lenguaje poético sustentaba la búsqueda de la pureza, de su sentido originario, que permitiera construir un refugio lingüístico propio y a la vez universalmente válido:

no se trata de tomarla como material y elaborarlo así como es [...] Hay que sacar lo permanente de lo perecedero, la medida de lo desmesurado [...] hay que dar a la palabra el sentido de lo originario, hacer que se recoja sobre sí para que se entregue íntegra, como el hombre se repliega en su interioridad para confundirse con lo primario que vive en él o que en él se vive.²⁷

¿Pero cuál es el material a elaborar para acceder a un lenguaje poético puro? La reflexión de Lozano no estaba aislada de la discusión sobre el lenguaje nacional, correlato del debate más amplio acerca del ser argentino.²⁸

²⁴ Este poema aparece por primera vez en *Sur* en la edición que aquí se refiere. Resulta significativo para este análisis que en la recopilación de su obra —titulada *Leyenda (1896-1956)*— que Juan Ramón Jiménez hizo antes de morir, este poema aparece sin los últimos catorce versos, que se reproducen aquí, y que aparecieron en la versión original de la revista argentina.

²⁵ Frecuentemente la crítica argentina dividió en generaciones por décadas a los grupos de poetas, considerando el momento de su consagración, lo cual a menudo torna arbitraria la categorización. La del cuarenta fue una generación heterogénea que incluyó tanto la tendencia neorromántica como a los poetas properonistas y a otros independientes. Se caracterizó por ser numerosa en cuanto a cantidad de poetas y en que ninguno sobresalió de forma eminente. Otro rasgo particular fue que los propios poetas se reconocieron como generación, aun antes de que la crítica los considerara como un grupo homogéneo; véanse Luis Soler Cañas, *La generación poética del 40*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1981; y Víctor Gustavo Zonana, *Orfeos argentinos: lírica del '40*, Mendoza, Ediunc, 2001. Entre los poetas neorrománticos e independientes más sobresalientes se encuentran: Antonio Requeni, Juan Rodolfo Wilcock, Silvina Ocampo, Antonio Porchia, Joaquín Gianuzzi, Alberto Girri, Eduardo Jonquieres, Horacio Jorge Becco, Raúl Aráoz Anzoátegui, Eduardo Jorge Bosco, Manuel J. Castilla, José María Castiñeira de Dios, Julio Cortázar, Daniel Devoto, César Fernández Moreno. Y entre los vanguardistas: Olga Orozco, Enrique Molina, Mario Trejo, Juan Carlos Aráoz de Lamadrid, Edgar Bayley etcétera.

²⁶ Lozano, “Hacer en la palabra” [n. 21], p. 51.

²⁷ *Ibid.*, pp. 50-51.

²⁸ Los orígenes de este debate se remontan al siglo anterior, pero es alrededor del primer Centenario que la pregunta por el ser argentino alcanza su cúspide. Oscar Terán

Aquí, en Argentina, donde se ha sufrido el trasplante, donde por mucho que se niegue se ha verificado algo más que una migración de Europa, se está configurando o tendrá que configurarse algún día, no importa cuándo, un lenguaje estricto, rico de sintaxis, con el cual se pueda crear verdaderamente y no remedar ni remendar, pues éstos son por ahora los resabios que no trascienden ni se encienden.²⁹

La exactitud y el rigor solicitados a un lenguaje a partir del cual poder construir en el futuro un clasicismo poético propio contrastaba con la base lingüística en formación. Ya lo había distinguido Jorge Luis Borges en la disertación presentada en el Instituto Popular de Conferencias del diario *La Prensa* en 1927, que un año después sería publicada con el título “El idioma de los argentinos”. Allí diferenciaba dos influencias en el habla local que se estaba constituyendo, el lenguaje de arrabal y el castizo, y las rebatía, en el primer caso, rebajándola al nivel de una jerga sin transcendencia de un grupo social de dudoso valor moral por sus vínculos con el delito, y en el segundo, porque el español castizo suponía una sinonimia tan infinita como muerta, que no representaba las particularidades nacionales.

Lenguajes extranjeros, por estar fuera de la ley o de la nación, la dicotomía todavía estaba vigente a mediados de siglo. El registro grabado y la difusión sonora comenzaban ya a tener sus consecuencias y, aunque en el largo plazo funcionaría como un modo de afianzamiento del “lenguaje de arrabal”, lo condenaba porque dejaba al descubierto su incorrección: a partir de mediados de la década de 1940 el gobierno determinó que se sustituyeran ciertas palabras y expresiones inconvenientes en las letras de los tangos. Más que censura o menosprecio hacia las formas populares, se trataba de la permanencia que tenían las nociones vinculadas a la pureza del idioma, al buen decir y a la capacidad edificadora o corruptora del lenguaje. Efectivamente, la carga moral de la lengua era una de sus capacidades performativas³⁰ y un idioma

vincula ese debate específicamente con la materia literaria, fundamentalmente con la producción de Gálvez y Lugones. La cuestión sigue su curso luego en la tradición ensayística que produjo el siglo: Joaquín V. González, José Ingenieros, Ezequiel Martínez Estrada, entre otros, véase Terán, *Historia de las ideas en Argentina* [n. 4], pp. 161ss. Más adelante, trocará su curso luego de la caída del peronismo, cuando la revisión de los años anteriores interpele lo nacional, véase Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano, “¿Qué hacer con las masas?”, en Beatriz Sarlo, *La batalla de las ideas (1943-1973)*, Buenos Aires, Ariel, 2001.

²⁹ Lozano, “Hacer en la palabra” [n. 21], p. 51.

³⁰ En el breve ensayo al que me referiré a continuación, José Edmundo Clemente sobredimensiona la capacidad moral de la lengua: “Así como hay palabras que conducen y educan, otras desorientan y pervierten. Los sujetos dedicados al tráfico de mujeres,

surgido de los sectores bajos o del delito no podía convertirse en el lenguaje nacional; era lo percedero, lo desmesurado que Lozano aconsejaba quitar del lenguaje poético, de modo que la poesía permaneciera como una reserva de pureza.

En 1952 el ensayo de Borges fue reeditado, seguido de otro que se titulaba “El idioma de Buenos Aires” y que había sido publicado originalmente en la revista *Continente* unos meses atrás. Su autor, José Edmundo Clemente, reconoce la importancia del antecedente de Borges y lo discute.³¹ En un rudimentario análisis lingüístico y sociológico, comienza por circunscribir la materia a tratar al perímetro urbano porteño y luego rebate el argumento borgeano, sosteniendo que los términos que conforman el vocabulario vernáculo tienen su origen en el lenguaje de la clase baja, “callejero, vecino de la picardía y del delito”: “Del fondo del pueblo salen las voces que han de prestigiar más tarde al diccionario metropolitano”.³² Esta hipótesis se sostiene con una multiplicidad de ejemplos acerca del origen de algunas palabras de uso cada vez más extenso, sin omitir las provenientes de otros idiomas por contaminación de los dialectos de la inmigración.

¿Qué media entre ambas concepciones del lenguaje porteño? ¿Qué es lo que hace que comience a ser enunciable el hecho de que el lunfardo, el habla del arrabal, sea la base de una próxima lengua culta? Al hacer su descripción del lenguaje de la vida cotidiana durante la década de 1950, Goldar muestra la existencia de un idioma propio, diferente ya del español castizo y plagado de expresiones figuradas sobre cuestiones locales.³³ Evidentemente, la base lingüística, junto con la base social, había cambiado enormemente. El mismo Clemente lo advierte al catalogar los tipos de procesos que intervienen en la conformación de palabras nuevas a partir del “bajo fondo idiomático”, cuyo

intuidos de este conocimiento, lo manejan con rara habilidad. Mediante palabras que lo sustituyan van socavando gradualmente el concepto moral de la víctima. Comienzan con el empleo paulatino de frases intencionadas hasta habituarlas en las de picardía avanzada y, de ahí, a las de calibre soez. Una vez quebrado el natural candor femenino, fácil les resulta invertir los términos de felicidad por frenesí, de hogar por lujo, de moral por dinero”, Jorge Luis Borges y José Edmundo Clemente, *El idioma de los argentinos/El idioma de Buenos Aires*, Buenos Aires, Peña, Del Giudice, 1952, pp. 52-53.

³¹ José Edmundo Clemente (1918), ensayista y bibliotecario, fue vicedirector de la Biblioteca Nacional argentina durante la gestión de Jorge Luis Borges y director durante la última dictadura militar (1976-1979); miembro de la Academia Argentina de Letras y de la Real Academia Española.

³² Borges y Clemente, *El idioma de los argentinos/El idioma de Buenos Aires* [n. 30], p. 40.

³³ Ernesto Goldar, *Buenos Aires: vida cotidiana en la década del 50*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1980.

mecanismo “es esencialmente metafórico”:³⁴ invención de palabras por semejanza fonética, derivación, anagramas, contracción, adquisición de palabras extranjeras —del francés, italiano, portugués, inglés e idiomas aborígenes. La lista de palabras que enumera es abrumadora y corresponden a un lenguaje en brutal expansión, de origen moralmente bajo, que la poesía no lograba capitalizar para su provecho porque se contraponía a un ideal elevado y trascendente del género, reducto moral de una pureza probablemente inhallable.

La elocuencia frente a la ruina

Las pequeñas revistas de poesía editadas en la década del cuarenta, como *Canto*, *Disco* y *Verde Memoria*,³⁵ tampoco ejercían ningún tipo de interpelación de lo poético ni se pronunciaban acerca de la coyuntura político-social, pero en la práctica expresaban una posición específica frente al cambio. El tono elegíaco, cuyo emblema era Rilke, había marcado las figuraciones de lo poético con un aparente escapismo de la circunstancia que todavía a principios de los cincuenta mantenía su peso no sólo en la publicación de libros, sino en las revistas de tirada masiva, como *Saber Vivir*³⁶ y los suplementos culturales de *La Nación* y *La Prensa*, entre otras. Además, la publicación *El 40*, surgida en 1951, demostraba la vigencia de este tipo de poesía.³⁷ Prototípicamente impulsaban una figuración de lo poético como revelación de una verdad absoluta, de lo universal y lo trascendente por encima de las contingencias de la actualidad:

³⁴ Borges y Clemente, *El idioma de los argentinos/El idioma de Buenos Aires* [n. 30], pp. 41-42.

³⁵ Véanse Soler Cañas, *La generación poética del 40* [n. 25]; y Héctor René Lafleur, Sergio D. Provenzano y Fernando P. Alonso, *Las revistas literarias argentinas 1893-1968*, Buenos Aires, CEAL, 1968, pp. 177ss.

³⁶ Jerónimo Ledesma, “La revista perdida: *Saber Vivir*, 1940-1956”, en *La penosa manía de escribir: Ramón Gómez de la Serna y la revista Saber Vivir, 1940-1956*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2009.

³⁷ Lafleur, Provenzano y Alonso, *Las revistas literarias argentinas 1893-1968* [n. 35]; y Soler Cañas, *La generación poética del 40* [n. 25]. Un texto publicado en el primer número de esta revista reconoce: “La promoción poética surgida alrededor de 1940 no había tenido hasta hoy un órgano común y representativo”, véase “Testimonio”, *El 40. Revista literaria de una generación* (Buenos Aires), núm. 1 (primavera de 1951), citado por Soler Cañas, *La generación poética del 40* [n. 25], p. 93. Tan múltiples como efímeras habían sido las revistas de poesía durante esa época. El fenómeno de señalarse como aglutinadora del grupo una década después de su surgimiento no deja de ser particular y subraya su permanencia.

Nosotros recordamos las palabras de Donkersloot: *La poesía es un bien precioso y delicado del hombre que siempre ha sido amenazado porque difunde demasiado abiertamente la verdad en el mundo.*³⁸

La verdad, como un ángel alcanza a nuestra voz, sin apuro pero sin detenerse, porque es exigencia inevitable de una vocación consciente, ardiendo en la sangre.³⁹

En definitiva, se trataba nuevamente de una verdad pura contra la cual resulta difícil concebir una amenaza genuina, a excepción de la idea de caducidad y ruina, tal como en la poesía de Juan Ramón Jiménez, que intimida el *statu quo*. El tono elegíaco y melancólico “se asocia a ese vuelco de la mirada del poeta hacia los tiempos pretéritos”, tal vez, producto de “la conciencia de la precariedad del ser frente al paso del tiempo”.⁴⁰ Pero remitir esa nostalgia del pasado⁴¹ a un motivo existencial y reducirla a un vago sentimiento crepuscular implicaría negarle su capacidad de intervención. Desde el Romanticismo en adelante, el arte se adscribe una conciencia histórica a través de la cual se sabe singular únicamente por la particularidad irrepetible de sus condiciones de producción⁴² y los poetas de la Generación del Cuarenta no eran ajenos a esa conciencia.

Por un lado, las noticias y la experiencia de la Segunda Guerra Mundial estaban todavía frescas,⁴³ y las ideologías puestas en juego allí repercutían en la coyuntura argentina. Es cierto que en 1945 la revista *Disco* abría su primer número con un epitafio escrito por Benedetto Croce que recordaba una masacre de inocentes cometida en la última guerra, pero lo más frecuente era que mientras partidarios de los Aliados acusaban a otros de fascistas pro Eje, los poetas se lamentaban por la crueldad de los tiempos mientras advertían la impotencia de la

³⁸ Las preocupaciones por la “realidad de su tiempo” no eran ajenas a estos poetas, aunque esas cuestiones rara vez matizaron su literatura de manera relevante, aclara Soler Cañas en *La generación poética del 40* [n. 25], pp. 20ss.

³⁹ Miguel Ángel Gómez, Julio Marsagot y Eduardo Calamaro, “Editorial”, *Canto* (Buenos Aires), núm. 2 (agosto de 1940).

⁴⁰ Víctor Gustavo Zonana estudia atinadamente la caracterización como elegíaca que tuvo la Generación del Cuarenta desde su surgimiento y la vincula a “la visión crepuscular de la vida, la conciencia intensa y melancólica del devenir temporal”, Zonana, *Orfeos argentinos: lírica del '40* [n. 25], pp. 12-13. Además, se detiene a analizar esta característica en detalle y la coloca en la tradición de la literatura universal.

⁴¹ Carlos Giordano, “Entre el 40 y el 50 en la poesía argentina”, *Revista Iberoamericana* (III), núm. 125 (1983), pp. 783-796.

⁴² Peter Szondi, *Poética y filosofía de la historia I*, Madrid, Visor, 1992; y Robert Jauss, *Las transformaciones de lo moderno*, Madrid, Visor, 1995.

⁴³ Zonana, *Orfeos argentinos: lírica del '40* [n. 25], p. 18.

literatura para responder a la violencia, lo cual implicaba un reconocimiento de los nuevos tiempos y, a la vez, una toma de posición:

Todo es triste en un mundo lleno de confusión y de violencia. Ahora no basta el recuerdo de los poetas amados leídos sobre la suave hierba.⁴⁴

Nosotros somos graves, porque nacimos a la literatura bajo el signo de un mundo en que nadie podía reír. De ahí, pues, que casi toda nuestra poesía sea elegíaca.⁴⁵

Los jóvenes del 40 no están para bromas: actúan en serio, muy en serio, y por eso, en cambio, el brulote se maneja desaprensivamente [...] Tienen una disculpa: la poca edad, la vehemencia y, sobre todo, que no lo hacen por jugar, por pasar un buen rato a costa del prójimo o del colega. Actúan con una terrible seriedad: son los infantes serios y terribles.⁴⁶

En verdad los cuarenta habían sido años en los que no había lugar para el humor en la poesía; el sarcasmo y la frivolidad de los veinte formaban parte de lo que no podía decirse, tal vez, porque la conciencia destructiva de la guerra no hacía lugar a bromas; el texto de la portada del número 1 de *Disco* se lamenta: “¡Oh sol, cómo te atreves a iluminar esta tierra de crímenes!”. Pero en su lugar, planteaban una retórica alta y elocuente, en la que el individualismo se convertía en un elevado valor humano, la subjetividad era puro sentimiento⁴⁷ y la literatura era el único espacio de perduración frente a la caducidad de lo real, de preservación del mito, como una versión de la historia protegida de la corrosión del tiempo, lo cual también era un desborde si se compara con la economía lingüística que la experiencia bélica directa había producido en poetas como Celan⁴⁸ o Ungaretti.

Así lo expresa el poema de Silvina Ocampo “León cautivo en una moneda” en el cual un león atraviesa una historia mítica, que va desde África y Egipto hasta el Coliseo romano y, “atravesando el fierro y el

⁴⁴ “Editorial”, *Verde Memoria* (Buenos Aires), núm. 1 (junio de 1942), citado por Soler Cañas, *La generación poética del 40* [n. 25], p. 75.

⁴⁵ León Benarós, *El 40. Revista literaria de una generación* (Buenos Aires), núm. 1 (primavera de 1951), citado en *ibid.*, p. 21.

⁴⁶ Luis Soler Cañas, “Los jóvenes serios”, *Democracia* (Buenos Aires), mayo de 1952, citado en *ibid.*, p. 99.

⁴⁷ Giordano da un paso más y afirma que esta poesía constituyó una interrupción en el proceso modernizador vanguardista, que se reiniciaría en los años cincuenta, esta vez, enriquecido por la experiencia neorromántica, véase Giordano, “Entre el 40 y el 50 en la poesía argentina” [n. 40], pp. 786-789.

⁴⁸ Badiou, *El siglo* [n. 13].

cemento”, llega a inscribirse en una medalla.⁴⁹ Pero prototípicamente, el mito que más se ajusta a esta noción de poesía es el de Tithonus, tal como lo expresa el poema de Alfred Lord Tennyson, publicado junto con el de Ocampo, que recuerda la historia del “amante de Aurora, a quien ésta le concedió la inmortalidad, pero no la eterna juventud” y se lamenta por estar condenado a la ruina:

Ay esta sombra oscura que fuera antaño un hombre [...]
Yo te pedí las glorias de la inmortalidad,
y tú las concediste, sonriendo, sin pensar,
como el pródigo otorga sin saber cuánto dar.
[...]

Libérame, devuélveme hacia mi misma tierra:
tú ves todas las cosas, y verás mi sepulcro;
aurora tras aurora renovarás tu encanto,
y yo, tierra en la tierra, me olvidaré del cielo,
y de ti, que retornas sobre tus blancas ruedas.

Al promediar la mitad del siglo, la temática continuaba teniendo vigencia, como muestra la leyenda en la portada del número 9 de la revista *Disco*: “Guardaremos en el tejido de oro de algunos versos todo lo que hemos soñado y todo lo que hemos perdido”;⁵⁰ o como en este soneto de Juan Rodolfo Wilcock, la gran promesa joven apadrinada por *Sur* —ganó varios concursos y “fue llamado el Shelley argentino, como resultado de su estilo neorromántico y de su extrema juventud y precocidad”—,⁵¹ cuya insistencia sobre la inmutabilidad de la naturaleza levanta sospechas:

Ramajes de la noche susurrante,
flores violetas del jacarandá,
palmeras, no desaparecerá
vuestra forma, ni el cielo de este instante.
Perduraréis, oh céspedes; radiante
vuestra imagen que el tiempo eludirá

⁴⁹ Silvina Ocampo, “León cautivo en una moneda”, *Disco* (Buenos Aires), núm. 1 (noviembre de 1945), p. 16. Silvina Ocampo (1903-1993), hermana de Victoria y también escritora, formó parte del círculo más restringido de la revista *Sur*, fue amiga de Jorge Luis Borges y esposa de Adolfo Bioy Casares.

⁵⁰ *Disco* (Buenos Aires), núm. 9 (marzo de 1947), p. 1.

⁵¹ King, *Sur: estudio de la revista argentina* [n. 9], p. 157. Juan Rodolfo Wilcock (1919-1978), poeta y narrador argentino, formó parte del grupo *Sur*; en 1957 se traslada a Italia, donde se nacionaliza.

será más verde; este paisaje está
en el ámbito inscripto de un diamante.
Plumaje de las dríades, morada
de diminutos pájaros dispersos,
para siempre os invocan estos versos:
“Permaneced, jardines, deleitad
ramas del aire, flores la mirada,
adornando esta altiva soledad”.⁵²

No es suficiente el carácter ideal de esta naturaleza inscrita en el ámbito de un diamante para asegurar la permanencia; es necesario enunciar un imperativo que es a la vez súplica y deseo de un ser que se coloca por encima pero solo, frente a lo que se elide: la corrupción, que amenaza aun lo absoluto. Junto al ideal de la naturaleza, la elocuencia del lenguaje poético lucha por permanecer en esta poesía que persiste en nombrar dríades e interjecciones de pena o admiración, así como utilizar las formas cultas del “vosotros” frente al “ustedes” de uso corriente en la lengua instrumental, todavía considerado impropio de las expresiones elevadas. Pero persistir no es permanecer, sino que es insistir en algo que estos poetas tal vez ya percibían como acabado. En definitiva, la persistencia del mito y de la elocuencia frente a una realidad que ya no es la misma se convierten en esta poesía en emergentes de la ruina material del mundo tal como lo conocían:

la motivación más apremiante del tono elegíaco [era] la experiencia del fracaso de un ciclo político en la Argentina (Década infame) [...] Frente a la quiebra de un orden, los poetas del '40 responden estéticamente. Su voluntad de forma, de recuperación de la unidad, su lamento por los bienes perdidos, se entienden como una resistencia al caos y a la desintegración de la realidad cultural y espiritual de su tiempo.⁵³

En definitiva, una paradoja: asumir la realidad de los tiempos que corrían alejaba la poesía de lo real y resguardaba su espacio como un ámbito incorruptible, que ya tomaba el tópico de la naturaleza, ya el de un pasado mítico.⁵⁴ En 1950 Daniel Devoto advertía la vacuidad de la paradoja:

Una vez más el año da la vuelta
sobre sus doce casas;

⁵² Juan Rodolfo Wilcock, *Sexto*, Buenos Aires, Emecé, 1999, p. 18.

⁵³ Zonana, *Orfeos argentinos: lírica del '40* [n. 25], pp. 18-19.

⁵⁴ *Ibid.*

una vez más los cuervos
volarán sobre el mar; pero yo mismo,
yo soy el otro rostro.
Aunque secreto, para mí todo es viejo.
Todo impreciso azar es un retorno.
Mientras la tímida colina
se maravilla de la hierba o las hojas caídas
esta vez —siempre— por primera vez,
en todo lo que el hombre edifica al borde de la muerte
me encuentro al mismo pálido morador, siempre yo,
repetiendo ese gesto que los turnos me imponen.
Podría aprovecharme de cualquier maravilla:
los quince mil soldados sin ojos del zar Simeón
o las impermeables casas de cambio, donde
los porteros arrojan la paloma a escobazos,
pero todo es ajeno,
jardín de airados guantes en vez de manos vivas,
listos para asaltarme en un punto del día,
en mi alcoba o en cientos de abismos paralelos,
la solitaria repetición de la soledad, al paroxismo
de sentir que el día pasa,
y otro día vendrá, y yo me mantengo
sin variar ni esperanza.⁵⁵

A pesar de que el tiempo es circular en este poema, tal como el tiempo mítico, la certidumbre puesta sobre la perduración se desmorona, porque todo ya es ruina, “todo es viejo”. El yo lírico advierte de pronto la vacuidad de la repetición, de la que no puede escapar ni hacia el mito (aprovecharse de los “quince mil soldados sin ojos del zar Simeón”),⁵⁶ ni hacia el materialismo extremo (las casas de cambio). Toda simulación es ajena y vana para escapar de lo verdaderamente invariable, que es el devenir de la existencia. Pero Devoto es un exponente par-

⁵⁵ Daniel Devoto, “Cántico circular”, en *Canciones de verano*, Buenos Aires, Taladriz Editor, 1950, citado por Soler Cañas, *La generación poética del 40* [n. 25], p. 413. Daniel Devoto (1916-2001), músico, crítico y poeta argentino perteneciente a la Generación del Cuarenta.

⁵⁶ La historia indica que el emperador de Bizancio, Basilio II, ordenó cegar a los quince mil soldados búlgaros capturados en la batalla de Kleidion y dejar con un solo ojo a uno de cada cien para que condujera al resto hasta el zar búlgaro, quien, según el relato, murió a causa del horror que le provocó ver a su ejército de ciegos. La victoria de Bizancio fue contundente. En rigor, el zar era Samuel de Bulgaria (979-1014) y no Simeón I (893-927). La errata subraya el carácter intemporal del relato y su superficialidad con respecto a lo real sudamericano, a las “manos vivas”, porque no tiene relevancia el nombre del personaje sino su distancia histórica y cultural.

ricular de esta generación, no sólo porque hace su propia elaboración de la tradición, sino también porque admite su transitoriedad al reconocer que los mejores exponentes poéticos del grupo son Olga Orozco, Enrique Molina y Eduardo Jorge Bosco.⁵⁷

Es que otro tópico vinculado a la caducidad que atraviesa la figuración de lo poético de esta generación es la propia permanencia en el campo literario: “El grupo del 40 nace a la vida literaria o, mejor dicho, a la historia literaria, con serios y conscientes afanes de permanencia. Tan imbuidos estaban en su propia importancia, que enseguida empezaron ellos mismos a historiarse”.⁵⁸ La sólida promesa que parecían constituir para la generación anterior —que creó el premio “Martín Fierro” para destacarlos—⁵⁹ y el compromiso siempre demorado de constituir un grupo sólido con voz propia, que estaba empezando a ponerse en duda en los inicios de la década de 1950, demuestran la potencial relevancia social que todavía asumía la poesía y la figura del poeta en el momento, pero también la conciencia de su propia finitud, que es interpretada también como una incapacidad de producir un clasicismo propio, de convertirse en clásicos.

La respuesta estética no implicaba una falta de conciencia histórica del arte o una huida; por el contrario, se trataba de una reacción consciente del devenir de los tiempos que apostaba por la elocuencia de la elegía como única arma para proteger lo que quedaba de la ruina material y del lenguaje. Por eso eligieron escribir sobre esa caducidad en los mismos términos del pasado que se resquebrajaba. Pero el lenguaje les jugó una mala pasada porque era parte de esa ruina, la elocuencia había perdido la eficacia de nombrar y se hacía incómoda frente a la transformación. En ese sentido, la pérdida era doble al quebrarse el siglo: el mundo ya no era como lo conocían y la lengua había perdido efectividad. Otra vez Wilcock ejemplifica la pérdida, esta vez como renuncia: advirtió la vacuidad de un lenguaje que no tenía punto de contacto con la circunstancia sin precedentes, por lo que había disminuido su capacidad de expresión. En lugar de buscar la renovación, renunció a su propia lengua; en 1957 le comentó a su amigo poeta

⁵⁷ Víctor Gustavo Zonana, *Arte, forma, sentido: la poesía de Daniel Devoto*, Córdoba, Ediciones del Copista, 2010. Olga Orozco (1920-1999) fue una poeta argentina de influencias surrealistas y neorrománticas; Enrique Molina (1910-1997), poeta surrealista argentino; Eduardo Jorge Bosco (1913-1943), poeta de la Generación del Cuarenta que buscaba la expresión poética perfecta; se suicidó joven.

⁵⁸ Soler Cañas, “Los jóvenes serios” [n. 46].

⁵⁹ *Ibid.*

Antonio Requeni: “Me voy a Italia a escribir en italiano, el castellano no da para más”.⁶⁰

La resignificación de la elocuencia

EN su estudio sobre la narrativa de la época, Andrés Avellaneda divide el panorama literario de mediados de la década del cuarenta en antiperonistas y properonistas, y señala que si bien “esta última tendencia procura sin éxito construirse un recinto de prestigio propio; no llega a lograrlo porque, sobre todo, usa las mismas herramientas de trabajo que los adversarios”.⁶¹ Aunque —como se verá aquí— su bipartición no se sostiene, por lo menos para el ámbito poético, es cierto que los poetas de algún modo suscritos al gobierno no alcanzaron a generar una retórica que los distinga, si bien hicieron un uso propio de la elocuencia poética. En efecto, el tono elevado y los altos ideales persisten en las figuraciones de lo poético que sostienen las publicaciones peronistas como rasgos distintivos del género, pero ya no se trata del tono elegíaco que lamenta la ruina del pasado, sino de recibir y festejar los nuevos tiempos, colocándolos en la línea de una tradición histórica. Claramente, éste es el objetivo del volumen de poesía que en 1950 publica la Comisión Nacional Ley 13.661 como parte de las actividades de homenaje a José de San Martín, *Los poetas argentinos cantan al Libertador*.⁶² La antología recopila poemas de todos los tiempos dedicados al prócer y llega a su actualidad con las producciones de Arturo Capdevila, Alfredo R. Bufano, Ignacio B. Anzoátegui, César Fernández Moreno y Francisco Luis Bernárdez. La retórica de antaño suscribía a la elocuencia y la pureza del lenguaje, pero la poesía en esa actualidad continuaba teniendo la ampulosa función de unificar los momentos excepcionales de la historia:

¡Prodigioso destino el de nuestra poesía! Apenas nacida recibe el don maravilloso de una Patria nueva que “se levanta en la faz de la tierra”, y le ofrece como tema de inspiración EL HEROÍSMO DE SU PUEBLO y las hazañas de sus próceres. ¡Prodigioso destino, en verdad, porque desde los primeros años de la Patria, sus poetas le cantan con la valiente voz de la epopeya!⁶³

⁶⁰ Martín Prieto, *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus, 2006, p. 313.

⁶¹ Avellaneda, *El habla de la ideología* [n. 8], p. 18.

⁶² Ricardo Piccirilli, dir., *Los poetas argentinos cantan al Libertador*, Buenos Aires, Comisión Nacional Ley 13.661, 1950.

⁶³ *Ibid.*, p. 13.

De este modo, el prólogo unifica el contenido que presenta el libro no sólo por la temática sanmartiniana común, sino porque resignifica la hazaña heroica en la figura del pueblo, que atraviesa la historia para llegar al presente. El tránsito a lo largo de los siglos únicamente cobra sentido a partir de la poesía que lo glorifica. Por lo tanto, a pesar de operar una renovación simbólica que coloca al pueblo en el centro, se sostiene una idea de lo poético que no coincide con los géneros populares, sino que se sostiene en altos tonos, esta vez no elegíacos sino épicos. La operación se plasma en la mayor parte de los poemas actuales reunidos. Tanto en la oración fúnebre de Bernárdez, como en la “Oda al General San Martín” de Anzoátegui, los vocativos que incluyen la palabra “general” o las referencias al pueblo juegan con la ambigüedad entre las figuras de San Martín y Perón para hacer llegar al presente la épica y la hazaña histórica y moral:

Hasta la muerte es de sus hijos, hasta la muerte silenciosa es de su pueblo [...]

En el momento de la gloria, no había herida que en su ser no palpitase.

Si todo el triunfo era su triunfo, toda la sangre derramada era su sangre.⁶⁴

¡Presentes, General!

Con la patria ganada y el acento inmortal.

Con usted los que fuimos tres o cuatro patriotas, con usted los que somos muchos cientos de miles.

Los de la patria pura, los que en la sangre viven una herencia sin dividendos de ferrocarriles [...]

Los que sabemos que los pueblos tienen como los hombres su rendición de cuentas y su Juicio Final.

Los de la sangre limpia, ¡con usted, General!⁶⁵

En definitiva, el lenguaje está cargado de esa dimensión moral que confluye con la elocuencia poética: los limpios que no están manchados con el lucro sino con la sangre del honor son los autorizados a cantar con palabras elevadas. Esta confluencia coincide con la concepción que busca preservar la lengua nacional de la mácula arrabalera, pero también es el instrumento necesario para construir la figura épica y honorífica que identifica a Perón y San Martín en una gesta de continuidad transhistórica.⁶⁶ Nuevamente la elocuencia atraviesa el tiempo

⁶⁴ Francisco Luis Bernárdez, “El Libertador”, en *ibid.*, pp. 178-179.

⁶⁵ Ignacio B. Anzoátegui, “Oda al General San Martín”, en *ibid.*, p. 173.

⁶⁶ El mayor aporte en esta línea épica tal vez sea el *Canto de San Martín* compuesto por Leopoldo Marechal, escritor y poeta, autor de *Adán Buenosayres*, que fue represen-

hacia atrás, esta vez no para preservar un estado previo a la transformación, sino para tejer los vínculos con un pasado heroico.

Una publicación de interés al interior de las filas peronistas es *Sexto Continente*, editada por Alicia Eguren y Armando Cascella.⁶⁷ Su proyecto cultural se opone al de *Sur* en dos aspectos. En primer lugar, porque coloca la producción intelectual al mismo nivel que otras actividades constitutivas de la cultura:

La literatura, y la música y las artes plásticas, ocuparán en nuestra atención el mismo plano que la industria edilicia, y la algodonera, y la agricultura y la ganadería, ofreciendo de tal suerte un panorama integral de ese inmenso taller de trabajo que es toda la Nación. Pues es una enorme mentira que la dignificación de la Patria y su resonancia en el mundo exterior se halla únicamente a cargo de los artistas e intelectuales, con artero olvido del rol que en el progreso común corresponde al obrero, al labriego, al político, al artesano y al soldado.⁶⁸

Esta equiparación de la función del intelectual con cualquiera otra función social en la conformación de la cultura significaba, además de una valoración de las tareas no calificadas, un rebajamiento de la función social de escritores y pensadores, y también una ampliación de la noción de cultura, lo que implicaba una reestructuración de sus componentes similar a la percibida por los sectores medios porteños que se convertían en “una zona de frontera con grupos sociales que hasta poco antes había[n] estimado no sólo diferentes sino también inferiores

tado como cantata con música de Julio Perceval en el anfiteatro de la Universidad Nacional de Cuyo en Mendoza: “En el nivel literario predomina el tono de grandeza y de celebración del héroe, tono que absorbe y eleva las variantes estilísticas americanistas. Esta intención engrandecedora sortea el riesgo del ‘pastiche’, del emparejamiento de palabras o estilos de distinto nivel o registro cuyo efecto de extrañamiento puede causar una impresión paródica o satírica. En este caso, la mezcla del registro culto con el popular no sólo se corresponde con las fuerzas que conflictúan al San Martín de la Cantata, sino que responden a una concepción artística muy libre y experimental que venía ensayando Marechal desde *Adán Buenosayres* (1948)”, Gloria Videla de Rivero, “El *Canto de San Martín* (1950) de Leopoldo Marechal y su puesta en escena”, *Revista de Literaturas Modernas* (Mendoza), núm. 33 (2003), pp. 165-185. Fragmentos del poema se reproducen en *Sexto Continente* (Buenos Aires), núm. 5 (julio de 1950).

⁶⁷ Alicia Eguren (1924), poeta, ensayista y periodista argentina, fue precursora de la izquierda peronista, luego de dirigir *Sexto Continente*, estuvo casada con el dirigente peronista John William Cooke; fue detenida-desaparecida por el último golpe militar en 1977. Armando Cascella (1900-1971) fue ensayista, escritor y periodista; se desempeñó como secretario de la Sociedad Argentina de Escritores (SADE) y funcionario del gobierno peronista a cargo del Instituto de Previsión Social.

⁶⁸ “El sexto continente”, *Sexto Continente* (Buenos Aires), núm. 1 (julio de 1949), p. 3.

socialmente”.⁶⁹ Esta situación irritaba particularmente tanto en lo social como en lo cultural a causa de la “confusión de símbolos con los que se hacen visibles los límites de clase”.⁷⁰ Por otro lado, este proyecto ponía en tensión el de *Sur* y la corriente de oposición entre literatura nacionalista y extranjerizante, al plantear una suerte de universalismo restringido o nacionalismo ampliado, que corría el foco del ideal europeo hacia la expansión de los lazos nacionales en América Latina, como una forma de oposición y resistencia a los viejos imperialismos (Inglaterra) y a los incipientes (Estados Unidos), además de valorarse como un modo de entrar al nuevo orden mundial regido por conglomerados de naciones.

Una figuración de lo poético acorde con este proyecto sin duda revalorizaba el origen popular del género, como en “De la poesía popular ecuatoriana”⁷¹ o en “Amor, poesía y región”. Este último rescata la poesía amatoria por ser la más universal: “ha podido hablarse de pueblos que no han poseído universidades o coliseos, que han carecido de estadistas, sabios o estrategos [*sic*], pero jamás se ha oído de pueblos en que no haya existido el amor, donde no haya habido poetas para cantar al amor”. Y se las aborda “solamente como reflejo de la expresión regional argentina, ya que es una verdad que el desahogo amoroso de tipo lugareño [...] ofrece pinturas ambientales y aun psicológicas admirables para el conocimiento del alma nativa”.⁷²

A pesar de esta clara toma de partido por los exponentes populares del género y de la insistencia en un origen sencillo, que además de reflejar las particularidades regionales devolvería al pueblo la potestad sobre la expresión poética arrebatada a la aristocracia intelectual, los poemas publicados no logran ejemplificar esta noción de lo poético. En los primeros números la temática es regionalista, con la exaltación de cuestiones como la agricultura, el viento del sur, las viñas, el huerto, la hierbabuena, pero por otra parte se abjura del “pintoresquismo rural”, de “la sencillez manoseada de las coplas y romances que se quieren parecer a los del pueblo” y se valora “la pretendida y alcanzada estilización de elementos originales argentinos” o la “discreta aplicación de un matiz local al discurso poético”.⁷³

⁶⁹ Avellaneda, *El habla de la ideología* [n. 8], p. 13.

⁷⁰ Adolfo Prieto, citado en *ibid.*, p. 33.

⁷¹ En *Sexto Continente* (Buenos Aires), núm. 6 (octubre de 1950), pp. 72-88.

⁷² En *Sexto Continente* (Buenos Aires), núm. 7-8 (diciembre de 1950), pp. 50-56.

⁷³ Roque Raúl Aragón, “*Campo Flor* de Julio Gancedo (h.)”, *Sexto Continente* (Buenos Aires), núm. 6 (octubre de 1950), pp. 126-127.

Sólo algunos poemas publicados cantan la particularidad nacional, como “Viento del Sur” de Antonio Puga Sabaté,⁷⁴ y apuntan a ese regionalismo realzado por las particularidades estilísticas de la Generación del Cuarenta (“La longitud del viento, / la estría de su carne y de su grito, / el redoblar confuso, en soledad confusa, / que agita sus entrañas, / que conmueve los gestos, las raíces, / la extensión del espacio y el rostro de las llamas”), lejano ya de las coplas y los romances populares, y más cerca de una oda de exaltación romántica que se detiene en el detalle.

Un caso particular es “Canto a la Argentina” de Alicia Eguren, que entre invocaciones a la tierra, la cosecha y Dios, hace un llamado a los hombres para que tengan conciencia de su elección en el destino de la patria: “Varones, lo que exijo / de todos, lo que la Argentina quiere: / cuando digáis elijo, / sepáis que un mundo muere / y armando estaréis el que vuestro pecho prefiere”; al tiempo que llama la atención para no anquilosarse en un orden preestablecido: “También hoy os diré: / No creáis en la definitiva forma; / de lo contrario sé / que el prisma que deforma / os cogerá en las duras mallas de la forma”.⁷⁵ Esta poesía particular, de una voz poética femenina que todavía está privada del sufragio pero que se siente parte de una sociedad en plena transformación, expresa en las anquilosadas formas tradicionales de una oda tosca al heroísmo masculino colocado ahora en el voto popular. Sin embargo usa la misma forma de lo que pretende cambiar y se la apropia con el fin de resignificarla de modos que no resultan del todo efectivos, a diferencia de los rasgos épicos.

El comienzo del fin

EN ese contexto donde el lenguaje se había tornado inestable era lógico que convivieran diferentes figuraciones de lo poético, incluso en un mismo ámbito. Desde vacilaciones y alternancias en el uso del “tú” y el “vos” hasta dudas sobre la capacidad referencial de la lengua, cuya verbosidad erudita estaba muy alejada de la oralidad en transformación, algunos poetas advertían la necesidad de renovar el lenguaje poético. La propuesta invencionista, tal como se había enunciado a media-

⁷⁴ Antonio Puga Sabaté, “Viento del Sur”, *Sexto Continente* (Buenos Aires), núm. 3-4 (noviembre de 1949), pp. 47-50.

⁷⁵ Alicia Eguren, “Canto a la Argentina”, *Sexto Continente* (Buenos Aires), núm. 1 (julio de 1949), pp. 27-35.

dos de la década anterior,⁷⁶ proveía una respuesta posible a la intención de algunos jóvenes que buscaban limpiar la expresión poética de “retóricas caducas” o “palabras prestigiosas”.⁷⁷ Proponía generar un objeto textual no representativo y, consecuentemente, operaba sobre la lógica de la lengua desarmando la semiosis, de forma similar al surrealismo pero a través de métodos racionales e intencionados.

Esa poética surgió de manera conjunta para la plástica y la poesía, como una versión vernácula del arte concreto de Max Bill, Theo van Doesbourg, Joaquín Torres-García etc., que en la década de 1930 había alcanzado en Europa una síntesis de las vanguardias pasadas con la asimilación de las asociaciones inesperadas del cubismo, la planificación y el racionalismo del neoplasticismo, la autonomía de la obra del suprematismo, la injerencia de la obra en la sociedad del constructivismo; en fin, la exigencia de la universalidad de la imagen que el abstraccionismo todo había legado al arte del siglo xx.⁷⁸ En la adaptación que elaboraron los artistas argentinos de la Asociación Arte Concreto-Invencción, se incluían también algunos principios del creacionismo huidobriano. Ambas corrientes consideraban la creación artística como no representativa, pero en el creacionismo persistía una significación metafísica, “mágica”, por debajo de la superficie de la obra. El invencionismo procuraba superar ese carácter hermenéutico, que consideraba un resabio romántico e idealista, a través de la invención como operación racional que aplicaba la proyección a obras que, con formas puras y universales —es decir, perceptibles por toda la humanidad— incidían con su presencia el mundo. En definitiva, “el ‘pequeño dios’ de Huidobro se democratiza”⁷⁹ y termina por secularizarse.

⁷⁶ El invencionismo surgió como la propuesta de un grupo de artistas plásticos y poetas rioplatenses (Tomás Maldonado, Carmelo Arden Quin, Gyula Kosice, Lidy Prati, Rhod Rothfuss, Edgar Bayley), que se proponían renovar la producción de arte y literatura hacia cánones modernos, inscribiéndola en patrones abstractos. El hito fundador de esta corriente, que para las artes plásticas significa el inicio del abstraccionismo en Argentina, es la publicación del único número de la revista *Arturo* en el verano porteño de 1944. Esta corriente daría lugar luego al surgimiento del arte Madí, de la Asociación Arte Concreto-Invencción y del Perceptismo, véase Luciana del Gizzo, “*Arturo*, terreno de prueba: acerca del origen conjunto del invencionismo y del arte concreto en Argentina”, *Revista Laboratorio* (Escuela de Literatura Creativa/Universidad Diego Portales), núm. 3 (primavera del 2010).

⁷⁷ Jorge Fondebrider y Daniel Freidemberg, “*Dossier Poesía Buenos Aires*”, *Diario de Poesía*, núm. 11 (verano de 1988-1989), p. 15.

⁷⁸ Mario de Michelis, *Las vanguardias artísticas del siglo xx*, Madrid, Alianza, 2000, p. 241.

⁷⁹ Giordano, “Entre el 40 y el 50 en la poesía argentina” [n. 41], p. 794.

En plástica, eso se resolvía con los elementos básicos del lenguaje visual (formas, líneas y colores) y con las leyes de la composición, que resultaban en formas geométricas, el plano color como elemento signifi-
ficante fundamental, el equilibrio, la bidimensionalidad etc. En poesía, se trataba del trabajo con el significante, con la estructura gramatical, con lo fónico, con la visualidad del poema, que generaba asociaciones inesperadas pero también violentaba la elocuencia, la mayoría de las veces desde sus propios elementos, sobre todo al inicio del proceso. Porque a pesar de que esta operación, que en definitiva podría homologarse a la abstracción en el arte plástico, buscaba un ideal de pureza que como consecuencia replegaba a los lenguajes artísticos a trabajar con sus propias estructuras,⁸⁰ la ruptura de la lógica semántica se operaba sobre un lenguaje poético cuya figuración estaba vigente. Así se exponía la idea de invención en el primer número de *Poesía Buenos Aires*:

ha traído sus dos manos
sus dos aguas despiertas
ha inclinado la cúpula del recuerdo
su garganta está enamorada
tiene los quince años de la tierra
y juega con el mar que no comprende

alguien siega la bruma
alguien descubre un ebrio diálogo
y la savia interroga en las cavernas

cortar tallar son las nuevas preguntas
[...]
ha traído sus dos trajes
uno para las playas del secreto
uno para su plural estremecido y los huesos iguales
sus dos abecedarios
uno para la sombra uno para la lámpara
que su palabra une
puente final de los primeros ayes
ya se inclina la sed hacia su trópico disuelto
los reyes no han podido descifrar sus escudos
la distancia se abre como una vieja herida.⁸¹

⁸⁰ Del Gizzo, “Arturo, terreno de prueba” [n. 76].

⁸¹ Raúl Gustavo Aguirre, “La invención”, *Poesía Buenos Aires*, núm. 1 (primavera de 1950), p. 6. Raúl Gustavo Aguirre (1927-1983), poeta, bibliotecario y docente, dirigió la revista *Poesía Buenos Aires* durante sus diez años de permanencia.

El concepto de *invención* interviene aquí sobre la dualidad. Dos abecedarios, dos códigos que dan luz en la sombra y oscurecen la lámpara, para vincular el lenguaje con el origen, con los primeros balbuceos, “los primeros ayes”. También mira hacia adelante: es tan joven como la tierra, que ve la naturaleza sin comprenderla. No sólo por su capacidad jánica, sino fundamentalmente porque opera sobre ese lenguaje gastado que le hace decir “plural estremecido”, “cúpula de recuerdo”, “garganta enamorada”, es que viene a suturar la distancia propia de los dos lenguajes de Borges, y también la herida del sentido y la materialidad en ese cortar y tallar que son necesarios para rejuvenecer la lengua y para hacerla propia en lugar de apropiada:

[La revista] Expresaba la presencia o la voluntad de una poesía, como la definimos alguna vez, “desmantelada”, es decir, una poesía rigurosa, que nada tuviese que ver con la cháchara literaria tan común en nuestro medio. Que significara una aventura y un esclarecimiento, una experiencia y una posibilidad de conocer. La elección de un modo de vivir y no un oficio. En una palabra, queríamos recuperar para nosotros la esencia inmemorial de la poesía, pero a la altura y a la conciencia de nuestro siglo y con el lenguaje de nuestro siglo.⁸²

La palabra poética no sólo actúa al interior del lenguaje, sino que plantea vínculos directos y por eso más genuinos con la vida; interviene lo real con el acto desnudo de poetizar: “ya no pintamos la anécdota, la fraguamos; le inventamos privilegios a la acción humana recapacitando los vínculos frente a la angustia sideral”.⁸³ Esto es, en lugar de representar el acontecimiento, el poeta, como hombre, presenta una realidad lingüística nueva, librando la palabra de todo vínculo y, con eso, de toda trascendencia. La poesía deja de ser expresión elevada de otra cosa porque la invención poética es intervención directa sobre el mundo, por lo que el lenguaje desmontado interactúa de un modo inmediato con lo real.

Pero no era sencillo deslastrarse de las figuraciones de lo poético que todavía persistían y el lenguaje nuevo, que completara y afianzara la operación iniciada por la vanguardia martinfierrista, se escurría entre las manos porque la intención de amputarle la grandilocuencia, en un principio, no dispensaba a la poesía de asumir funciones eminentes.

⁸² Raúl Gustavo Aguirre, citado en Javier Cófreces, sel., *Poesía Buenos Aires (x 10)*, Buenos Aires, Leviatán, 2001, pp. 9-10.

⁸³ Jorge Enrique Móbili, “Nos proponemos dar a la poesía”, *Poesía Buenos Aires*, núm. 1 (primavera de 1950), p. 2.

Además, la intención de generar un objeto lingüístico autónomo, que para eso desarmaba la semiosis, en ocasiones atentaba contra cualquier efecto poético. Pero con el tiempo estos principios aparentemente dogmáticos se transformarían en un proceso paulatino que tendría lugar en las páginas de *Poesía Buenos Aires*, por el cual procuraron acercar el lenguaje poético a una lengua común que ya había cambiado. Ese proceso de desmonte del lenguaje partía de una abstracción analítica, y no sintética —a diferencia del creacionismo o el cubismo, por ejemplo. Posteriormente, una vez depurado de esas referencias ampulosas, de adjetivaciones accesorias, ese lenguaje volvería a ser montado, esta vez, para expresar la sensibilidad de otros tiempos.⁸⁴

La perspectiva del siglo

Me pregunto, incluso, si este lenguaje mío no le llega ya a usted como un eco de pasado, una desconexión con algo que fue de su realidad de antes [...] Todo lo que he trabajado en este año pasado y lo que va del '51, sobre todo la tarea abrumadora de escribir el libro sobre Keats, me ha mostrado claramente cómo me sostengo precariamente en lo real, cómo las palabras me engañan y me dan una provisoria seguridad, cómo una buena dosis de lecturas me ayuda como si fuera morfina a sobrevivir y a creer —no siempre, por suerte— que tengo lo que la gente llama una “cultura” —eso que en la mayoría de los casos es un buen sistema de defensas, de límites, de nociones— es decir una barricada contra lo que empieza más allá, que es lo Real [...] A veces, con lo que pueda yo tener de poeta, entreveo fulgurantemente una instancia de esa Realidad: es como un grito, un relámpago de luz cegadora, una pureza que duele. Pero instantáneamente se cierra el sistema de las compuertas; mis bien educados sentidos se reajustan a la dimensión del lunes o del jueves, mi bien entrenada inteligencia se ovilla como un gato en su cama cartesiana o kantiana. Y el nouméno vuelve a ser una palabra, una bonita palabra para decirla entre dos pitadas al cigarrillo.⁸⁵

Cortázar también advertía la caducidad de un lenguaje que había sido efectivo en el pasado, pero que hacía agua en una realidad que evidenciaba transformación. En la carta antes citada expone la noción de

⁸⁴ Creo que ese proceso de depuración es el que brinda las condiciones de posibilidad para hacer enunciable la poesía conversacional que se da al finalizar la década y continúa en la siguiente, en las antípodas de la estética neorromántica. De todas formas, se trata de una hipótesis que requiere mayor revisión y un análisis pormenorizado del proceso queda pendiente.

⁸⁵ Julio Cortázar, “Cartas 1951: a Fredi Guthmann”, en *Cartas (1937-1963)*, vol. 1, Aurora Bernárdez, ed., Buenos Aires, Alfaguara, 2000, pp. 255-256.

cultura como refugio, un cúmulo de conocimientos elevados que lo separan de lo “real”, que advierte en un relámpago —al estilo de Walter Benjamin podría pensarse—, pero que se le escapa justamente por ese mismo andamiaje que lo protege. Ahora bien, ¿por qué insistir en tocar la realidad? Los invencionistas iban en la misma dirección al buscar una pureza del lenguaje que no tenía que ver con una lengua apropiada, sino con desarmarlo y pulirlo de sus adornos y accesorios, hasta reducirlo a una estructura, que era lo único que podía afirmarse como cierto. Pero entonces, ¿por qué no quedarse en ese resguardo cultural, aunque fuera todo lamentos por lo que ya no estaba como en el caso de los neorrománticos, o en la heroicidad hiperbólica de la épica peronista?

En su propuesta para pensar el siglo xx, Alain Badiou parte de la tesis de que este siglo experimentó una extrema pasión por lo real. Frente a la idealidad planteada por el siglo xix, que anunció, soñó y prometió, su sucesor se propuso realizar, “declaró que él hacía, aquí y ahora”.⁸⁶ Esto lo llevó a pensarse como un final y un comienzo absolutos a la vez, dos formas de obtener lo definitivo,⁸⁷ es decir, lo real, lo que sólo es y, por lo tanto, está más allá del bien y del mal.⁸⁸ Frente a la metafísica occidental, como lo advierte Cortázar, el siglo propuso acción y construcción. Pero la realización de lo nuevo requería la destrucción de lo viejo, y ésa es la ruina frente a la que el todavía joven escritor se repliega en el refugio de la cultura, la misma que entreveía Daniel Devoto y a la que luego Cortázar contribuiría a destruir con su práctica narrativa y no con la poética.

Es esa ruina la que lloran los poetas neorrománticos, incapaces en este caso de ver la posibilidad de construir sobre los escombros. Es el mundo aristocrático resquebrajado y en retirada, pero también la ruina de una lengua que sólo se atreven a reconstruir con los añicos de una cultura arcaizante y propia en los círculos de élite que vivían lo europeo como parte de su estirpe. Por eso mismo la cuestión de la guerra era fundamental: no sólo la sociedad de masas había hecho retroceder la supremacía de la élite, sino que advertían que el mundo que conocían también estaba en ruinas, que ya nada era como antes y que el refugio europeo estaba destruido o, por lo menos, en permanente amenaza. Dado que habían experimentado que todo lo humano caduca, porque habían presenciado su catástrofe, fue que tematizaron y pensaron la

⁸⁶ Badiou, *El siglo* [n. 13], p. 52.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 56.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 53.

permanencia, tanto de aquello que no puede alterarse —la naturaleza como el único ámbito incorruptible—,⁸⁹ como la de ellos mismos en el canon literario,⁹⁰ única posibilidad de perdurar para los seres mortales y olvidables.

Ahora bien, quienes sí entrevieron esa fuerza destructiva como posibilidad de un nuevo comienzo fueron los que adscribieron a la doctrina peronista, que se concebía como una acción heroica destructiva de un orden anterior para instaurar otra supremacía. Y esa realidad provocada por la acción directa no podía generar una literatura innovadora e imaginativa que encubriera el acto, sino más bien el canto épico que elevara la acción como real-ideal. Badiou también sostiene que a causa de esa pasión por lo real y definitivo, “el siglo se vivió con un carácter heroico y épico”,⁹¹ justamente, por el imperativo destructivo y nihilista experimentado con forma de hazaña.⁹² La de Perón buscaba el linaje sanmartiniano porque debía insertarse en un origen genuino de lo nacional, eso que soñó el siglo XIX y que el XX trataba de realizar: “Por esa Argentina grande / con que San Martín soñó, / es la realidad y la efectiva / que debemos a Perón”, corea hacia el final la “Marcha peronista”.

Pero esa lengua de la que procuraban apropiarse también estaba en ruinas, porque “la capacidad de nombrar de las palabras está afectada, y la relación entre ellas y las cosas se ha relajado”.⁹³ Tal como lo advertían Cortázar, Wilcock y los invencionistas, la lengua conocida ya no denotaba, por lo que la connotación era sospechosa y el registro alto se convertía en grandilocuente para los más desconfiados. La incertidumbre, iniciada en la década de 1940 con la ostentación del horror de lo real de la guerra, hacía obscena la elocuencia,⁹⁴ entendida como “la convicción de que la lengua dispone de recursos y cadencias que es preciso explotar”.⁹⁵ Por eso, era necesaria una depuración que quitara los ornamentos para dejar lo real al descubierto. La solución

⁸⁹ Marcela Raggio, “La poesía del 40 revisitada hoy: imágenes y pre-visiones del espacio urbano en textos de Rodolfo Wilcock”, *Cuadernos del CILHA* (Universidad Nacional de Cuyo), vol. 11, núm. 12 (2010), pp. 49-58.

⁹⁰ Soler Cañas, *La generación poética del 40* [n. 25].

⁹¹ Badiou, *El siglo* [n. 13], p. 53.

⁹² *Ibid.*, p. 113.

⁹³ *Ibid.*, p. 67.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 120.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 119. Badiou discute en este punto con Theodor Adorno: “Jamás creí, tampoco, que tuviera el menor sentido decir, como Adorno finge suponerlo, que después de Auschwitz es imposible escribir un poema. En consecuencia, no considero de manera alguna una paradoja que Celan, para quien Auschwitz es una cuestión de singular intensi-

del invencionismo no fue efectiva en la inmediatez, pero abrió un proceso hacia la renovación del lenguaje poético que propiciaría ciertas poéticas fuertes como las de Alejandra Pizarnik, Paco Urondo y Leónidas Lamborghini.⁹⁶

Aunque podría pensarse que se trataba de una transformación que tenía su correlato en la evolución político-social producida durante las décadas anteriores, ese tipo de cambios no tienen una continuidad transparente en la literatura. Si la condescendencia de las clases populares hacia las altas había caído en cierto modo, la noción de lo poético conservaba, como se ha visto, el ideal de la elocuencia tanto para evocar la nostalgia del pasado como para construir un relato épico de lo nacional en el presente. Por eso *Poesía Buenos Aires* necesitaba hacer esa operación que desnudaba el lenguaje hasta tocar su estructura, para barrer poco a poco el belletrismo que suponían las figuraciones vigentes de lo poético. Sin embargo, otros rasgos vinculados no serían fácilmente eludidos: la poesía y fundamentalmente el poeta mantenían para el grupo Poesía Buenos Aires funciones éticas y morales que no llegaron a sacrificar para reformular por completo la figuración de lo poético a mediados de siglo: “Que el poeta es una especie ejemplar rescatada del caos y del mito para comprender el universo en sus propias condiciones”.⁹⁷ Su poesía se mantuvo al margen del desorden y el automatismo con su ideal planificador, y de las supersticiones anacrónicas al abolir la función profética del poeta, pero la confianza en una ejemplaridad ética preservadora o transformadora del lenguaje persistió y se colocó en la base de la duradera convicción de que la literatura era lo suficientemente transparente como para cambiar definitivamente el mundo.

dad [...] no haya dejado de inventar —y, supremo desafío, de forzar esa invención en la lengua alemana, la de los asesinos— una poesía capaz precisamente, de hacer una apreciación de lo sucedido a los hombres en las décadas de 1930 y 1940”, *ibid.*, p. 117. Lo que para Badiou necesariamente cae no es la poesía, sino su elocuencia, sus ornamentos innecesarios que disfrazan lo real.

⁹⁶ Alejandra Pizarnik (1936-1972), destacada poeta argentina influida en sus comienzos por el surrealismo; se suicidó a los 36 años de edad. Francisco “Paco” Urondo (1930-1976), poeta, periodista, militante político y guerrillero, murió asesinado por la policía en Mendoza. Leónidas Lamborghini (1927-2009) fue un importante poeta que renovó el lenguaje con un estilo propio y particular; militó en el peronismo. Los tres publicaron sus primeros poemas en *Poesía Buenos Aires* y estuvieron vinculados al grupo.

⁹⁷ “Carta a todos nosotros”, *Poesía Buenos Aires*, núm. 1 (primavera de 1950), p. 2.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre, Raúl Gustavo, sel., *Literatura argentina de vanguardia: el movimiento Poesía Buenos Aires (1950-1960)*, Buenos Aires, Fraterna, 1979.
- Alonso, Rodolfo, sel., *Poesía Buenos Aires (1950-1960): antología íntima*, Buenos Aires, Ediciones del Dock, 2009.
- Altamirano, Carlos, *Peronismo y cultura de izquierda*, Buenos Aires, Temas, 2001.
- Angenot, Marc, *El discurso social: los límites históricos de lo pensable y lo decible*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2010.
- Avellaneda, Andrés, *El habla de la ideología*, Buenos Aires, Sudamericana, 1983.
- Badiou, Alain, *El siglo*, Buenos Aires, Manantial, 2005.
- Borges, Jorge Luis, y José Edmundo Clemente, *El idioma de los argentinos/El idioma de Buenos Aires*, Buenos Aires, Peña, Del Giudice, 1952.
- Cófreces, Javier, sel., *Poesía Buenos Aires (x 10)*, Buenos Aires, Leviatán, 2001.
- Cortázar, Julio, *Cartas (1937-1963)*, vol. 1, Aurora Bernárdez, ed., Buenos Aires, Alfaguara, 2000.
- Cristófalo, Américo, “Metafísica, ilusión y teología poética: notas sobre poesía argentina 1940-1955”, en David Viñas, ed., *Literatura argentina del siglo xx*, tomo 4, Buenos Aires, Paradiso, 2007.
- De Michelis, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo xx*, Madrid, Alianza, 2000.
- Del Gizzo, Luciana, “Arturo, terreno de prueba: acerca del origen conjunto del invencionismo y del arte concreto en Argentina”, *Revista Laboratorio* (Escuela de Literatura Creativa/Universidad Diego Portales), núm. 3 (primavera de 2010). Disponible en DE: <<http://www.revistalaboratorio.cl/2010/12/arturo-terreno-de-prueba-acerca-del-origen-conjunto-del-invencionismo-y-del-arte-concreto-en-argentina/>>.
- Fabre, Gladys, ed., *París. Arte abstracto. Arte concreto*, Sevilla, IVAM Centre Julio González, 1990.
- Fondebrider, Jorge, y Daniel Freidemberg, “Dossier Poesía Buenos Aires”, *Diario de Poesía*, núm. 11 (verano 1988-1989).
- Giordano, Carlos, “Entre el 40 y el 50 en la poesía argentina”, *Revista Iberoamericana* (III), núm. 125 (1983), pp. 783-796.
- Goldar, Ernesto, *Buenos Aires: vida cotidiana en la década del 50*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1980.
- Jauss, Robert, *Las transformaciones de lo moderno*, Madrid, Visor, 1995.
- King, John, *Sur: estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura 1931-1970*, México, FCE, 1989.
- Lafleur, Héctor René, Sergio D. Provenzano y Fernando P. Alonso, *Las revistas literarias argentinas 1893-1968*, Buenos Aires, CEAL, 1968.

- Ledesma, Jerónimo, “La revista perdida: *Saber Vivir*, 1940-1956”, en *La penosa manía de escribir: Ramón Gómez de la Serna y la revista Saber Vivir, 1940-1956*, Buenos Aires, Fundación Espigas, 2009.
- Plotkin, Mariano, *El día que se inventó el peronismo: la construcción del 17 de octubre*, Buenos Aires, Sudamericana, 2007.
- , *Mañana es san Perón: propaganda, rituales políticos y educación en el régimen peronista (1946-1955)*, Buenos Aires, Ariel, 1993.
- Poggioli, Renato, *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente, 1964.
- Potash, Robert A., *El ejército y la política en la Argentina: 1945-1962*, Buenos Aires, Sudamericana, 1982.
- Prieto, Martín, “Poesía y peronismo: un episodio en la historia de la literatura argentina”, *La Biblioteca* (Buenos Aires, Biblioteca Nacional), núm. 9-10 (2010). Disponible en DE: <<http://www.bn.gov.ar/revista-biblioteca>>.
- , *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus, 2006.
- Raggio, Marcela, “La poesía del 40 revisitada hoy: imágenes y pre-visiones del espacio urbano en textos de Rodolfo Wilcock”, *Cuadernos del CILHA* (Universidad Nacional de Cuyo), vol. 11, núm. 12 (2010), pp. 49-58.
- Sarlo, Beatriz, y Carlos Altamirano, “¿Qué hacer con las masas?”, en Beatriz Sarlo, *La batalla de las ideas (1943-1973)*, Buenos Aires, Ariel, 2001.
- Sigal, Silvia, “Del peronismo como promesa”, *Desarrollo Económico* (IDES), vol. 48, núm. 189-190 (julio-septiembre/octubre-diciembre del 2008).
- , *Intelectuales y poder en Argentina: la década del sesenta*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2002.
- , y Eliseo Verón, *Perón o muerte: los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*, Buenos Aires, Eudeba, 2004.
- Sirvén, Pablo, *Perón y los medios de comunicación (1943-1955)*, Buenos Aires, CEAL, 1984.
- Soler Cañas, Luis, *La generación poética del 40*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1981.
- Szondi, Peter, *Poética y filosofía de la historia I*, Madrid, Visor, 1992.
- Terán, Oscar, *Historia de las ideas en Argentina: diez lecciones iniciales, 1810-1980*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2008.
- Urondo, Francisco, *Veinte años de poesía argentina y otros ensayos*, Buenos Aires, Mansalva, 2009.
- Videla de Rivero, Gloria, “El *Canto de San Martín* (1950) de Leopoldo Marechal y su puesta en escena”, *Revista de Literaturas Modernas* (Mendoza), núm. 33 (2003), pp. 165-185.
- Wilcock, Juan Rodolfo, *Sexto*, Buenos Aires, Emecé, 1999.
- Williams, Raymond, “La fracción Bloomsbury”, *Revistas culturales uruguayas: estudios e índices (1865-1974)*, Montevideo, Universidad de la República, 2004. Disponible en DE: <http://www.sadil.fhuce.edu.uy/revistasuruguayas2004/textos/16_Williams.htm>.

Zonana, Víctor Gustavo, *Arte, forma, sentido: la poesía de Daniel Devoto*, Córdoba, Ediciones del Copista, 2010.

———, “Sobre la poética como conciencia literaria (apuntes en forma de prólogo)”, en Víctor Gustavo Zonana y Hebe Beatriz Molina, *Poéticas de autor en la literatura argentina (desde 1950)*, vol. II, Buenos Aires, Corregidor, 2010.

———, *Orfeos argentinos: lírica del '40*, Mendoza, Ediunc, 2001.

RESUMEN

Sobre una base lingüística en transformación a mediados del siglo XX en Buenos Aires, producto de importantes cambios sociales, convivían diferentes figuraciones de lo poético: las tradicionales, a menudo sostenidas por quienes apoyaban tiempos nuevos, persistían en un ideal de elocuencia, entendida como esa zona del lenguaje vinculada al buen decir; las renovadoras se apoyaban en figuraciones vanguardistas, que igualmente encontrarían dificultoso deslastrarse de ciertas particularidades. Este trabajo da cuenta de esas figuraciones en relación con el contexto de las nuevas relaciones simbólicas, mediante el análisis de algunas publicaciones periódicas representativas y otros textos que resultan pertinentes.

Palabras clave: poesía argentina siglo XX, peronismo, neorromanticismo, vanguardias literarias.

ABSTRACT

Differing notions of what was poetic coexisted in Buenos Aires in mid twentieth century, based on a changing linguistic foundation that was in turn the product of important social changes. Traditional notions, often maintained by those supporting change, persisted in an ideal of eloquence, understood as the area of language related to proper speech. Renewing concepts of the poetic were based on avant-garde figurations, which also found it difficult to unburden themselves from certain particularities. This essay recounts such notions in regards to the context of new symbolic relations by analyzing some representative periodicals and other pertinent texts.

Key words: Argentinean poetry twentieth century, Peronism, neo-romanticism, literary avant-garde.