

En *Ensayos sobre las vanguardias, censuras y representaciones artísticas en la Argentina reciente*. Tandil (Argentina): Independencia.

CONTINUIDADES y disensos. Figuraciones de la vanguardia estética en la revista Poesía Buenos Aires (1950-1960.

Bonano, Mariana.

Cita:

Bonano, Mariana (2011). *CONTINUIDADES y disensos. Figuraciones de la vanguardia estética en la revista Poesía Buenos Aires (1950-1960*. En *Ensayos sobre las vanguardias, censuras y representaciones artísticas en la Argentina reciente*. Tandil (Argentina): Independencia.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/mariana.bonano/27>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pdeb/qvF>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. *Acta Académica* fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

**Luciano Barandiarán • Teresita Fuentes
Liliana Iriondo • Juan Manuel Padrón
- Coordinadores -**

ENSAYOS SOBRE
VANGUARDIAS,
CENSURAS y
REPRESENTACIONES
ARTISTICAS en La
ARGENTINA
RECIENTE

**Tandil
2010**

Luciano Barandiarán • Teresita Fuentes
Liliana Iriondo • Juan Manuel Padrón

— COORDINADORES —

**ENSAYOS SOBRE
VANGUARDIAS, CENSURAS
Y REPRESENTACIONES ARTÍSTICAS
EN LA ARGENTINA RECIENTE**

— AUTORES —

Javier Campo • Sabina Selene Bañiles • Luciano Barandiarán
Mariana Bonano • María Cristina Dimatteo
Teresita María Victoria Fuentes • Mauricio Gutiérrez
Liliana F. Iriondo • María Julia Logiódice
Cristina Mateu • Aníbal Minnucci • Juan Manuel Padrón
Carolina Romano • Miguel Santagada • Ingrid Sarchman



Tandil
2010

A
EL ARTE

Índice

Vanguardias

Vanguardias y cine documental: Encuentro Afortunado. Reflexiones, teorías + Dziga Vertov. <i>Javier Campo</i>	7
La política cultural del Partido Comunista Argentino en los años '40 y '50. <i>Richard Matheu</i>	20
Vanguardia y política en un espacio del interior bonaerense: la experiencia del Ateneo de Cultura Popular en Tandil. <i>Sabina Selene Bariles</i>	34
Los otros idiomas y divergencias en los proyectos vanguardistas de los años '60: un análisis a partir de la obra de Xul Solar. <i>Ingrid Sarchman</i>	45
Los contradichos y discensos. Figuras de la vanguardia estética en la evolución <i>Forner</i> . Buenos Aires (1950-1960). <i>Mariana Bonano</i>	57

1950-60

El quinquenio católico y la censura cinematográfica: el caso de las revistas <i>Udolfo</i> y <i>Loggia</i> (1946-1976). <i>Luciano Barandiarán - Juan Manuel Padrón</i>	71
Arte y cultura y el teatro. El grupo Cine en Tandil, 1968. <i>Antibal Minucci</i>	82
La relación con <i>Anatolima</i> de Carlos Alonso. Un capítulo en el devenir de la <i>Escuela del Sufimiento</i> a fines de los '60. <i>Carolina Romano</i>	94
El momento habla hacia por los ojos. <i>Mauricio Gutiérrez</i>	104
El teatro de los sesenta, violentas. <i>Miguel Santagada</i>	109

El por sí mismo: artísticas

Percepciones y tentativas. La Semana del Calvario y el drama de la Pasión en la Semana Santa en Tandil. <i>Liliana Felisa Iriondo</i>	123
Una festividad en el arte de la construcción del patrimonio cultural en Tandil. <i>Luciano Barandiarán - Mariana Rivero</i> en el imaginario teatral local, <i>Luciano Barandiarán - Mariana Rivero</i>	137
La gestión de los días plúvius: artísticas escolares en el momento <i>Forner</i> . <i>Richard Matheu</i>	149
Los espacios de teatro de Giovanni Articulaciones entre teatro y cine. <i>Luciano Barandiarán - Mariana Rivero</i> durante los ochenta. <i>Maria Julia Loggídice</i>	162

Ensayos sobre vanguardias, censuras y representaciones artísticas en la Argentina reciente /

coordinado por Luciano Barandiarán ; Teresita María Victoria Fuentes ; Liliana Iriondo. - 1a ed. - Tandil : Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, 2010.

172 p. ; 21x15 cm.

ISBN 978-950-658-254-8

1. Teoría de las Artes. I. Barandiarán, Luciano, coord. II. Fuentes, Teresita María Victoria, coord. III. Liliana Iriondo, coord. IV. Padrón, Juan Manuel, coord.
CDD 701

Fecha de catalogación: 21/12/2010

COPYRIGHT 2010. L. Barandiarán, T. Fuentes, L. Iriondo y J. M. Padrón

1era. Edición: Marzo de 2011

LIBRO DE EDICIÓN ARGENTINA.

Tirada de esta edición: 200 ejemplares

Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723. No se permite la reproducción parcial o total, el almacenamiento, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sea electrónico o mecánico, mediante fotocopias, digitalización u otros métodos, sin el permiso previo y escrito del editor. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.

Impreso en Argentina
Printed in Argentina

Impresión
y distribución
Independencia

Independencia
Gráfica & Editora

San Martín 293
Tel. 02293-428477
7000 Tandil, Bs. As.
bossignol@speedy.com.ar

MARZO 2011

con la intención de dar el "gran golpe". La fuerza del impacto reside aquí en lo producido y más en la mirada del espectador. Y por el otro, su interpretación particular del movimiento vanguardista en tanto búsqueda de identidad nacional.

En esa dirección, es posible señalar que en los 20 la idea de vanguardia se aborda desde ambos lugares: como gesto y como discurso; gesto disruptivo discurso identitario. Cuarenta años más tarde, lo que se redefine son las bases mismas desde donde se establece el discurso vanguardista. Tal vez las vanguardias sesentistas se asientan sobre un borramiento entre la técnica estética: por un lado y una tendencia a la radicalización del artista como militante político. Aquí, los problemas en torno a la identidad ya no se proponen desde una búsqueda estética, sino como una exigencia política.

La obra xulsolariana se despega, de sus contemporáneos a partir de la década del 30 porque toma a su cargo el problema de la identidad, pero en lugar de adscribirlo a un discurso político en común, lo orienta en otra dirección. Ya no se trata de la dicotomía Yrigoyenista/antirygoyenista que disolvió Martín Fierro, o la adhesión o no al peronismo de los inicios de los 50. En Xul Solar, las preguntas por la identidad se dirigen a la definición de lo "neocriollo". Al respecto, señala Arundo que "Según él, los neocriollos serían aquellos capaces de superar el dominio europeo sobre América; capaces, asimismo, de retomar aquello proveniente de las antiguas civilizaciones americanas - no muertas, sino muy vivas en otras ropas -, sumando la experiencia del artista contemporáneo y el acercamiento a culturas 'heterogéneas'".²⁵ En esa dirección es que las vanguardias de los 60, están lejos de poder relacionarse con el último período del artista.

Una última cuestión vale la pena volver a preguntar: ¿Cuáles fueron las derivaciones de la lógica vanguardista en los últimos años de Xul? Al respecto, es posible mencionar dos elementos que podrían ayudar a delimitar las cuestiones trabajadas aquí. Por un lado, el creciente desarrollo de la pantlengua, el idioma que combina español, portugués, inglés y dialectos precolumbinos. Un tipo de lenguaje con fuerte raigambre americanista y por el otro lado, sus estudios acerca del creciente desarrollo humano. En ese sentido, es llamativo su artículo "Propuestas para una vida futura. Algo semitécnico sobre mejoras anatómicas y entes nuevos" del '57. Allí, al abordar las relaciones entre cuerpo y máquina, cuestiona los discursos críticos de la creciente industrialización de la vida moderna. Y en esa clave propone, entre otras cosas: "Útiles apéndice inertos, unidos al cuerpo como propios de él, fuertes resortes de acero en espiras, bajo la planta del pie, como trampolines cubiertos de peluda piel y callo o pezuña debajo, para un paso y salto más elástico, largo y rápido (...) lo de injerto, cirugía correctora y estímulo o fomento para expansión de órganos normales...". ¿Es esto una burla a su pasado "golpista"? quizá la respuesta reside más en advertir la fisura en el discurso imperante, aún en el de vanguardia, que animarse a dar una respuesta categórica.

²⁵ Xul Solar, Alejandro, *Entrevistas, artículos y textos inéditos*, con prólogo de Patricia Arundo, Corregidor, Buenos Aires, p. 16.

²⁶ *Ibidem*, p. 146.

Continuidades y disensos. Figuraciones de la vanguardia estética en la revista Poesía Buenos Aires (1950-1960)

MARIANA BONANO*

onstituye ya un lugar recurrente en los trabajos dedicados a la producción poética argentina de la segunda mitad del siglo XX, la mención de la labor rectora llevada a cabo por el grupo de escritores reunidos en torno a los treinta números de la revista *Poesía Buenos Aires*.¹ Entre los méritos de la publicación reconocidos por la crítica, se destacan la profusa actividad de difusión de poetas extranjeros, tanto europeos como hispanoamericanos, así como la tarea de aglutinación y afianzamiento de las diversas tendencias poéticas que irrumpen en la escena literaria nacional hacia mediados de la década de 1940 y ostentan un gesto rupturista común respecto de la estética del neorromanticismo,² dominante en épocas anteriores. Aquellas pueden ser agrupadas, como Horacio J. Becco advierte tempranamente, dentro de "dos corrientes monitoras"³ que confluyen en *Poesía Buenos Aires*: el inventonismo y el surrealismo.⁴ La perma-

(UNIT/CONICET). E-mail: mariana_bonano@sinectis.com.ar

¹ Según el testimonio de Jorge Enrique Mobilili ("Reportaje a Jorge Enrique Mobilili", "Dossier Poesía Buenos Aires", en *Diario de Poesía*, número 11, verano 1986/1989, pp. 14-15), el proyecto inicial de *Poesía Buenos Aires* fue propulsado por él y por Raúl Gustavo Aguirre. Ambos dirigen los tres primeros números de la revista. A esta se sumaron durante los primeros años de su existencia, los escritores Edgard Bayley, Wolf Holman, Nicolás Espiro -los tres, en diferentes períodos, codirigen la publicación junto a Aguirre, quien es además su director permanente-, Mario Trejo, Rodolfo Alonso, Alberto Varasco y luego, Francisco Urondo. El espectro de colaboradores se amplía a lo largo de los diez años de publicación de los treinta números. Ties de las ediciones, correspondientes a diferentes aniversarios de la revista, son dobles: 13-14 (primavera de 1953-verano de 1954), 16-17 (invierno y primavera de 1954) y 19-20 (otoño-invierno de 1955). *Poesía Buenos Aires* aparece en forma trimestral hasta su número 24 (primavera de 1956); a partir del número 25 (otoño de 1957), las ediciones se espacian a dos por año en 1957, luego, a un único número anual en 1958 y 1959, y nuevamente, a dos, en 1960. El formato también sufre modificaciones a lo largo de la historia de su existencia: los veinte primeros números se editan en un tamaño de 27 x 36 cm. y sus páginas no están numeradas; los diez últimos poseen una dimensión de 14 x 19,5 cm y sus páginas ya aparecen numeradas.

² Cfr. más abajo la caracterización de esta corriente poética, tal como la perfiló *Poesía Buenos Aires*.

³ Becco, Horacio Jorge, "Evolución y tendencias de la poesía argentina actual (1950-1960)", en *Ficción*, número 24/25, Buenos Aires, marzo-junio de 1960, p. 38.

⁴ El papel central desempeñado por este grupo de poetas en la consolidación de las vanguardias inventonista y surrealista es asimismo consignado por Claudia Baumgart, Bárbara Crespo de Arnaud, Teina Luzzani Bystronick ("Las propuestas poéticas de vanguardia", *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, 112, CEAL, Buenos Aires, 1981) y Daniel Friedenberg ("La poesía del cincuenta", *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, volumen V, *Los contemporáneos*, Buenos Aires, CEAL, 1981) en los fascículos de la segunda edición de la co-

nencia a lo largo de diez años (el primer número aparece en la primavera de 1950 y el 30, que cierra la publicación, en la de 1960) y la presencia cuantiosa en las páginas de la revista de textos programáticos, ensayos acerca de la teoría del arte, indagaciones sobre la relación entre el creador y el poema, escritos por los propios editores o bien, por ensayistas y poetas cuya visión era compartida por ellos,⁵ son otros de los rasgos de este emprendimiento literario en los que la crítica ha reparado.⁶

El relevamiento realizado habilita a postular que más allá de lo señalado por diferentes autores en trabajos dedicados a la revista o a la poesía del período, son los propios animadores de *Poesía Buenos Aires* quienes, en sus escritos ensayísticos, sientan las bases de esta caracterización. El peso que las proposiciones de carácter teórico o programático adquieren en las páginas de la publicación, es subrayado por Raúl Gustavo Aguirre, su director permanente, años después de la desaparición de la misma:

*Desde sus primeros números, y en casi todos los siguientes, las páginas iniciales de la revista estuvieron ocupadas por editoriales, artículos, ensayos o notas tendientes a transmitir al lector las perspectivas y los interrogantes que encontraban en el camino quienes llevaban adelante esta publicación.*⁷

Es posible avizorar así, en el conjunto de estos textos, la delimitación de un claro proyecto cultural y literario que si bien no propugna, como expresa el propio Aguirre, una "ortodoxia estética", impulsa no obstante el "espíritu de partido" que siguiendo a Beatriz Sarlo,⁸ caracteriza a este tipo de emprendimientos.

lección *Capítulo. La historia de la literatura argentina* del CEAL, dedicados a la producción poética de 1940 y de 1950. Esta perspectiva es también sostenida por diferentes autores en estudios panorámicos sobre la literatura y las revistas literarias argentinas contemporáneas, aparecidos a lo largo de la década de 1960 (Arturo Cambours y Carlos Manuel Murtz, *Análisis de la poesía argentina joven*, Samtréca, 1 (4), febrero-marzo de 1953, págs. 17-20; Carlos Manuel Murtz, *Comentario a "Presentación de la nueva poesía argentina. La generación última"*, *Ciudad 1*, primer trimestre de 1955, pág. 88; Roberto F. Giusti, *Ciento cincuenta años de poesía*, *Comentario*, 7 (25), 1960, págs. 50-67, quienes valoran la actividad de este núcleo lírico como una "tarea de ejercicios políticos antes que trabajo fundamental de poesía" (Hurtado de Mendoza).

⁵ La cercanía entre la posición asumida por el grupo editorial y la mirada desplegada por diversos colaboradores en artículos teóricos y reflexivos incluidos en la revista, es subrayada por quien fuera el principal promotor de *Poesía Buenos Aires*, Aguirre. Al respecto, cit. las palabras de este autor que preceden a su antología de la publicación titulada *Literatura Argentina de Vanguardia. El movimiento Poesía Buenos Aires (1950-1960)*, Fraterna, Buenos Aires, 1979.

⁶ La diversidad de proposiciones teóricas desplegadas por el grupo de *Poesía Buenos Aires* y el peso que ellas adquieren en la publicación constituyen, por otra parte, objetos de crítica por parte de sus coetáneos (Roberto Hurtado de Mendoza, "Análisis de la poesía argentina joven II", *Samtréca*, 1 (4), febrero-marzo de 1953, págs. 17-20; Carlos Manuel Murtz, *Comentario a "Presentación de la nueva poesía argentina. La generación última"*, *Ciudad 1*, primer trimestre de 1955, pág. 88; Roberto F. Giusti, *Ciento cincuenta años de poesía*, *Comentario*, 7 (25), 1960, págs. 50-67, quienes valoran la actividad de este núcleo lírico como una "tarea de ejercicios políticos antes que trabajo fundamental de poesía" (Hurtado de Mendoza).

⁷ Aguirre, *Literatura Argentina de Vanguardia*..., op. cit., p. 21.

⁸ Cit. las intervenciones de Sarlo en el marco de la mesa redonda organizada por la revista *Espacios* sobre el tema "El rol de las revistas culturales en el contexto de la democracia y de las nuevas políticas massmediáticas", en noviembre de 1992, y recogidas luego en Jirrik, Noé, Rosa, Nicolás, y Sarlo, Beatriz, "El rol de las revistas culturales", en *Espacios de crítica y producción*, número 12, Buenos Aires, junio-julio de 1993, pp. 1-XVI.

Figuraciones de la vanguardia estética en la revista *Poesía Buenos Aires* (1950-1960)

De este modo lo entiende Aguirre, para quien "la revista por entero y cada uno de sus números era una 'toma de posición', por cuanto su contenido respondía a una voluntad de valoración muy diferente de un simple eclecticismo".⁹

Tomando en cuenta los señalamientos antes precisados, interesa ahora establecer el sentido preciso de las intervenciones acuñadas por el núcleo editor en los escritos de carácter programático y teórico. Se advierte, a partir del examen y puesta en vinculación de estos dos conjuntos discursivos, que la revista se erige en el lugar de confluencia de una nueva generación de poetas, la que si bien no expresa una tendencia particular, ostenta, sin embargo, "una actitud que les es común a todos ellos: la abierta rebelión contra los supuestos formales de la poesía, contra las maneras tenidas por peligrosas, contra las convenciones literarias".¹⁰ Juventud, actitud combativa, inconformismo, negación de filiaciones poéticas, libertad de creación, son algunos de los gestos característicos de los "poetas del espíritu nuevo",¹¹ tal como se perfilan en la presentación—escrita por Espiro y Aguirre—del número 13-14 (primavera de 1953-verano de 1954), dedicado a la difusión del trabajo de los creadores contemporáneos. Allí, *Poesía Buenos Aires* parece cumplimentar lo que Jorge Enrique Möbili, director junto a Aguirre de los tres primeros números, proclama en su artículo "Nos proponemos dar a la poesía":

un aire de novedad, de lumbres arriesgadas, de continuidad, de madurez, de absoluto frente a todas las actividades subyacentes del pensamiento humano. (...)

Los poetas nuevos, los poetas jóvenes, no han sido nuevos ni jóvenes jamás; viven, existen en la estatura de los tiempos, ante el mandato las culturas hacia el futuro, hacia la sociedad que mañana

⁹ Aguirre, *Literatura Argentina de Vanguardia*..., op. cit., p. 21. La idea referida es sostenida por Aguirre sin mencionar el imperativo que tanto el como otros de los realizadores proclamaban respecto de la no alineación de la revista con una tendencia lírica en particular, en efecto, ellos aducen en reiteradas oportunidades que la publicación no establece normas o pautas estéticas a seguir. "No constituimos una escuela, sino más bien un espíritu" (Raúl Gustavo Aguirre, tres reportajes, "Dossier Poesía Buenos Aires", en *Diario de Poesía*, número 11, verano 1988/1989, p. 24). "No queríamos manifiestos sino una resúltante de principios. La revista era una serie de individuos multiplicados" ("Reportaje a Jorge Enrique Möbili", "Dossier Poesía Buenos Aires", op. cit., p. 14).

¹⁰ Espiro, Nicolás y Aguirre, Raúl Gustavo, "Poetas de hoy", Buenos Aires, 1953, en *Poesía Buenos Aires*, número 13-14, Buenos Aires, primavera de 1953, sin número de página.

¹¹ Como se sabe, esta expresión remite al título de una de las conferencias de Guillaume Apollinaire, "L'esprit nouveau et les poètes", recogida en *Les peintres cubistes* (1913). Jorge Schwartz, quien ha estudiado la relación entre vanguardia estética y cosmopolitismo en las obras de Olivero Girondo y Oswald de Andrade, consigna que la frase difundida por el escritor francés es acuñada a fines del siglo XIX y traducida luego al español como "nueva sensibilidad" por José Ortega y Gasset en el marco de una conferencia impartida en Buenos Aires hacia 1916. Según Schwartz, "Girondo retoma la expresión en 1925, para incluirla en el manifiesto 'Martín Fierro' (*Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte*, Olivero Girondo y Oswald de Andrade, Beatriz Viterbo, Rosario, 1993, p. 52) y desata la polémica a partir de los ataques de Leopoldo Lugones contra la 'nueva sensibilidad'" (p. 52). La concepción presente en Apollinaire del "arte como representación de un espíritu nuevo, no contaminado por las codificaciones convencionales" es, al mismo tiempo, subrayada por Edgardo Dobry como una de las dos ideas centrales del pensamiento artístico de este poeta (*Orfeo en el Kosco de diános. Ensayos sobre poesía*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2007, p. 69).

... en el deslizar sobre sus invenciones y sus privilegios más íntimos. (...).

*El fervor en que militamos nos ha reunido como podría constantemente reunir en el espacio todas las voluntades, los orígenes, las puertas y la victoria final. A cada momento enabollamos la batalla con nuestras creaciones y maduramos los ejemplos con nuestra presencia, ésta sí, inseparable y joven.*¹²

Mediante las formulaciones incluidas en éste y en otros textos que a modo de declaraciones de principios abren los diferentes números, la revista es posicionada por los directores en el lugar de una empresa absolutamente original. Su creación viene a cubrir una necesidad: ofrecer un espacio a las nuevas generaciones de poetas que cultivan un "lenguaje auténtico", entendiendo por tal un lenguaje tanto alejado de las tradiciones estéticas que instituyen una "retórica",¹³ como a la vez, crítico de la función del escritor en el mundo contemporáneo. Es a partir de éstos entre otros aspectos que Aguirre define a *Poesía Buenos Aires* como una "revista literaria de vanguardia", una de cuyas más significativas contribuciones residió, de acuerdo con sus palabras, en que "los problemas de la creación literaria se planteaban en nuestro país con la profundidad y seriedad requeridas por las actuales condiciones de la vida en la tierra, de la civilización contemporánea".¹⁴

Puede establecerse que son dos las direcciones que alcanza el sentido de la "vanguardia" en la revista, las que se desprenden tanto de las autofiguraciones que se bosquejan a lo largo de sus treinta números como de los testimonios de sus integrantes, formulados años después de la desaparición de esta publicación. Cabe consignar, en primer término, el posicionamiento de esta publicación en tanto miembros de una vanguardia literaria radical cuyo impulso renovador más que operar a nivel formal, afecta las propias condiciones de existencia del poeta. Esta colocación retoma la tradición presente en la poesía moderna del creador para quien la praxis artística es un modo de vida. Así lo concibe Aguirre cuando proclama que el poeta debe "asumir la identidad de la poesía y la vida, y

combatir por ambas, comprometerse en toda la línea, ya en el ámbito de una gran aventura colectiva (Malaicovski), ya en el difícil e ilimitado partido del hombre (Char)".¹⁵

La imagen del poeta de vanguardia "maldito",¹⁶ aquél que incomprendido por su medio, se refugia en su interioridad, recorre, en efecto, las páginas de la revista. Esta figura no sólo se perfila en los textos de carácter reflexivo escritos por el núcleo editor,¹⁷ sino también en las notas sintéticas que a cargo de colaboradores como Francisco Urondo, integran la sección "El poeta y los días", destinada al retrato de escritores anónimos. La caracterización del creador como un ser marginal, desafiante respecto de los valores sociales institucionalizados, permite al grupo realizador reivindicar una ética del poeta de vanguardia. En pos del compromiso total que asume, el rechaza cualquier fin utilitario de su práctica simbólica. En esta dirección, el éxito de ventas, la participación en concursos literarios o la colaboración en publicaciones o suplementos culturales identificados con lo que ellos delimitan como "oficialismo" literario,¹⁸ resultan acciones tan repugnantes como el uso político o propagandístico del arte.

Los propios realizadores encarnan, según el perfil que de éstos se ofrece en el recuerdo de los colaboradores más cercanos, una figura próxima al modelo del poeta de vanguardia antes delineado; sus conductas parecen mostrar, en efecto, una absoluta coherencia entre lo propuesto por el núcleo editor en sus ensayos y lo actuado en sus vidas. Así lo expresa Rodolfo Alonso —activo colaborador desde el número 8 de la revista— en una entrevista concedida a María del Rosario Martínez para *Orbis Tertius*:

¹⁵ Aguirre, R. G., "Notas sobre el problema de la comunicación", en *Poesía Buenos Aires*, número 13-14, Buenos Aires, primavera de 1954, sin número de página. René Char es, en efecto, uno de los poetas-ícteros de la revista. La imagen de Char es perfilada por Aguirre en el ya mencionado número doble 11-12: "En su juventud, Char participó en las aventuras del surrealismo. En tanto buscaba su propia voz, como él mismo lo dice, 'sin acceder a la proeza, en una insatisfacción desnuda, un conocimiento apenas entrevisto y una humildad interrogativa. Char se separa del surrealismo para desarrollar su 'razza legítima'" (Aguirre, "Nota del traductor", en *Poesía Buenos Aires*, número 11-12 (dedicado a René Char), Buenos Aires, otoño-invierno de 1953, sin número de página).

¹⁶ Como se sabe, la figura de Arthur Rimbaud se constituye en el arquetipo del "poeta maldito". Tanto Mariano Cobil ("Prolongaciones de la vanguardia", en Noé Jitlik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, volumen 10, Susana Cella (dir.), *La irrupción de la crítica*, Buenos Aires, Emecé, 1999, pp. 235-255), como Friedenberg, ("La poesía del cincuenta", Capítulo, *La historia de la literatura argentina*, volumen V, *Los contemporáneos*, Buenos Aires, CEAL, 1981, págs. 553-575, y "27 notas al pie de un mito", *Dossier Poesía Buenos Aires*), *Diario de Poesía* 11, Buenos Aires-Montevideo-Rosario, verano de 1988/1989, pp. 22 y 24), mencionan a Rimbaud como uno de los poetas-emblemas del movimiento *Poesía Buenos Aires*.

¹⁷ Al respecto, resultan significativas las formulaciones de Edgar Bayley vertidas en "Riesgo y ventura del poeta contemporáneo": "A la imagen tradicional del escritor que se movía dentro de un núcleo de opinión, que producía de conformidad con un criterio de calidad o de gusto, que contaba, para su producción, con el juicio de la comunidad a la que pertenecía, nuestra época opone hoy otra imagen: la del escritor divorciado de su medio, que no cuenta más que consigo mismo, tanto en lo que se refiere a los estímulos intelectuales como a los de carácter material" (Bayley, E., "Riesgo y ventura del poeta contemporáneo", en *Poesía Buenos Aires*, número 16-17, Buenos Aires, invierno-primavera de 1954, sin número de página).

¹⁸ En la entrevista que Rodolfo Alonso otorga a *Diario de Poesía* para el ya citado "Dossier Poesía Buenos Aires", el autor identifica al oficialismo cultural con los suplementos literarios de grandes diarios como *La Nación* o *Bien*, con un órgano como la revista *Sur*.

¹² Mobilii, J. E., "Nos proponemos dar a la poesía", en *Poesía Buenos Aires*, número 1, Buenos Aires, primavera de 1950, sin número de página.

¹³ Al respecto, cfr. las afirmaciones que Aguirre realiza en el marco de un reportaje radial llevado a cabo en 1956: "Poesía Buenos Aires surgió en 1950, como iniciativa de un grupo de escritores independientes, es decir, no vinculados ni por su edad ni por su manera de entender su misión, con la llamada generación de 1940, cuyos representantes y epígonos dominaban el escenario de nuestras letras, unos desde *La Nación* y *Sur* y otros desde la prensa de la dictadura. (...) Por aquel entonces no teníamos donde publicar: hacerte en la prensa del oficialismo, era cerrar los ojos al drama que vivía nuestro país. (...) Quedaban publicaciones que mantuvieron cierta independencia, como *Sur* o *La Nación*, pero con ellas tampoco nos era posible, porque estaban atarradas a una estética que nosotros no aceptamos: formalismo verbal, supuesta metafísica, etc." (Raul Gustavo Aguirre, "tres reportajes", *op. cit.*, p. 24).

¹⁴ "Raul Gustavo Aguirre, 'tres reportajes', *op. cit.*, p. 24.

*Pensemos en gente tan desmedidamente pura como Max Ernst o tipos que en la vida han hecho ninguna concesión a nada. Por ejemplo, en Poesía Buenos Aires... no se podía colaborar en suplementos literarios, estaba en el aire, no se daban reportajes, no se daban entrevistas. Ninguno de nosotros fue a la universidad, abandonamos la facultad. Yo abandoné Arquitectura y después Letras. Había toda una actitud, una ética. Para nosotros había una cosa que estaba en el aire, había una frase de Tristán Tzara: "La poesía es una manera de vivir", un compromiso mucho más profundo que el compromiso simplemente político."*¹⁹

En sintonía con la imagen del poeta maldito que recorre las páginas de la publicación, los directores erigen la de la revista como una vanguardia literaria antioficialista: no hace concesiones al sistema; ejerce la poesía como una "escritura sagrada", esto es, hace accesibles a la vez belleza y conocimiento; reencuentra el "lenguaje auténtico", aquél que Aguirre define como no sometido a una "retórica" en la cual "se pueden situar todos los falseamientos posibles de la poesía, ya que sustituye la verdad de su origen (...) por un venir de otra parte, ya sea de un principio exterior, (...) ya de una actividad del mero psiquismo".²⁰ Esto les permite, al mismo tiempo, legitimar el lugar que *Poesía Buenos Aires* ocupa dentro del campo cultural en tanto empresa singular y novedosa, y participar, en esta forma, de la lucha por el poder simbólico que libran éste y otros grupos literarios.²¹ La afirmación de una actitud ética del escritor que hace de la poesía un modo de vida, conforma una de las premisas desahinadas a fundamentar el valor de *Poesía Buenos Aires* en tanto órgano de expresión del poeta que no claudica frente a "la dictadura y la anarquía, la melancolía y la carcajada sin brazos, la muerte y la vida".²²

¹⁹ Martínez, María del Rosario, "Entrevista a Rodolfo Alonso", "Dossier Entrada e itinerarios del surrealismo en la literatura argentina", en *Orbis Tertius*, XIII, número 14, Buenos Aires, 2008, p. 7.
²⁰ Aguirre, R. G., "Poesía, escritura sagrada", en *Poesía Buenos Aires*, número 15, Buenos Aires, otoño de 1954, página sin numerar.

²¹ Seguimos aquí la propuesta teórica planteada por Pierre Bourdieu en "Campo intelectual y proyecto creador", en Jean Pouillon y otros, *Problemas del estructuralismo*, Siglo XXI, México, (1967) 1969, pp. 135-182. "Campo del poder, campo intelectual y habitus de clase", en "Campo de poder, campo intelectual y habitus de clase", en *Campo de poder y campo intelectual*, Folios, Buenos Aires, (1971) 1999, pp. 9-36; así como también en una entrevista realizada al autor en 1985 e incluida en una obra posterior bajo el título "El campo intelectual: un mundo aparte", entrevista a Pierre Bourdieu de Karl-Otto Mauz, *Cosas dichas*, Gedisa, Barcelona, (1987) 1996, pp. 143-157. Cabe aclarar que aunque Bourdieu formula inicialmente la noción de "campo intelectual" en el artículo mencionado en primer término, acuña, en trabajos posteriores, las categorías de "campo intelectual" en el arte de producción cultural" para referirse al "mundo social absolutamente concreto" ("El campo intelectual...", op. cit., p. 143) en el que se producen las obras y su valor. Aunque el autor no lo especifica, puede interpretarse que las nociones de campo intelectual y campo cultural operan en su teoría si no como términos idénticos, por lo menos como semejantes. Según la conocida definición esgrimida por Bourdieu, el campo intelectual conforma un sistema estructurado y un espacio social relativamente autónomo en el que los agentes establecen relaciones específicas que le confieren una forma determinada en un momento dado y lo dotan de una lógica específica: la de la competencia por la legitimidad cultural.

²² S. a., "El poeta", en *Poesía Buenos Aires*, número 1, Buenos Aires, primavera de 1950, sin número de página.

El antioficialismo literario que, como se señaló, asume este grupo, se va a conjugar en las páginas de la publicación con la formulación de un antioficialismo político, posición que los realizadores acuan en diversos textos programáticos. Es en relación con la impugnación del régimen peronista que ellos delinear la figura del poeta de vanguardia en una nueva dirección. Consideran que ese gobierno instituye un "estado totalitario" que coarta la libertad del artista, relegándolo al lugar de la alienación o bien, de la indiferencia.²³ Mediante la instauración de una cultura de masas, propicia un arte al servicio del imperativo comercial o político que caracteriza a la época, favoreciendo así una comunicación aparente y desvirtuando el arte legítimo, aquél que no obedece a fines instrumentales o mercantiles y constituye un eficaz instrumento de comunicación humana. La tarea del poeta deviene entonces redentora y adquiere relevancia moral: en pos de restituir la comunicación entre los hombres sin que medie entre ellos un provecho económico, el creador se embarca en la búsqueda de un lenguaje liberador, "inventivo", cuya estructura verbal se asiente en "la combinación de los valores emocionales de las palabras, y no en elementos descriptivos o en la transposición de atributos".²⁴ Sin embargo, esto no implica, de acuerdo a sus proposiciones, que "el poema no haya de significar nada o deba convertirse en una criptografía (...); tal invención, si no aparece inmersa en un tono vital coherente y perceptible por todos, será sólo una acumulación sin sentido de palabras; a lo sumo, un juego sin trascendencia".²⁵ Es en función de este imperativo de comunicación que Edgard Bayley, uno de los realizadores cuyas teorizaciones aportan en mayor número a delinear y a sistematizar la doctrina del "inencionismo",²⁶ reivindica un "arte de vanguardia" destinado a "lograr un lenguaje estético, efec-

²³ Al respecto, resultan significativos los textos que a modo de editoriales abren el número 21 de la revista, escritos por Aguirre y Bayley, sus directores en este momento. Aparecidos bajo los títulos "Poetas del subsuelo" y "Para una libertad en vigencia", conforman tomas de posición en relación con el peronismo. Asoma en estos artículos la idea de que una vez apartado el peronismo del poder, los poetas han recuperado la libertad apropiada por aquellos que aliados al régimen estaban "dispuestos a replicar en términos de violencia y miseria cualquier presencia del hombre" (Bayley, E., "Para una libertad en vigencia", en *Poesía Buenos Aires*, número 21, año VII, Buenos Aires, verano de 1956, p. 4).

²⁴ Bayley, E., "Realidad interna y función de la poesía", en *Poesía Buenos Aires*, número 7, Buenos Aires, otoño de 1952, sin número de página.

²⁵ *Ibidem*, sin número de página.

²⁶ Mariano Calbi caracteriza a la vanguardia inencionista como una tendencia artística que irrumpe en la escena cultural argentina hacia el año 1944 con la revista *Arturo* primero y luego, con los cuadernos *Invencción*. Alrededor de estas publicaciones se agrupan no sólo poetas, sino también artistas plásticos. Ellos utilizan el término *invencción*, frente a la palabra creación, para caracterizar a sus prácticas, pues considerarían que aquél "designa una actividad netamente intelectual" (Calbi, M., "Prolongaciones de la vanguardia", en Noé Jirlik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, volumen 10: Susana Cella (dir.), *La irrupción de la crítica*, Eneccé, Buenos Aires, 1999, p. 237). La doctrina inencionista descansa en una crítica radical de los supuestos que hacen posible el arte figurativo, pues considera que el arte es "básicamente irrepresentable y no admite, por lo tanto, que el significado de los signos lo explique y, al hacerlo, lo reduzca a una convención establecida por la sociedad" (p. 237). Las cursivas son del autor). La caracterización de Calbi coincide en sus lineamientos básicos con las posturas que sobre el movimiento inencionista formularon por Espino y Aguirre en el número 13-14 de *Poesía Buenos Aires*. Allí, los directores vinculan su "espíritu renovador" con el de otras publicaciones inencionistas, en particular con el de *Contemporáneas* (1948-1950) de cuyas filas provienen muchos de los animadores de *Poesía Buenos Aires*, entre ellos Aguirre, Bayley, Möbili, Trejo.

tivamente viable en función de los intereses de la comunidad, (...). Un arte hecho por todos, en razón de la individualidad humana de cada uno".²⁷

Pueden ponerse en diálogo las proposiciones acerca de la poesía de Vanguardia arriba reseñadas con la figura del poeta en tanto "ser dotado de 'una inmensa voluntad empeñada por la confianza' y destinado a 'concebir los planes del mundo'" que Daniel Samoilovich²⁸ encuentra en los textos de *Poesía Buenos Aires*. Según este autor, dicha imagen contrasta en cierto modo la del "poeta maldito", perfilada también, como se ha visto, en las páginas de la revista; a su entender, ambas conforman "dos elementos fundamentales, dos extremos de una contradicción" que identifica al poeta cuya "definición ocupa el centro de la actividad teórica de la revista".²⁹ Así, la forma en que los escritores de *Poesía Buenos Aires* leen la relación arte/vida da cuenta de una actitud que si bien retoma el arquetipo del poeta que a la manera de un dios "juzga desde las alturas de su maldición a los pobres humanos",³⁰ comienza a plantearse por primera vez en la historia del país "*las características del hecho poético, sus categorías y su esencia, su relación con la realidad*".³¹

Tomando en cuenta las figuraciones de la vanguardia precisadas hasta aquí, interesa ahora indagar en las disensiones que este grupo plantea respecto de otros movimientos poéticos desarrollados en Argentina. Puede postularse, en esta dirección, que las proposiciones sobre la labor creadora desplegadas en la revista, constituyen intervenciones de escritores orientadas a definir un espacio de lectura para sus propios textos. Ricardo Piglia llama a esto "lectura estratégica" del escritor como crítico, una manera de construir un lugar para que los textos de ese escritor sean leídos en el contexto en el cual funcionan.³² Es factible interpretar en estos términos tanto el gesto rupturista³³ que los animadores plantean respecto de la vanguardia marifarrista³⁴ como el rescate que ellos realizan del surrealismo poético. En referencia a esta última tendencia, expresan:

Resulta curioso comprobar cómo un movimiento cultural que ha tenido tanta importancia en la literatura europea de los últimos treinta años, ha sido casi completamente desconocido por nuestras anteriores generaciones literarias. La de Martín Fierro sólo tuvo de él una idea muy confusa, como lo demuestran algunos de sus integrantes, jamás tocados en su vanguardismo sino por un ingenio fácil (que nada tenía en común con la seria actitud espiritual que entraña el surrealismo) y que tendía a los aspectos superficiales de la poesía contemporánea, reducidos a problema teórico. Se explica así, después de años y años de desconocimiento y tergiversación, que hoy se hable de este movimiento, en algunos círculos, como de algo periclitado (cuando los hombres que han hecho la experiencia del surrealismo constituyen hoy un sector numeroso y activo que ha contribuido a elevar el nivel de la poesía en varios países europeos y americanos), que se hagan a Apollinaire (muerto en 1918) con los surrealistas, o que se hagan respecto a este movimiento las afirmaciones más ridículas, producto indudable de una irresponsabilidad que implica omitir opinión sobre temas que no se ha tenido el cuidado de conocer previamente.³⁵

La defensa del surrealismo³⁶ se vincula con algunos de los núcleos comunes en los que, siguiendo a Freidemberg, se condensa el ideario estético de las vanguardias argentinas de la década de 1950: 1) un discurso basado fundamentalmente en el poder de la imagen, "ya no al modo ultraísta (abuso de la metáfora y, en general, de la combinación, de un modo mecánico y para sorprender al intelecto) sino al del surrealismo: *shockeante condensación de múltiples sentidos que no pueden separarse sin destruir el misterio*"³⁷; 2) la concepción vitalista de la poesía —el poema se concibe como el resultado y, a la vez, como un des-

²⁷ Bayley, E., "Resgo y ventura del poeta contemporáneo", *op. cit.*, sin número de página.

²⁸ Samoilovich, D., "Función de la poesía y oficio de poeta. Sobre 'Cien poemas escogidos (1952-1977)' de R. Alonso", en Punto de vista, número 12, Año IV, julio-octubre de 1981, p. 29.

²⁹ Ibidem, p. 29.

³⁰ Marcelo A. Moreno, Citado en Freidemberg, D., "27 notas al pie de un mito", *op. cit.*, p. 24.

³¹ Alberto Couste, Citado en Freidemberg, D., "27 notas al pie de un mito", *op. cit.*, p. 22. Las cursivas son del autor.

³² Piglia, Ricardo, *Crítica y ficción*, Anagrama, Barcelona, 2006. La primera edición es de 2001.

³³ Jitlik señala que la intención de ruptura, rasgo presente en los vanguardismos, conforma en realidad una "estrategia", palabra con la cual, (...), más que implicar una disrupción, se quiere señalar que se prepara una planificación con una finalidad, con una disposición de medios, con una evolución de recursos y un tiempo de empleo" ("Notas sobre la vanguardia latinoamericana. Papeles de trabajo", en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, número 15, año VIII, Lima, 1982, p. 68). En este sentido, anota que "la tentativa por adelantarse se traduce casi siempre por una 'renovación' y la ruptura suele ser provisorial" (p. 67). Las comillas son del autor.

³⁴ Según consigna Jorge B. Rivera, la revista *Martín Fierro* (cuarenta números, 1924-1927), es la continuación de un proyecto diseñado y llevado a cabo unos años antes por su director, el poeta Evar Méndez. En la primera

versión la revista se perfiló como "una publicación combativa, antigubernista y muy tocada por los sucesos repressivos de la llamada Semana Trágica de ese año [1919], uno de los episodios sangrientos de la historia del movimiento obrero argentino" (*El periodismo cultural*, Puntos, Buenos Aires, 1995, p. 64). En su segunda etapa *Martín Fierro* se delinea, en cambio, como una publicación de corte literario. Participan de esta segunda etapa de la revista los poetas Olivero Girondo, Enrique y Raúl González Tuñón, Jorge Luis Borges, entre otros.

³⁵ Espino, N. y Aguirre, R. G., "Poetas de hoy. Buenos Aires, 1953", *op. cit.*, sin número de página. Las negritas son de los autores.

³⁶ En Argentina, la vertiente de la poesía surrealista se identifica con tres publicaciones, fundadas y coordinadas por Aldo Pellegrini: *Qué* (1926), *Ciclo* (1948-1949) y *A partir de cero* (1952-1953). De esta última experiencia participan, además de Pellegrini, los poetas Enrique Molina, Julio Antonio Linás y Juan A. Vasco. Aunque Espino y Jitlik, al hablar de Pellegrini, los poetas Enrique Molina, Julio Antonio Linás y Juan A. Vasco, algunos que agurre rescatan la tarea efectuada desde las páginas de estas revistas, advierten sobre algunos "peligros" que sea en "una retórica del lenguaje autonómico, sin considerar que la inmersión constante en las aguas creadoras a nivel local, acechan a los poetas surrealistas: en primer lugar, el de caer en una "trascología surrealista", o sea en "una retórica del lenguaje autonómico, sin considerar que la inmersión constante en las aguas creadoras debe ser esencial para el poeta (sea o no surrealista)" ("Poetas de hoy. Buenos Aires, 1953", *op. cit.*, página sin numerar. Las negritas son de los autores). Segundo, "el de favorecer, en nombre del automatismo, el absurdo, la vacuidad, la nulidad de la expresión" ("Poetas de hoy. Buenos Aires, 1953", *op. cit.*, sin número de página).

³⁷ Freidemberg, D., "27 notas al pie de un mito", "Dossier Poesía Buenos Aires", en *Décimo de Poesía*, número 11, Buenos Aires-Monteideo-Rosario, verano de 1988/1989, p. 22.

encadenante de un modo "poético" de vivir—, 3) la actitud inconformista respecto de la sociedad contemporánea. En relación con esto puede postularse que el desplazamiento expresado respecto de la estética martinferriista se liga a la significación que, a los ojos de los miembros de la revista, adquiere este movimiento que desatende los movimientos de las vanguardias europeas más radicales. Esto explica, según la descripción proporcionada por Aguirre y Espino, la oficialización y el aquietamiento en que incurrían muchos de los martinferriistas durante las décadas de 1930 y 1940,³⁹ período en el que se afianza a su vez la estética del neorromanticismo.⁴⁰ El rechazo de ambas tendencias permite a *Poesía Buenos Aires* definir los términos en los que quiere ser leída; tal como se indicó más arriba, se presenta como una vanguardia radical y antiformalista.

La "lectura en espejo" que Graciela Speranza⁴¹ delimita como típica del escritor que oficia a su vez como crítico, es desplegada también por esta revista

³⁸ En su trabajo sobre la vanguardia martinferriista, Sarlo asume una posición coincidente con la de los directores de *Poesía Buenos Aires*. Se refiere a un "obstáculo ideológico" que impide la radicalización de esta estética y promueve varias "ideas fijas" igualmente moderadas ("Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Ferro" en Alamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia* Ariel, Buenos Aires, 2007, p. 248). Respecto de la relación del martinferriismo con la vanguardia europea, la autora señala que el "marinismo" de la vanguardia argentina es responsable de un "temor de verdadera originalidad electiva" (p. 247). "... el surrealismo que para Marateaqui representa la vanguardia por excelencia, que realiza esa tensión trágica y despegada que para Marateaqui representa la vanguardia por excelencia, que realiza esa tensión gemina del viento. En este sentido, comparte la misma colocación marginal respecto de las vanguardias europeas radicalistas" (p. 249). Así se explica, de acuerdo a Sarlo, que los verdaderos héroes de la vanguardia martinferriista sean el español Ramón Gómez de la Serna y el italiano Filippo Tommaso Marinetti, representante este último del futurismo que, según juzga Marateaqui, es un "presunto vanguardismo salurado de elementos conservadores y provincianos" (Citado en Sarlo, *op. cit.*, p. 249).

³⁹ No obstante ello, rescatan la figura de Olivero Girondo como uno de los principales animadores de la revista *Martín Ferro* cuya "idea de la poesía como una búsqueda, inquietud y permanente" (Aguirre, R. G., Olivero Girondo de los años. Valoración a este escritor como el único representante de ese movimiento cuyo espíritu renovador no ha caducado en momentos en que "tantos de sus colaboradores de antaño se han retirado hacia el prudente clasicismo o el sillón académico" (*Ibidem*, p. 14).

⁴⁰ Esta tendencia, tal como es leída por el grupo de *Poesía Buenos Aires*, supone una serie de atributos o de rasgos relacionados con la estética romántica deconómica y el neoclasicismo, pesimismo, exacerbadidad del yo y expresión de los sentimientos individuales, reactualización de algunos mitos clásicos como el soneto y la lira. En la presentación de los "poetas del espíritu nuevo", antes aludida, Espino y Aguirre expresan su rechazo a los supuestos poéticos del neorromanticismo: "... queremos insistir en no reconocer dentro de los dominios de la poesía a los siguientes supuestos: a) El de las formas clásicas concebidas apriorísticamente, es decir, como estrictamente admitido (...). b) El de la inválidez, la angustia sin salida, la miseria espiritual del hombre, tema que se origina sea en un superficial contacto con el existencialismo, sea en la influencia de poetas del tedio y el recato, de patología, nada tiene en común con el sólido y viril —a veces trónico— estroicismo que sería, cuando piro, N. y Aguirre, R. G., "Poetas de hoy: Buenos Aires, 1953", *op. cit.*, página sin numerar.

⁴¹ Speranza afirma que "la lectura de un escritor tiene siempre una doble orientación, cuando habla sobre los libros de otros no puede sino hablar al mismo tiempo de los propios" ("Autobiografía, crítica y ficción. Juan José Saer y Ricardo Piglia", en *Boletín* del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Rosario, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, diciembre de 2001, p. 91), sus palabras enablan así "un debate constante con otros escritores que paraliza a los talentos más débiles y estimula a los más potentes" (p. 91).

respecto de otra tendencia poética: la de "la poesía adjetivada (social, popular, mística, etc.)", en cuanto ella significa, según la visión de los directores, "una postura literaria y no, como debiera ser, un compromiso vital asumido hasta sus últimas consecuencias (Matakovski, García Lorca, Vallejo) o una intimidad real, de cultura, de lengua y de espíritu, con el pueblo (Pindaro, Juan Ruiz, Vilión, Carlos de la Púa)".⁴² La disputa de la revista con la línea identificada como "poesía social"⁴³ actualiza la polémica entre martinferriistas y boedistas entablada en la década de 1920.⁴⁴ La estrategia que los editores despliegan es similar a la señalada por Sarlo respecto del grupo martinferriista: la colocación de la "poesía social" en la extrema derecha estética.

(...) acontece también que el poeta no acepte la soledad a que se ve condenado e intente, por medios ingeniosos, imitar las aparentes formas de comunicación actual: su poesía se hace entonces periodística, sencillista, "social" (Prévert, Sandburg), y como de alguna manera *pacta* con el orden actual, renuncia así, a menudo, a su propia naturaleza.⁴⁵

La postulación de estas premisas habilita, en las argumentaciones de los realizadores, la apreciación del papel significativo desempeñado por las vanguardias surrealista e invencionista que confluyen en *Poesía Buenos Aires*. Ellas contribuyen a la conformación de una práctica poética comprometida con el hombre y la sociedad de su tiempo, a la vez que "libre y en la que el diálogo entre autor y lector se da como algo intemporal".⁴⁶ Frente a la poesía entendida como "hecho solitario" y a la de la "poesía social", Aguirre propone la "Poesía" que "no sólo es decisiva aventura por el conocimiento", sino que "entraña una relación en la que está implicada cualquier realidad: un vínculo esencial entre los hombres, o —mejor

⁴² Espino, N. y Aguirre, R. G., "Poetas de hoy: Buenos Aires, 1953", *op. cit.*, página sin numerar.

⁴³ La posición de la revista respecto de esta tendencia poética es explicitada en los diferentes ensayos de sus directores. Cfr., por ejemplo, el texto de Aguirre, "Notas sobre el problema de la comunicación", incluido en el ya mencionado número 13-14. Freudenberg propone, a partir de Raúl González Tuñón, el término de "realismo mántico" para dar cuenta de la línea poética identificada como "social", pues, aduce, "lo social, aun siendo un componente decisivo, se integra a una actitud más amplia" ("La poesía del cincuenta", en *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, volumen V: *Los contemporáneos*, CEAL, Buenos Aires, 1981, p. 553); "Libres ya de la intención moralizadora boedista, y de su desprecio hacia las resonancias íntimas y la sensibilidad moderna, los 'realistas románticos' argentinos fundan una línea sostenida en la búsqueda de la libertad, en cuya concepción lo colectivo no se opone a lo individual, ni la fantasía a la conciencia" (p. 554). Considera que esta tendencia está representada después de 1930 por poetas que provienen del ala izquierda de Florida, Nicolás Olivari y, sobre todo, Raúl González Tuñón. Hacia el decenio de 1950, su heredero es, según Freudenberg, Mario Jorge de Le-llis, quien funda y dirige junto con Roberto Hurtado la revista *Verdanza de Buenos Aires* (14 números, 1952-1956).

⁴⁴ En relación con los martinferriistas, Sarlo señala que el grupo parece reclamar para sí un reconocimiento: "... el de que ocupa la izquierda estética del campo intelectual, constituyendo así el sector más revolucionario de la literatura argentina" ("Vanguardia y criollismo: la aventura de Martín Ferro", *op. cit.*, p. 243).

⁴⁵ Aguirre, R. G., "Notas sobre el problema de la comunicación", *op. cit.*, sin número de página. Las negritas son del autor.

⁴⁶ Raúl Gustavo Aguirre, "tres reportajes", *op. cit.*, p. 24.

⁴⁷ Aguirre, R. G., Sin título, en *Poesía Buenos Aires*, Año XI, número 30, Buenos Aires, primavera de 1960, p. 316. Las negritas son del autor.

aún—**la experiencia de ese vínculo**”.⁴⁷ La empresa que él inicia y continúa hasta su disolución en 1960 se plantea realizar así la proclama que Arthur Rimbaud había pregonado para el poeta moderno: “La Poesía no acompañará más a la acción; estará **por delante de ella**”.⁴⁸

Fuentes primarias

Artículos y notas de Poesía Buenos Aires

- AGUIRRE, Raúl Gustavo (1953). “Nota del traductor”, número 11-12 (dedicado a René Char), Buenos Aires, otoño-invierno, sin número de página.
- _____ (1953/1954). “Notas sobre el problema de la comunicación”, número 13-14, Buenos Aires, primavera-verano, sin número de página.
- _____ (1954). “Poesía, escritura sagrada”, número 15, Buenos Aires, otoño, página sin numerar.
- _____ (1956). “Oliverio Girondo”, número 21, año VII, Buenos Aires, verano, p. 14.
- _____ (1956). “Poetas del subsuelo”, número 21, año VII, Buenos Aires, verano, p. 3.
- _____ (1960). Sin título, número 30, año XI, Buenos Aires, primavera, pp. 315-316.
- BAYLEY, Edgard (1952). “Realidad interna y función de la poesía”, número 7, Buenos Aires, otoño, sin número de página.
- _____ (1954). “Riesgo y ventura del poeta contemporáneo”, número 16-17, Buenos Aires, invierno-primavera, sin número de página.
- _____ (1956). “Para una libertad en vigencia”, número 21, año VII, Buenos Aires, verano, p. 4.
- “EDICIONES Poesía Buenos Aires” (1951), número 3, Buenos Aires, otoño, sin número de página.
- “El poeta” (1950), número 1, Buenos Aires, primavera, sin número de página.
- ESPIRO, Nicolás y AGUIRRE, Raúl Gustavo (1953/1954). “Poetas de hoy: Buenos Aires, 1953”, número 13-14, Buenos Aires, primavera-verano, sin número de página.
- MÓBILI, Jorge Enrique (1950). “Nos proponemos dar a la poesía”, número 1, Buenos Aires, primavera, sin número de página.
- “NOTA de la dirección” (1956), número 24, Buenos Aires, primavera, sin número de página.
- RIMBAUD, Arthur (1955). “Carta del vidente”, número 18, Buenos Aires, verano, sin número de página.

⁴⁸ Rimbaud, A. “Carta del vidente”, en *Poesía Buenos Aires*. Buenos Aires, número 18, verano de 1955, sin número de página. Las negritas son del autor.