

Capítulo 5

A la zaga de la vanguardia

En un futuro, quienes estudien la historia literaria de nuestro tiempo, se sorprenderán al constatar que unos soñadores, unos poetas, hayan podido, a semejanza de los alquimistas e incluso sin el pretexto de una piedra filosofal, entregarse a indagaciones, a observaciones que los hacían objeto de burla por parte de sus contemporáneos, de los periodistas y de los pretensiosos.

Guillaume Apollinaire

Cuando Raúl Gustavo Aguirre publicó en 1979 la antología *El movimiento Poesía Buenos Aires (1950-1960). Literatura argentina de vanguardia*, sin duda intuía o tenía pleno conocimiento de que estaba rescatando su mejor obra del olvido. *poesía buenos aires* había sido mucho más que una revista que respondía a una coyuntura estética o intelectual; había sido letra, voz y experiencia: «Fue un hermoso tiempo en mi vida y, sin duda, en la vida de otros. (Hermoso no quiere decir fácil, ni feliz, ni siquiera tranquilo. Fue un tiempo de fervor, fue un tiempo de amistad, de búsqueda y de intemperie. Fue un tiempo de amor)» (Aguirre 1979: 11). Permitir que esos aspectos envejecieran en las hojas de la revista, cuyo amarillo reflejaba su pérdida de actualidad y probaba que su contenido no había logrado trascender la periodicidad para instalarse de forma definitiva en las bibliotecas, implicaba para Aguirre dejar caer el aura de esa experiencia. Todas las revistas, también las culturales, están destinadas a perder vigencia apenas unos años después de aparecer, en parte porque el impulso de su publicación responde a la necesidad de contestar de forma rápida a cuestiones del presente, por lo que muchas caducan pronto, se transforman en documentos del pasado y su interés se circunscribe a historiadores, científicos y especialistas.

Por eso, modificar el formato era una exigencia material que de alguna forma daría a *poesía buenos aires* más posibilidades de perdurar: el libro resiste mejor el paso del tiempo, aunque dada la enorme cantidad de poetas que aun habiendo publicado no habían resistido el barrido implacable de la historia, tampoco se podía reconocer en él una garantía de permanencia. En todo caso, suponía una actualización de la experiencia, la oportunidad de devolverla al presente después

de varias décadas. Para eso, Aguirre se vio obligado a hacer algunas concesiones a la editorial y tuvo que adecuar sus decisiones como editor al contexto histórico que le tocaba esa vez: eliminar toda referencia política de la antología. Descartar el contenido del cuaderno *Guatemala*, editado en 1954 en oposición al golpe de estado en ese país, prescindir de los pronunciamientos en relación a la caída del peronismo conservando distancia respecto del nuevo régimen o desechar el suelto de la declaración contra la Revolución Libertadora incluido en el último momento por la premura de los acontecimientos, excluir la denuncia del encarcelamiento de Juan L. Ortiz en 1957 y renunciar al orgullo de mostrar que el gran poeta preparaba una traducción para enviar a *poesía buenos aires* pudieron ser decisiones difíciles, pero no tergiversaban el espíritu de la experiencia. Sí debió ser doloroso, en cambio, tener que borrar el nombre de Francisco Urondo, hacer desaparecer a «Paquito» de la historia de la publicación, como si no hubiera existido o como si hubiera tenido un papel menor, aun cuando la antología asegura incluir el listado completo de sus colaboradores. Es que todavía estaba vivo el recuerdo de la muerte del poeta, asesinado en 1976 por la policía de Mendoza subordinada al Ejército mientras cumplía tareas en la ciudad de Guaymallén para la organización guerrillera FAR, y la editorial no quería correr riesgos. Pero aunque es probable que Aguirre no compartiera la inclinación política del santafecino por la lucha armada, quitar su nombre y sus colaboraciones suponía negar una pieza importante no solo de la revista, sino de la confraternidad que había marcado la experiencia de esos años.

poesía buenos aires había nacido en la primavera de 1950 y se publicó ininterrumpidamente hasta la primavera de 1960 por iniciativa del propio Aguirre, su director durante todo el periodo, y de Jorge Enrique Móbili. Participaron desde el primer momento Mario Trejo y Edgar Bayley, y posteriormente se incorporó un grupo de poetas jóvenes, entre quienes se encontraban Nicolás Espiro, Wolf Roitman, Rodolfo Alonso, Alberto Vanasco, Miguel Brascó, Juan Jacobo Bajarla y Paco Urondo, entre otros. Hasta el número 24 de la primavera de 1956 salió regularmente de forma trimestral, luego espació sus ejemplares a dos por año (otoño e invierno de 1957) y finalmente se publicó de forma anual, con excepción del último año, que tuvo dos números. El total de la revista está conformado por 30 números, cuyas tiradas oscilaban entre 500 y 600 ejemplares, en un lapso de diez años (Aguirre 1979: 467). No mantuvo ninguna filiación institucional ni comercial. Fue enteramente un esfuerzo de estos poetas jóvenes que, en su propósito de mantener la independencia, decidieron no incluir publicidad ni acudir a contribuciones individuales. Según el testimonio de los protagonistas, en un principio el proyecto se financió mediante las fiestas y reuniones que el grupo organizaba en casas particulares, donde cobraban entrada, consumición y solicitaban aportes extra. Más

adelante logró autofinanciarse a través de las suscripciones y la comercialización en librerías especializadas de Buenos Aires, Córdoba, Rosario o Asunción.

Pero además de las conclusiones que se puedan sacar de los datos objetivos, *poesía buenos aires* es el documento de una intimidad tejida entre poetas que, a partir de cada número, podían reconstruir cómo había llegado a publicarse tal o cual texto, por qué la insistencia en incorporar cierto poema o la historia del descubrimiento de algún escritor lejano, desconocido u olvidado, que un amigo había encontrado por azar en alguna librería estrambótica de Buenos Aires —tal fue el caso de Macedonio Fernández, según cuenta Alonso en el prólogo a su antología (2009: 12). La revista era el testimonio de una sociabilidad literaria y de la práctica de lectura y escritura que legitimaba esa reunión. Porque aunque es cierto que los treinta números no podrían haberse corporizado sin la labor incansable y ordenada de Aguirre, sin su generosidad desinteresada, el esfuerzo que llevó a cabo habría caído rápidamente en el vacío de no contar con el respaldo del grupo, que se mantenía unido alrededor de una idea de poesía que iba a contrapelo de las figuraciones poéticas de la época (véase el capítulo 2) y que por eso resultaba un terreno fértil para la recepción, la reelaboración y la disolución del invencionismo.

Efectivamente, una vez producida la separación de plástica y poesía, los invencionistas encontraron en *poesía buenos aires* no solo un espacio para la difusión de sus teorías y experimentaciones, como había sido *Contemporánea* entre 1948 y 1950, sino un grupo de jóvenes interesados en la vanguardia y ávidos por discutir y poner en práctica sus supuestos. De ese modo, el movimiento pasaba de legitimarse por su interdisciplinariedad, por el sustento que le brindaba otro arte con el que podía equipararse, a hacerlo gracias a la autorización que le ofrecía la práctica colectiva. Porque si bien esta poética había captado la necesidad de que el poema hablara un idioma distinto al de los discursos dominantes —Bayley sabía que la poesía necesita siempre escaparse del poder para mantenerse viva—, no había logrado propagar sus fundamentos ni sus prácticas y, de ese modo, sus objetivos quedaban trancos. Además, el mayor de los Maldonado era testigo de cómo el trabajo de grupo había impulsado y estaba logrando instalar el arte concreto como un lenguaje plástico autorizado: aunque alrededor de 1950 todavía faltaba un trecho para consolidar la tendencia, el reconocimiento de los artistas europeos, el proyecto de *nueva visión*, la apertura hacia las artes proyectuales y la presencia de más artistas que se sumaban a la propuesta hacía ver un futuro prometedor. En poesía, en cambio, la perseverancia teórica de Bayley, el impulso inconstante de La Madrid y el fervor de Bajarlía no alcanzaban para instalar el

nuevo lenguaje. Los jóvenes entusiastas de la revista parecían ofrecer la oportunidad de propagarlo.

El grupo era entonces un segundo momento en el derrotero del invencionismo, porque si en su etapa anterior había primado una experimentación con los materiales que permitió desarmar el lenguaje anquilosado de las retóricas hegemónicas (véanse los capítulos 2, 3 y 4), ahora el conjunto otorgaba el «refugio cálido» de la comunidad (Bauman) y la «caja de resonancia» que brindaba la práctica grupal, único modo en que una poética vanguardista puede propagarse y perdurar. Si la vanguardia pone a prueba lo que se considera arte en una época dada, solamente puede hacerlo porque hay una instancia que, basada en su carácter grupal, valida eso que no es considerado artístico por los núcleos tradicionales de legitimación, esto es, autoriza el discurso en el acuerdo colectivo. La experimentación individual, a causa de su alta falibilidad y de su carácter provisorio, encontraría más resistencias a ser aceptada y tendría una mayor probabilidad de disiparse. El grupo, entonces, funcionaba como garante hacia afuera y, hacia su interior, convalidaba prácticas.

Por eso, la decisión de no presentarse a concursos y de no publicar publicidad en la revista respondía a la misma intención de cerrar el círculo y no someterse a otras instancias de autorización. Era ese repliegue del público que Urondo criticaría más tarde (véanse los capítulos 1 y 6) y que Jitrik justificó como un momento de reconsideración de la poesía (véase el capítulo 1). La pertenencia a un umbral de época hizo que esta vanguardia convocara a la congregación y al apartamiento, porque era el modo en que podía reelaborar el lenguaje en que sus integrantes se habían formado. Aunque muchos conocieran y admiraran las producciones vanguardistas de los años veinte, la poesía que habían leído desde la escuela e incluso la que algunos de ellos habían escrito poco tiempo atrás respondía al ideal clásico —como demuestra el primer libro de Aguirre, *El tiempo de la rosa*, de corte neorromántico (véase el capítulo 2). Era necesario desandar ese camino para abrir el nuevo. Esa fue la coyuntura a la que respondió *poesía buenos aires*: la de consolidar un lenguaje específico, que no respondiera a las retóricas que se habían apropiado los discursos dominantes y que restituyera el pie de alerta y la capacidad de resistencia que permite a la poesía alcanzar el impulso transformador que la lleva a apostrofar el umbral de época en el que se inscribe. Es decir, la conciencia o la intuición de estar viviendo un momento de transición de lo antiguo a lo nuevo exigía un lenguaje que se escapara de la circunstancia

discursiva con el propósito de señalar o dejar el rastro de esa transición para las futuras derivas.

La coyuntura había cambiado varias veces desde el final de *poesía buenos aires* y seguiría modificándose con el curso de la historia, por eso era necesario dejar a salvo el documento en una antología. Como editor de experiencia —además de *poesía buenos aires*, dirigió los sellos Ediciones Poesía Buenos Aires y Altamar, y tradujo y editó varias compilaciones de poetas franceses—, Aguirre sabía que la lectura está determinada por el soporte del texto y que el esfuerzo que habían hecho en la segunda época de la revista, a partir del número 22, para que cada poema apareciera solo en la hoja y así respetar el sentido del blanco y del dibujo de los versos (véase el capítulo 6), se perdía en el afán de aprovechar el espacio del libro, que busca publicar la mayor cantidad posible de textos a un costo razonable. También era consciente de que la ordenación temática y por autor, que demostraba la cantidad de poetas que la publicación había logrado reunir, rompía con las series casi aleatorias que, unas veces producto de la prisa por cerrar la edición y otras fruto del entusiasmo que generaban ciertos poemas aportados por los amigos en las charlas del Palacio do Café, organizaban los textos en cada número. El libro, en definitiva, dejaba fuera la vida condensada en esas páginas, pero su papel resistente y las gruesas tapas que protegen sus hojas permitía una permanencia que en la revista, de confección más precaria y concebida como objeto de descarte, se desvanecería junto con su actualidad. En todo caso, el tiempo de *poesía buenos aires* ya había finalizado y el libro sería un sepulcro digno donde recordar la experiencia agotada: «La revista descubre, polemiza; [...] es vitrina y es cartel. El libro ya es en cierto modo, un ataúd, quizás más duradero y más perfecto, pero menos jugoso y vital», había escrito Guillermo de Torre (6).

Aguirre eliminó entonces el nombre de Urondo, pero dejó un rastro de la letra impresa en las miniaturas de las portadas que reproduce la antología en sus últimas páginas (véanse las figuras 5.2 y 5.3). Lo borró sin convicción, o con la auténtica intención de dejar una huella que indicara la ausencia. Pudo haber seleccionado otras tapas donde el nombre comprometedor no apareciera o pudo haber utilizado una goma más potente; sin embargo el garabato insiste en aparecer como el fantasma de un nombre que vuelve y revuelve para invocar las intermitencias de la vida.

EL POETA

HA venido a sustituir razones, a hundirse en crecimiento por el tiempo agobiado. Es el geómetra de los prismas incisivos, de la esfera que cae, y cae vertical; el que pregunta por la consideración de su esfuerzo y su traslado.

Suelta un idioma que golpea en el trasfondo inquietado de los siglos, su estatura libre y sin ventajas para la presencia de los demás. No canta un desahogo, no ha bebido los líquidos de la soledad para mostrar su yo cristalizado en el trazo azul de una palabra concedida. Ha arrancado su idioma al universo, jugando entero cada nombre en la ruptura de su tránsito.

Da la víspera superada en la conjetura del futuro, su vida abierta sobre las líneas del espacio asegurado. Transmula su amor y lo vuelve a encontrar incandescente, allí donde la muerte ensaya una porosa adhesión a sus perímetros humanos.

Con ritmo arcaico, filtra en los seres y las transiciones. Está en la guerra rescatando la gracia, la clara sintonía del estupor. No está seguro ni tranquilo sino de su inquebrantable pericia. No sufre alucinaciones que podrían controvertir la responsabilidad que se otorga.

La poesía es una impiedad sin término para cualquiera que sepa reconocer su sangre en un momento de plenitud, los huesos en asamblea con los sucesos, para quien no ha de tener historia ni familia; entretanto sostiene ante aquéllos que lo condicionan a su doble desgaste, un caminante sin memoria; para quien sacrifica su capacidad de placer a la conquista del júbilo y la esperanza.

El poeta no tendrá tierras porque no habrá de terminar jamás su tránsito hacia la imagen del mundo. No ha de enfermar en alcobas seculares. No lo asimilará la quietud. Y empleará cada día su permanencia en el riesgo para procurar el equilibrio en que crece sin cesar, para no morir, creciendo en la civilización, en la ciudad de la cual es el más agudo justificativo, el crucial, el más encarnizado profeta y amante. En la calle donde vive su infancia, constructor de edificios, cuando trabaja y reclama su substancia y la última voz donde reposa su vehemencia, la más entera salud.

Sufrirán los que él quiere, porque está fundido en la edad de sus ojos, porque supera a su naturaleza y a su ciencia. Pero habrán de acercársele, porque en tanto conserva sus razones, su juventud y la inviolable pujanza de su origen, transmitirá un júbilo insospechado para aquél que resista la intensidad de su desnudez y la justificación de su dramática paradoja.

El poeta esquiva la debilidad, la palidez, la muerte de una mariposa. Ha de tardar en la solicitud de los alimentos: en el momento del hambre será el último, la alegría entrecubierta sobre el pan de los hombres.

Se arroja apto y fértil, responde a la esfinge y se desplaza a voluntad, porque renueva interminablemente la densidad de sus sensaciones.

No se acostumbra. No deja que los hábitos disminuyan el tiempo. Trata al universo como un igual, insulta los errores de la raíz, disuelve la semejanza y se contempla.

Aquí se madura lentamente, su signo no transige. Morirá, pero de furia, de agua y de tierra, de piel.

El convoca a los hombres a su fuego, al festejo de las viejas ruinas, de las anécdotas paralizadas. Convoca a los volatineros, a los juglares, a los siglos donde cada esclavo mira su reloj. Y ve la piedra revestida y el árbol tallado, y saluda intermitentemente.

El poeta sigue resistiendo la dictadura y la anarquía, la melancolía y la amargura sin brazos, la muerte y la vida. El poeta ha superado la filosofía, ha movido el horizonte con todas sus consecuencias, ha salido a cazar ojivas y medallas, a quemar los presagios. Su inmensa voluntad está empeñada por la confianza. Viene pisando historias. Va a concebir los planos del mundo.

Y nada ha de explotar, ni la puerta entrecubierta, ni la expansión del misterio, ni la música que escribe en el espacio.

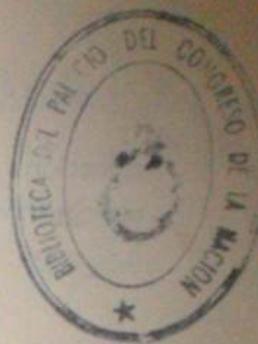
Ha de dar su poema y los días siguientes.

1

Figura 5.1 Portada, *poesía buenos aires* n.º 1, primavera de 1950.

poesía

buenos aires 27



poemas de:

rodolfo alonso

edgar bayley

osmar luis bondoni

francisco madariaga

mario trejo

francisco urondo

primavera
1958

Figura 5.2 Portada, *poesía buenos aires* n.º 27, primavera de 1958.

poesía
buenos aires 27

poemas de:

rodolfo alonso

edgar bayley

osmar luis bondoni

francisco madariaga

maría trejo

francisco luján

primavera
1958

Figura 5.3 Miniatura de la portada de *poesía buenos aires* n.º 27 (Aguirre 1979).

5.1. Robo y traición: las silenciosas pautas comunitarias

«Este Aguirre es milagroso, ¿cómo habrá hecho para encontrar 40 poetas en Buenos Aires?», comentaba Gironde a la salida de un evento titulado «Presentación de la Nueva Poesía Argentina: la generación última», celebrado en el teatro Florencio Sánchez, un espacio en la esquina de Sánchez de Loria y Humberto I que había fundado en 1940 un grupo socialista de teatro experimental («Gironde», en Uronde 2009: 85-100). La presentación se realizaba un año después del número 13-14 de *poesía buenos aires*, que reunía una antología de la última poesía, y a dos años de la publicación, en 1952, de la *Antología de una poesía nueva* que, frente a la diversidad de la selección que apareció en la revista, incluía solamente poetas invencionistas. La recurrencia de la novedad respondía a la típica devoción vanguardista, pero también a la intención de fundar un círculo propio. El comentario de Gironde puede interpretarse en dos sentidos. En primer lugar, como una ironía: difícilmente hubiera en la ciudad tantos poetas en su acepción cabal, esto es, capaces de mover y conmover, de trascender la inmanencia. Pero en otro sentido, el milagro de Aguirre era literal, patente: había reunido a cuarenta autores a quienes atribuir un poema, así como a un conjunto de amigos y lectores capaces de interesarse por ellos. Lo que parecía evidente era que el exiguo grupo inicial de poesía buenos aires se había multiplicado en pocos años. ¿Cómo había sido eso posible?

Raúl Gustavo Aguirre y Jorge Enrique Móbili se habían conocido en la redacción de *Contemporánea* (véase el capítulo 4), donde habían proyectado la creación de una revista de vanguardia que se ocupara únicamente de poesía. Pronto lograron la colaboración de Mario Trejo que, vinculado a la AAC-I desde 1948, también era compañero en la publicación de Bajarlía. Más difícil resultaba contar con el apoyo de Edgar Bayley y Juan Carlos La Madrid, poetas que los aventajaban por varios años en el ejercicio vanguardista y que les infundían respeto. Sin embargo, Aguirre y Móbili se las arreglaron para conseguir sus objetivos, incluso sin permiso:

Antes de publicar el primer número ya habíamos seleccionado a los poetas que queríamos publicar e incluso, sin que ellos mismos lo supieran, los poemas elegidos. Pero surgió un problema: queríamos publicar unos poemas de Juan Carlos Lamadrid [sic] que no teníamos. Lamadrid nos infundía respeto —éramos muy jóvenes— y nosotros queríamos un bellissimo original dedicado a Buenos Aires que él tenía. «Che, es difícil», me dijo Aguirre. Después se disiparon nuestros temores, pero en ese momento estábamos intimidados y, además, sabíamos que Lamadrid era aficionado al box. «Esto va a haber que dirimirlo en una cantina», le dije a Aguirre. Y fuimos. En la cantina le dimos vino y lo dejamos hablar

del boxeador Justo Suárez, «Torito». «Dale más vino», le decía yo a Aguirre. Aguirre era un tipo pulcro, medido, coherente y yo, serio, le decía: «Dale más vino». En un momento, notando los originales debajo del sobretodo de pelo de camello que tenía Lamadrid, Aguirre me dijo por lo bajo: «Los poemas». Pasaba el tiempo y Aguirre se ponía cada vez más nervioso y Lamadrid hablaba y hablaba. Entonces le dije a Aguirre: «Afanáselos». Aguirre se puso blanco como un papel. Y nos afanamos los poemas. Al otro día se armó un lío bárbaro del que se enteró todo Buenos Aires. Lamadrid decía: “Me mamaron en una cantina y me afanaron el libro”. Claro, lo citamos y cuando publicamos los poemas le gustó. Cada poeta respiraba en una página grande, con tipografía que alentaba la lectura («Reportaje a Jorge Enrique Móbili», en Fondebrider, Freidemberg y Samoilovich: 14).

Este robo no implicó dinero ni plagio, dado que el poema fue publicado en el número 1 de la revista con el pseudónimo Juan Carlos Aráoz de Lamadrid, que el poeta usaba en textos en los que hablaba de lo nacional, de la tierra y del origen. No obstante, esa ratería traviesa supuso que la publicación se fundara sobre una autorización fraudulenta: si los nombres de La Madrid y Bayley eran los que necesitaban para legitimar una poética de vanguardia, entonces se habían convertido en vanguardistas apócrifos o por apropiación. Además, el robo del poema implicaba perseverancia y cierta sensación de aventura por haber hecho algo casi ilícito. Ambas impresiones perdurarían en el proyecto: por un lado, en la constancia seria y comprometida de publicar la revista bajo cualquier circunstancia durante diez años; por otro, en la convicción, vivenciada casi como un juego, de estar realizando una hazaña heroica en contra de la poesía instituida. La proeza del robo salió bien solo a medias: aunque presenta algunos giros vanguardistas interesantes, el poema de La Madrid responde en realidad a sus producciones más telúricas y menos experimentales.

Poco tiempo después se dio otro episodio irrepetible y a la vez fundante: apenas salido el tercer número, Jorge Enrique Móbili abandonó la dirección de la publicación y, luego del número 6, dejó definitivamente el grupo, en circunstancias que ni él ni Aguirre se encargaron jamás de esclarecer. Se trató aparentemente de desacuerdos personales, o de dos personalidades opuestas, o de posturas divergentes en cuanto al modo de concebir la vanguardia: según su propio testimonio, Móbili quería continuar ahondando en la búsqueda de nuevas formas, para lo cual consideraba que debían dejarse de lado los manifiestos, aunque como se verá ni la revista ni el grupo tuvieron en lo sucesivo una actitud dogmática. Jorge Carrol expone el problema en otros términos: «Jorge Enrique [...] fiel a la mejor tradición porteña, fue entre el otoño de 1951 y el verano del 52, injustamente traicionado y acusado de dionisiaco, quedándose en sí mismo, escribiendo bellos poemas [...]. Es que Jorge Enrique fue vitalmente *demasiado yo y demasiado*

el mundo» (Carrol: s/p). Otras fuentes apuntan a una diferencia personal infranqueable. Desborde *versus* moderación, este hecho, junto al robo de los poemas, determinó la imposición de la autoridad de Aguirre, pero también las pautas de su comunidad poética: constancia, aventura y transgresión controlada.

Toda comunidad requiere de pautas porque es siempre una construcción, pero esas pautas no son explícitas y únicamente se advierten cuando ya han dejado de existir. En palabras de Bauman: «Raymond Williams [...] observó cáusticamente que lo notable de la comunidad es que es algo que “siempre ha sido”. Podríamos añadir: o que siempre existirá en el futuro. El de “comunidad” es hoy otro nombre para referirse al paraíso perdido» (2003: 9). Efectivamente, el funcionamiento comunitario del grupo se patentiza en los testimonios que reconstruyen la experiencia de poesía buenos aires. Es el «rescate de una actitud, de una comunión» al que se refería Bayley (Fondebrider, Freidemberg y Samoilovich: 16), del tiempo de fervor y amor para Aguirre, del clima de camaradería y deriva natural de Alonso; un sentimiento de añoranza por la seguridad que otorga la acción de conjunto, la cual es percibida una vez que se pierde, porque, mientras existe, se da en una puja con la restricción de la libertad que demanda a cambio: «El privilegio de “estar en comunidad” tiene un precio: y solo es inofensivo, incluso invisible, en tanto que la comunidad siga siendo un sueño. El precio se paga en la moneda de la libertad, denominada de formas diversas como



Figura 5.4 Reunión de amigos, 1956. De izquierda a derecha: Jorge Souza, Rodolfo Alonso, Néstor Bondoni, Paco Urondo, Osmar Luis Bondoni, Edgar Bayley, Raúl Gustavo Aguirre.

“autonomía”, “derecho a la autoafirmación” o “derecho a ser uno mismo”. [...] Seguridad y libertad son siempre valores en tensión» (Bauman 2003: 11).

Tal vez haya sido ese el precio que no estuvo dispuesto a pagar Móbili. Un individuo que pretendía una relación directa con el mundo no accedería a sacrificar su libertad a cambio de la mediación segura de la comunidad. Pero al recordar la época, él mismo rescata el sentimiento contrario: «Por mucho tiempo no tuve relación con Poesía Buenos Aires. Después volvimos a encontrarnos. Ellos fueron mi familia. En toda familia hay peleas y discusiones» («Reportaje a Jorge Enrique Móbili», en Fondebrider, Freidemberg y Samoilovich: 15). Móbili, el desbordado, el que alteraba la comunidad para no sacrificar su individualidad, da un paso más y llama «familia» al grupo. Al parecer, habría confundido esa camaradería de la comunidad con la confianza y la tolerancia ilimitadas de la familiaridad, un término que revela cercanía, pero que es ambiguo para dar cuenta de la tensión que se dirimía en el no estar de acuerdo.

De allí en adelante ya no habría exclusiones. Pronto se sumarían al grupo Nicolás Espiro, Omar R. Aracama, Wolf Roitman, Rodolfo Alonso, Jorge Carrol y Alberto Vanasco. Más tarde, a partir de 1954, lo harían Paco Urondo, Clara Fernández Moreno, Ramiro de Casabellas, Rubén Vela, Daniel Giribaldi y Miguel Brascó, entre otros. Las declaraciones programáticas que habían molestado a Móbili, lejos de disiparse, se multiplicaron. Venían siempre firmadas de forma personal, lo cual indicaba la asimilación individual de un recurso vanguardista tan característico como el manifiesto, que se usaba ahora de manera más libre y que, sin el encorsetamiento de reglas dogmáticas, permitía la exaltación de las singularidades contenidas en una comunión colectiva. Y si bien mantenían la retórica entusiasta, la proliferación de esas declaraciones subrayaba su carácter transitorio, lo que socavaba poco a poco la médula vanguardista para devolver la poesía al flujo vital. Móbili reconocería esta evolución más tarde: «No queríamos manifiestos sino una resultante de principios. La revista era una serie de individuos multiplicados» (*ibid.*: 14).

Y es que los artículos que definen lo poético y la función del poeta en los primeros números de *poesía buenos aires* contribuyeron, por su cantidad y por lo individual de su enunciación, a desarmar la retórica del manifiesto y a consolidar el acuerdo comunitario. Efectivamente, si el manifiesto es literatura de combate porque «presupone la utilización de recursos formales más o menos estabilizados [...] [y] porque se construye a partir de una necesidad de intervención pública» (Mangone y Warley: 9), el lenguaje poético diluye la estabilidad de esos recursos

y la eficacia de tal intervención. Además, la multiplicidad de textos programáticos que presenta la revista desarma otra de las funciones esenciales del manifiesto: la afirmación de un sujeto colectivo. Sin duda, este es el género que define y caracteriza a la vanguardia, porque explicita la intención de intervenir sobre lo que ya no es, al tiempo que ofrece en potencia aquello que todavía no ha tomado forma; por eso, el hecho de indeterminarlo de esta manera constituye una operación de desarticulación de la discursividad vanguardista y de su lógica.

Pero a la vez, la multiplicación de este tipo de textos operaba en la dirección contraria y afirmaba uno de los rasgos de la vanguardia: su carácter grupal, ese que daba legitimidad a las prácticas experimentales y que, al mismo tiempo, fortalecía los lazos comunitarios, puesto que indeterminaba el acuerdo que, de tanto expresarlo, permanecía implícito. Según Bauman (2003) y Tönnies (1947), lo que distingue a la comunidad de la sociedad es que la primera se rige por un entendimiento natural que, a diferencia del consenso construido y sostenido con esfuerzo en una legalidad propio de la segunda, se da por descontado, «“está ahí”, ya hecho y listo para usar, de tal modo que nos entendemos mutuamente “sin palabras” [...] *precede* a todos los acuerdos y desacuerdos» (Bauman 2003: 16). Ese entendimiento natural estaba dado en esta comunidad por una idea compartida de lo poético que, a pesar de no quedar completamente explícita en un manifiesto, estaba sobrentendida y los mantenía unidos. Así, el grupo se definía por contraste:

queremos insistir en no reconocer dentro de los dominios de la poesía a los siguientes supuestos: a) El de las formas retóricas clásicas concebidas apriorísticamente, es decir, como ejercitación verbal. [...] artificioso retorno a épocas donde estas formas eran expresión natural y legítima. b) El de la invalidez, 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 los poetas del tedio y el refinamiento burgués (Baudelaire, Rilke, Eliot, etc.). [...] c) El de la poesía adjetivada (social, popular, mística, etc.), en cuanto ella significa una postura literaria y no, como debiera ser, un compromiso vital asumido hasta sus últimas consecuencias (Maiakovski, García Lorca, Vallejo) o una intimidad real, de cultura, de lengua y de espíritu, con el pueblo (Píndaro, Juan Ruíz, Villon, Carlos de la Púa) (Aguirre y Espiro: 1).

Esta definición por la negativa no solo permitía mantener un amplio espectro de inclusión, sino que, como se verá en el apartado siguiente, también otorgaba una plasticidad suficiente como para que la noción de poesía variara con el tiempo. Porque si la comunidad vanguardista, como cualquier comunidad, perduraba en la medida en que podía soportar los embates críticos del afuera, exigía también que su acuerdo mantuviera vigencia y, para eso, este debía evolucionar.

nar levemente a fin de ajustarse a los nuevos tiempos. Además, eso que Bauman llamó «mismidad» supone un sentimiento recíproco y vinculante que subyace a las relaciones sociales y que garantiza un grado de seguridad y protección en el reconocimiento de los miembros, algo que únicamente podía darse de modo implícito y siempre que fuera lo suficientemente flexible como para no precipitar disidencias drásticas, como la que había ocurrido con Móbili.

Si se lee con atención, a pesar de acudir a una retórica fuertemente programática, la revista relaja los dogmas ya desde el primer número y continúa en un proceso de creciente flexibilización. Incluso la noción de vanguardia adquiere en estas páginas un matiz menos combativo, más distendido, aun si conserva ciertos aspectos esenciales que la determinan como tal. Será Edgar Bayley, el mismo que había enarbolado la bandera de la invención y que había convocado a la lucha contra la representación, quien se encarga de señalar el carácter transitorio y relativo de sus principios en un artículo publicado en el primer número de la revista con el título de «Invencionismo»:

Una palabra aislada significa «cosas diferentes entre hombres diversos y, aun para un mismo individuo, significa ideas o cosas diferentes en momentos distintos» (Sigwart). [...] la palabra aislada cobra sentido para nosotros, merced a una actividad libre del espíritu, distinta en cada uno, ya que es resultado de una experiencia individualísima, pero de un tono igual en todos. [...]

Pero hay un lenguaje específicamente poético. [...] que ha revestido formas diversas a lo largo de la historia humana [...].

La poesía de los últimos tiempos ha ido tomando conciencia de este lenguaje [...]. No rompe con la tradición porque su lenguaje es el de la poesía de todos los tiempos. No desarrolla un hermetismo porque la disposición de espíritu merced a la cual el poema nace, la experiencia dramática que lo nutre, es la misma que se pone en juego en todas las formas de pensamiento o de expresión de los individuos o de las colectividades.

En este lenguaje, la palabra entra en relaciones que, en vez de reducir o encerrar su poder poético, como en el discurso lógico, tienden a liberarlo, dotándolo de una conciencia nueva, *inventiva*. Es en este acto de liberación ordenadora de la energía emocional de las palabras, donde parece residir la operación poética. Y es porque algunos de nosotros hemos trabajado a veces dentro de esta conciencia, que se ha adoptado para designarla, sin insistir demasiado en ello y a título provisorio, la palabra *invencionismo* (Bayley 1950a: 4).

Evidentemente, Bayley continuaba reflexionando sobre la relación entre las palabras y las cosas, pero aquí agrega un elemento más: el papel del sujeto

en la reproducción del sentido. El texto comienza por señalar algunos aspectos que luego desarrollaría más profundamente en «Realidad interna y función de la poesía» (1952): el carácter inespecífico que cobra la palabra en cada persona y el tono que permanece en todos. De este modo, admite y acepta el papel mediador entre el individuo y la sociedad que cumple el lenguaje, algo que unos años atrás le resultaba engañoso e inaceptable (véanse los capítulos 3 y 4). Pero a la vez, esas características indican la naturaleza inespecífica del lenguaje general, rasgo que se ve acentuado en el material poético. Esta particularidad es la que lleva al autor a cuestionar los dogmatismos estrictos en poesía, porque su aplicación perseguiría la imposible tarea de anclar esa inespecificidad que le es inherente. Más claro: si la palabra cobra sentido gracias a una actividad libre que debe ser aún más libre en el poema, la restricción impuesta por un dogma impediría el desarrollo de la función de «excitador de estados mentales» que tiene la palabra poética (*ibid.*). Este punto de vista pertenece a un momento de transformación en la poética de Bayley, en el cual las palabras o conceptos que defendía unos años atrás estaban cobrando significados diversos, lo que confirma o sustenta su afirmación acerca de la variabilidad del sentido en diferentes circunstancias.

Cuatro años antes, en «La batalla por la invención», Bayley acusaba a la voluntad de diferenciación del artista de ser una manifestación de ese individualismo burgués que todo autor comprometido con la comunión de los hombres debía evitar mediante la aniquilación de la semiosis, que reducía el lenguaje a un elemento mediador y así impedía la unión auténtica (véase el capítulo 4). En este nuevo texto, el poeta reconoce una distancia infranqueable en el lenguaje, cuya naturaleza mediadora no puede sortearse dotándolo de nuevos significados (propios o ajenos) ni negando la significación, sino únicamente mediante la conciencia de la libertad de asignar sentidos que se unifican en el tono común. Para Bayley, esa es la conciencia que ha adquirido la poesía de su tiempo, la cual supone una comprensión de su historicidad y, a la vez, del elemento que permanece, en un movimiento similar al de la poética baudeleriana.

Este enfoque implica el relajamiento de la actitud rupturista de la vanguardia, porque en lugar de posicionarse en relación a una tradición específica para reconfigurarla, se enrola en una idea más amplia del pasado, que entiende como un elemento que subsistía en su devenir. La posición inconformista de la vanguardia permanecía en la tarea que tenía la poesía de liberar el lenguaje hacia sentidos inciertos, hacia una nueva conciencia inventiva que mantuviera viva la libertad del espíritu para asignar significaciones. El invencionismo, en su combate contra la representación, había encontrado significados insospechados que ahora hacían

inútil esa lucha. O en todo caso, había cambiado de estrategia y había pasado del choque a la construcción de nuevos sentidos.

La relajación del espíritu combativo se sumaba a la asunción de una postura menos terminante. Dado que la libertad de asignar sentidos pertenecería a todo el lenguaje poético, la denominación de «invencionismo» adquiriría un carácter no definitivo y, con el nombre, también perdían determinación sus fundamentos. Si volvemos a la proposición de Foucault, por la cual «el lenguaje no será sino un caso particular de la representación (para los clásicos) o de la significación (para nosotros)» y a partir de la separación de las palabras y las cosas «el discurso tendrá desde luego como tarea el decir lo que es, pero no será más que lo que dice» (Foucault 2002b: 60-61), puede apreciarse que el concepto de vanguardia adquiere aquí un cariz más discursivo que dogmático, pasa de la palabra-objeto, de la palabra-imagen, a la palabra discursiva, voluble.

Así era posible reunir cuarenta poetas y muchos más, dado que la definición de su tarea era tan amplia como los lazos humanos que podían tejerse al compartir creencias diferentes que se unificaban en el entendimiento tácito, «el mismo tono en todos». Y en esa comunión se realizaba la mayor utopía de la vanguardia: la reunión de la praxis artística con la praxis vital de los vínculos humanos. La distensión de la postura dogmática favoreció el funcionamiento de poesía buenos aires como comunidad poética, no solo porque la ausencia de principios rígidos evitaba las diferencias profundas y hacía más abarcador el espacio, sino también porque permitía mantener implícito ese entendimiento compartido que en el grupo llamaban «poesía».

5.2. Variaciones poéticas o el dogma sobrentendido

poesía buenos aires es una revista de poesía. Esta aparente tautología resulta más específica de lo que parece: además de tomar la poesía como materia de reflexión, la publicación está escrita en lenguaje poético casi en su totalidad, lo que implica que quedan fuera o insuficientemente representados otros discursos vinculados a su práctica, como la crítica, y que incluso sus declaraciones están embebidas en este lenguaje. Sin duda, la revista contiene valoraciones, pero estas se expresan en un estilo menos conceptual que metafórico, menos incisivo que evocatorio, sobre todo en los primeros números. Y aunque es consistente con la premisa inicial de sus editores, por la cual «la poesía no tendrá explicación para nadie» (Aguirre 1950: 2), esa decisión ayudó a mantener la indeterminación acerca de lo poético. Porque como se ha visto y se analizará aquí, si bien es cierto que abundan las definiciones sobre qué es la poesía y cuál es la función del poeta, la

proliferación y la falta de univocidad de las propuestas diluyen el carácter programático del conjunto. A medida que avanzan los números, esas declaraciones dejan lugar a disquisiciones teóricas más específicas, como las de Bayley o de poetas extranjeros como Char, Éluard, Mènard, Pavese, Tzara o Reverdy, que los miembros del grupo traducen como muestra de las posiciones a las que adhieren. Sin embargo, en los primeros ejemplares la hegemonía de un estilo poético abigarrado y algo hermético, aun en los textos más expositivos, está tan presente que es preciso preguntarse por los sentidos que abre.

A pesar de la indeterminación, es posible encontrar algunos rasgos comunes que caracterizan ese «entendimiento compartido» por el grupo respecto de ciertas figuraciones de lo poético y de la vanguardia, y advertir el modo en que estas se fueron modificando paulatinamente para generar un laboratorio de experimentación poética, cuyos resultados preliminares se exponen en las páginas de la revista. El invencionismo se había propuesto desarticular los lenguajes dominantes desarmando los sentidos que sostenían la representación; sin significación de la que apropiarse, no había hegemonía posible (véanse los capítulos 3 y 4). La versión más distendida que proponía ahora Bayley conservaba algunos de los antiguos principios que los jóvenes adoptaron en los comienzos de poesía buenos aires: así por ejemplo, en el primer número de la revista *Móbili* defiende un «aire de novedad» que está en sintonía con la necesidad de renovación que invocaba la vanguardia de los años cuarenta. También parece subsistir en su declaración la idea de una poesía entendida más como acción que como representación reactiva:

Ya no describimos la visión en su cocina ni en su trastienda secular de vigilia o de impotencia; ya no pintamos la anécdota, la fraguamos, le inventamos privilegios a la acción humana recapacitando los vínculos frente a la angustia sideral; el hombre vive asociado [...]. No desconocemos los cánones, la fuerza vertebrada de la historia... (1950a: 2).

Imbuido de una retórica fervorosa —o «ampulosa», según la describe Fondebrider (14)— que, propia del inicio de un nuevo proyecto, adscribe al poeta tareas más elevadas de las que realmente puede alcanzar, se advierten en él ecos invencionistas: en la renuncia a la descripción y en la apuesta por producir el suceso resuenan la lucha contra la representación y la producción de la obra de arte como un objeto con sentidos propios y con efectos en la vida cotidiana; la exaltación de los lazos humanos como respuesta a la alienación remite a la comunión secular de la que hablaba Bayley y, finalmente, la valoración de la tradición se entiende como un modo de impulsar el presente hacia el futuro. Mientras, el quiebre de la semiosis en los poemas persistía en su afán de deshacer el lenguaje,

como muestran estos tres textos, publicados en el primer número de *poesía buenos aires* (primavera de 1950):

una violencia sin dedos ni tierra
difícil de seguir
sin más rigor que su ausencia
audacia cernida
latente incierta maternal decepcionada
ninguna mueca la retiene en su pecho
húmeda razón tibia de labios abiertos
de ojos abiertos frente a la herida del viento llano
(de «ascenso del hábito», Bayley 1950b).

Un gobierno de carteles sube el mundo
en uñas ensangrentadas,
su geografía de sed sigilosa pasa la noche de mis músculos
(de «carnaval de ausentes», Móbili 1950b: 7).

qué ojos inician la mañana entonces?
qué dientes ejercen la alegría
qué manos comentan mi edad
y qué sonrisa recrudece esta mañana?
levantamos el mapa de nuestra compañía
acatamos el sol y el paisaje furioso
la luz que grita árboles amarillos
y tú que avanzas hacia la mañana abundante
y precipitas tu alta tensión
de primavera acorralada
(de «alta primavera», Trejo 1950: 5).

Evidentemente, la dislocación del sentido no alcanza el grado de las producciones poéticas de los años cuarenta. Aunque las imágenes todavía responden a la premisa de vincular o comparar dos elementos disímiles para quebrantar la lógica del lenguaje, ahora los elementos se acercan más: «una violencia sin dedos ni tierra» es una coacción inmaterial; «un gobierno de carteles» evoca en una imagen condensada el nuevo vínculo entre la política y los medios de comunicación masivos, particularmente utilizados por los gobiernos fascistas durante la Segunda Guerra Mundial («sube el mundo / en uñas ensangrentadas»). El poema de Trejo comienza con metáforas tradicionales, que vinculan ojos y mañanas (despertar), dientes y alegría (sonrisa), aunque los verbos que interpone entre los sustantivos no se relacionan semánticamente de forma lineal. En «Carta a todos nosotros», un texto sin firma escrito a cuatro manos por Aguirre, Trejo, Bayley y Móbili, también persisten ciertos rasgos del invencionismo, si bien cubiertos

por una retórica abigarrada y aforística que a menudo vulnera el sentido —¿otra influencia invencionista?:

Los términos del libertario tienen únicamente destino, futuro, razón de ser, exclusivamente en el poeta. [...] todo anhelo impone la parábola ascendente a la comunidad, que es el horizonte; pero la fuerza del individuo está en el espacio y las convergencias duplican la vitalidad de su visión [...].

Nadie podrá faltar al gusto, con todas las exigencias, frente a la posición de los otros. Nadie debe impedir a lo propio su capacidad generadora. [...]

Que el poeta es una especie ejemplar rescatada del caos y del mito para comprender el universo en sus propias condiciones (2).

Nuevamente se manifiesta aquí la idea de comunidad entendida como comunión de personas, pero se subraya la individualidad que la constituye y su capacidad creadora. También aparece la libertad vinculada al futuro y al poeta: en esa conjunción se mantiene la función profética o clarividente, un rasgo claramente romántico. La excepcionalidad se subraya al final del texto, cuando se exalta la figura del poeta («especie ejemplar»), que se mantiene a salvo tanto del desorden y la confusión como de las creencias idealizadas y quiméricas, conservando así una capacidad de comprensión más aguda que lo sitúa por encima o por delante del resto de los mortales. Romántico e idealista, este movimiento, que asumía el umbral de época, no estaba exento de contradicciones.

Que la vanguardia se considerase a sí misma una avanzada del futuro implicaba una concepción elitista que deriva de la sacralización romántica del arte¹. Pero el aspecto fundamental que esta le debe al romanticismo es la conciencia histórica, que inauguró la *querrela entre los antiguos y los modernos* del siglo XIX. La herencia antigua consiste en el reconocimiento de la imposibilidad de reproducir el arte del pasado en las nuevas condiciones del presente; la moderna, en una teleología que piensa las transformaciones artísticas, en tanto resultantes de los cambios en las condiciones de producción, como una evolución hacia un estadio

1. Esto podría invitar a pensar la vanguardia como una de las múltiples derivaciones del romanticismo: el culto del poeta como genio o profeta, surgida en el primer romanticismo que consolidó Victor Hugo y que tuvo su contrapartida en la figura del maldito, subsistió de algún modo en el surrealismo y todavía oscila en la primera época de poesía buenos aires. Asimismo, la concepción de la poesía como lenguaje universal que defendía el grupo, y que luego se entremaría con el internacionalismo proletario del socialismo, también es subsidiaria de nociones románticas —Friedrich Schlegel habló de una «poesía universal y progresiva» en el fragmento 116 de la revista *Athenäum*. Como se verá, el tiempo y la reflexión harán que estas nociones pierdan vigor para la para el proyecto de poesía buenos aires y, en general, para la vanguardia argentina de mediados de siglo (cf. Poggioli, Lacoue-Labarthe y Nancy).

superior o más desarrollado del arte y, de esa manera, coloca el valor sobre lo que vendrá y su anticipo en el presente, es decir, la novedad (véase el capítulo 1).

Por eso, tal como afirma Poggioli amparándose en otros motivos, «no es ni remotamente dudoso que esta última [la vanguardia] sería históricamente inconcebible sin el precedente romántico» (1964: 65), aunque a menudo se manifieste enfáticamente contra él. Es que su oposición no era contra los principios románticos auténticos y originarios, sino contra el «romanticismo convertido en convencionalismo, moda de lo patético, gusto de lo sensacional» (61), características presentes en mucha de la poesía de la generación del 40 (véase el capítulo 2) y que incluso afloraban en algunas producciones y figuraciones de los integrantes de poesía buenos aires. Efectivamente, en los primeros números de la revista las ideas invencionistas que cautivaban a estos poetas conviven con las nociones románticas en las que se habían formado durante su primera juventud. Así, mientras comienzan a aparecer conceptos sobre la poesía que exaltan los lazos comunicativos, capaces de humanizar y de resistir lenguajes hegemónicos, las figuraciones del poeta y de su tarea se inclinan más hacia una función elevada y transhistórica, universal y superadora de lo real:

El poeta no tendrá tierras porque no habrá de terminar jamás su tránsito hacia la imagen del mundo. [...]

El poeta sigue resistiendo la dictadura y la anarquía, la melancolía y la carcajada sin brazos, la muerte y la vida. El poeta ha superado la filosofía, ha movido el horizonte con todas sus consecuencias, ha salido a cazar ojivas y medallas, a quemar los presagios. Su inmensa voluntad está empeñada por la confianza. Viene pisando historias. Va a concebir los planos del mundo («El poeta», S/A 1950: 1).

el poeta posee las raíces de la clarividencia y de la historia... [...]. Porque la poesía es la gesta viril que salta de las cavernas y de las torres, de los desvanes [...], para identificarse con la naturaleza entera, que la recibe en su salud capacitada para superar toda conquista. [...]. [El poeta] No mira el fuego secular, lo tiene adentro; ni ve la trayectoria de cada suceso, porque está en él, lo vive y lo alimenta («La poesía», S/A 1951: 2).

El poema se construye sobre la revisión del pasado, sobre la superación de las desinencias temporales que permanecen en los aspectos negativos del hábito. [...] El poema es siempre un punto de referencia y de exigencia con relación a otras formas de conducta. [...] Desde la orden al poema, solo queda el espacio que va desde la mecánica a la fisiología, desde el autómeta al hombre («Proposiciones. En la poesía reside la facultad de migración de la especie», S/A 1951: 4).

Estas facultades excepcionales, esta disposición a la trascendencia a partir de la capacidad del poeta para comprender tanto lo inmediato como lo infinito, pertenecen a un modo de entender lo poético propio de los cánones románticos anquilosados que habían atravesado el modernismo rubendariano y subsistían en la poesía neorromántica reciente, acogida y difundida en la revista *Sur* (véase el capítulo 2). Si la poesía había sido para el romanticismo la nueva religión, cuyo pulso sagrado de dignidad superior estaba marcado por el ideal de belleza, y los poetas se habían erigido como magos proféticos que practicaban un culto secularizado (Bénichou 1988, 1981) —cuyo germen había sido expuesto en los fragmentos de Jena y en el propósito del «Primer programa del idealismo alemán» de conformar una nueva mitología al servicio de la razón—, la sacralización de la poesía que se derivó de ello era tan sólida que todavía podía persistir en un puñado de jóvenes latinoamericanos de clase media, hijos de inmigrantes, con inquietudes literarias. Esto se debió en buena parte al bagaje de su formación escolar y de la lectura de las revistas europeas disponibles. También albergaban en germen la inquietud por lo que Williams llama el «status *no* natural del lenguaje», es decir, «la experiencia de la ajenidad visual y lingüística» (1997: 54) que plasmaban en el ejercicio de sus poemas.

Ciertamente, Buenos Aires era una metrópoli que, como París, Londres, Berlín o Nueva York, asumió «un nuevo perfil de epónimo Ciudad de los Extranjeros» (*ibid.*: 54) gracias a la inmigración y, principalmente, a un internacionalismo que se oponía a la afirmación de un regionalismo folclórico y popular en poesía:

Buenos Aires, ciudad de estructura oceánica, solo puede producir —quíerese o no— una cultura universal.

Una manera de ver que limite esta cultura al elemento autóctono o al hispanoamericano, sólo puede tener como resultado la sofocación de otras fuerzas vitales que sostienen su configuración espiritual.

El arte es nacional por añadidura [...]. Creemos en la poesía que, partiendo de cualquier lugar de la tierra, pueda ser vivida en Buenos Aires. Y en la poesía que, partiendo de Buenos Aires, pueda ser vivida en cualquier lugar de la tierra («Apuntes para una situación de *poesía buenos aires*», Aguirre y Roitman: 1).

El interés por el internacionalismo respondía a varias cuestiones —entre ellas, el ideal de una cultura universal, influencia del socialismo— e implicaba una toma de posición frente a las posturas regionalistas e hispanistas que venían polemizando ya hacía décadas (véase el capítulo 2), pero sin duda también estaba vinculado a la propia experiencia urbana. Estos jóvenes, en tanto hijos de inmi-

grantes, no tenían una vivencia de la movilidad territorial como la que refiere Williams, sino de movilidad social y de extranjería entre su entorno familiar y el que se abría en la ciudad. Aunque la mayoría descendía de españoles, la distancia de hábitos y lenguajes entre la intimidad de sus hogares y el exterior urbano pudo generar en ellos la misma experiencia de ajenidad o, por lo menos, de extrañamiento con respecto a la naturalidad del lenguaje, que les resultaba «más evidente como medio [...] que como costumbre social» (Williams 1997: 67). Por otra parte, la exigencia de ascenso social que demandaba el entorno familiar de inmigración hacía que las figuraciones del arte elevadas, propias de los círculos cultos o aristocráticos, se convirtieran en una aspiración lógica.



Figura 5.5 Avenida Corrientes, 1953. De izquierda a derecha: Ramiro de Casabellas, Jorge Carrol, Raúl Gustavo Aguirre, Rodolfo Alonso, Nicolás Espiro.

Las definiciones de la poesía no eran casos aislados, sino una constante en la revista durante sus primeros años. Hasta el número 5, la primera plana presenta de forma recurrente este tipo de textos, que permanecen en tapa y en el interior de la publicación hasta el número 10 para luego volverse más intermitentes y

dejar lugar a exposiciones teóricas más claras y elaboradas. Vista en conjunto, esta insistencia, más que implicar una obstinación programática o prescriptiva, como a menudo se ha interpretado por su carácter poético y la multiplicidad de sus determinaciones, indica una necesidad urgente de redefinir, aunque fuera intuitivamente, la figuración de lo poético.

En síntesis, la figuración en la que estos poetas habían sido formados y a la que aspiraban por mandato familiar entraba en crisis con la experiencia urbana de la extranjería, donde el lenguaje exponía su falla, el carácter ilusorio de su transparencia y su estatus no natural, elementos que armonizaban con las propuestas de vanguardia. Además, se trataba de un lenguaje que ya no producía sentido en un contexto social modificado, en el que resonaba la aristocracia o el peronismo según quién ejerciera su potestad (véase el capítulo 2). Entonces, de forma más intuitiva que los primeros invencionistas, estos poetas confluían con sus antecesores vanguardistas en la necesidad de desarmar la retórica heredada, con el fin de abrir el lenguaje a las significaciones nuevas, de religar la poesía con la praxis vital.

Para eso era necesario un cambio de paradigma, porque entender al poeta y su tarea como algo fuera de lo común era incompatible con establecer un vínculo con lo cotidiano. Sin embargo, una modificación drástica no hubiera sido posible de inmediato ni en los propios poetas ni en los lectores. De allí las contradicciones y las incoherencias en sus definiciones de poesía, que también pueden interpretarse como las marchas y contramarchas de un proceso de transformación. Así, en el número 3 Aguirre defiende una «poesía cotidiana», y dice que «lo nuevo es mudo». También se refiere a la necesidad de una «poesía desmantelada», en un texto en el que también se leen frases como «el mundo cambiará con la desaparición de las oquedades veneradas» (1951c: 1). Es decir, el lenguaje enmarañado, recargado y oscuro se opone diametralmente al propósito de una poesía simple, sin aderezos, que se ajuste por claridad y lucidez a las vivencias ordinarias. Los poemas publicados mantenían la sencillez en el plano de la aspiración, aunque alcanzaban expresiones sugestivas:

estoy inventando el color de los ecos
y cada golpe trenzado por el pergamino
esto me recuerda los papiros de tu susurro
temes y me enternezco
por la rápida ecuación de tus dudas
hablo millones de planetas
pero ni una palabra puede sostenerte
(«Territorios (fragmentos)», Espiro 1951a: 4).

La sinestesia del primer verso de Espiro remite al soneto «Correspondencias» de Baudelaire, donde la relación entre los términos habituales de la metáfora se altera y reinventa; pero «el golpe trezado por el pergamino» o «los papiros de tu susurro» modifican un sentido que ahora se da por la adición: los elementos antiguos que reponen un tiempo prehistórico se unen a la universalidad de los planetas para recaer sobre el tú del poema. Aunque el quiebre es menos brusco que en el invencionismo inicial, la ruptura de la lógica semántica invoca sus procedimientos. Claramente se requería una transformación tanto de la idea de poesía como de la práctica poética, y ambas cuestiones estaban interrelacionadas. Era preciso inventar nuevas figuraciones para un nuevo lenguaje o un nuevo lenguaje que favoreciera una nueva figuración, que atravesara tiempo y espacio para volver al aquí y ahora de la relación con el otro mediante esa poesía cotidiana y desmantelada que proponía Aguirre. Pero mientras tanto, las combinaciones eran abigarradas y confusas. Espiro también incurre en contradicciones en su definición de poesía, en su caso, de argumento:

Los magos dirían hoy, acariciando su melancolía: «Es verdad, la profesión ha decaído tanto».

Los artistas de ayer dirían, con entusiasmo silencioso y subrepticio: «Hoy es más difícil». [...]

El artista transcribe lo cotidiano a la pureza de la primera voluntad. [...]

Trabajamos para no hacernos necesarios. Queremos que, junto con el oxígeno, la humanidad respire poesía («Noción de poesía», Espiro 1951b: 1).

Aunque comienza con una referencia a la desacralización del trabajo del mago y del artista, unas líneas más adelante define la labor del último como una depuración que conduce al origen de la existencia, una función que sitúa al arte tan lejos de lo cotidiano como lo está la magia y que parece lo suficientemente compleja como para prescindir del quehacer de los poetas. Más cercano es el reverso de esa utopía expuesto en el texto que, firmado por La Dirección, cierra el número 5: «no es el poema la única materialización posible de la poesía». Este escrito, que hace un balance del primer año de vida de la revista, recoge y aclara algunas cuestiones que hasta entonces se habían presentado desarticuladas: esos cinco números han sido «la aventura impresa» de una poesía que se manifiesta de múltiples formas y que la publicación busca expresar en un lenguaje «riguroso», «aquel que exige la compenetración definitiva del hombre con el mundo, en este siglo, en estos años, en esta ciudad y en todas las ciudades de la tierra»; un lenguaje que reconocen para pocos en ese momento. Finalmente, expone la necesidad de la transformación permanente: «Esta revista de poesía, mientras sea poesía también ella misma, [...] no habrá de repetir sus peldaños. Cesará cuando hayan cesado sus razones [...]. Nos proponemos continuar hasta donde sea necesario»

(«sin título», en *poesía buenos aires* 5: 8). Ese año concluía entonces con una conciencia explícita de la necesidad de transformación y con la asunción de ese cometido, que por otra parte era inevitable y ya estaba en marcha.

También hay en estas páginas lugar para el humor, potente mecanismo desacralizador que incluso parodia un poco las definiciones: «[el poeta] ha aprendido a cumplir con las principales reglas de urbanidad, y si en ciertas oportunidades se le sorprende provocando a un gendarme o sacando la lengua a un escote antológico, es que no ha olvidado su condición de perenne criatura» (Roitman 1951a: 1). Sin embargo, no es esa la nota preponderante en los primeros números, donde la poesía se asume como una ética que debe garantizar la coherencia entre el compromiso de escritura y el de vida. Aguirre y Roitman —de nuevo: “La Dirección”— escriben en la primavera de 1952:

El movimiento que sustentamos —la poesía— sólo puede significar el desplazamiento, hacia valores verdaderos, de los motivos de la convivencia humana y de las formas en que estos se concretan. Ese movimiento no lo realizará una generación ni puede ser designado con un nombre especial (algunas palabras de referencia, tales como vanguardismo, surrealismo, creacionismo, invencionismo, etc., sólo designan aspectos parciales de una problemática especial de la poesía en tanto objeto de meditación, puntos de partida para intentar un acercamiento dialéctico para indicar direcciones dentro del proceso indecible de toda actitud creadora, de toda situación de que la poesía es el único comprobante). La identificación de la poesía y la vida es un proceso universal y trascendente: [...] no puede ser realizada exclusivamente por una escuela, por un poeta o por un grupo de ellos... («Apuntes para una situación de *poesía buenos aires*», 1952: 1).

Ya pasaron dos años desde el nacimiento de la revista, y el movimiento donde se enrolan sus miembros no es un *ismo* determinado, sino una tendencia tan amplia y universal como la poesía misma. Pero se trata de una poesía direccionada hacia la consolidación de las virtudes humanas, es decir, hacia una ética que se despliega tanto en el nivel de la escritura como en el de la vida. Su trascendencia radica en la religación de ambas: no en una estetización de lo cotidiano ni en un rebajamiento de lo artístico, sino en una coherencia ética que atraviesa lo escrito y lo vivido. Y la única manera de hacer patente esa ética fuera de la palabra es en los vínculos personales:

Ponemos en igualdad de valor la poesía vivida, transitada, y la poesía escrita. No queremos dualidad entre el hombre y su obra. [...] Un poema es un acto de jerarquía entre otros actos distintos pero que pueden tener tanta o más significación. De ahí que el poema no deba sustituir ningún otro ademán posible en aquel que lo escribe. [...] Queremos una revista de poetas y no una revista de poemas (*ibid.*: 1).

Vamos a proclamar que el poeta es un ser humano, habitante del mundo.

Vamos a proclamar que la poesía es el hombre. Vamos a terminar con la significación literaria de la palabra poesía, con la significación inerte, tranquila, indeterminada, escrita, de la palabra poesía.

Los poetas de hoy deben escribir en el aire, limpiar el aire [...].

Se escribe solo una parte de la poesía. La parte mayor, la parte principal, esencial, está en el espacio. [...]

La mano del poeta no es diferente ni heroica. Es la mano de una persona de confianza. [...]

La poesía por la que trabajamos tendrá siempre una inexorable acción sobre las relaciones humanas. [...]

La poesía deviene, violentamente, antipoesía. Ella se instala ahora en vuestros cuerpos, habita vuestras casas y combate por vuestra dignidad en todos los frentes (de «Violencia de la poesía», Aguirre 1952a: 1).

A esta altura se advierte una diferencia sustancial: el poeta ya no es un héroe, sino un individuo común, y la poesía no solo es escritura, sino algo inherente a la vida que se juega en la relación con los otros. El lenguaje también se relaja en este texto, las metáforas son más diáfanas, se limpia el aire discursivo. No obstante, quedan resabios de la concepción anterior, por los cuales el poeta conserva cualidades diferenciadas y clarividentes, aunque esta vez, siguiendo el modelo invencionista, se acerca más a un ingeniero que a un mago: «es el único que puede comprender. Él decidirá en última instancia sobre las relaciones entre la lógica y la vida, entre la mecánica, los mitos, la planificación y la vida» (*ibíd.*: 1). El lenguaje de los poemas también comienza a clarificarse y alcanza una interesante fase a medio camino entre ambas figuraciones de lo poético. En «La soledad o es ella», Aguirre escribe:

ella abre sus brazos al horizonte
pero el mar es tan grande
que solo una gaviota la atraviesa

ella abre sus brazos al mundo
abre sus brazos pero es tan grande el dolor
que solo se acercan los niños

ella abre los brazos a la oscuridad
abre los brazos pero no viene nadie
y entonces el hombre que la habita fuma
y la hace toser
(1952b: 7).

Si bien la construcción del sentido retorna al poema, no se produce en él una representación descriptiva, sino la emergencia de imágenes sugerentes y metafísi-

cas, las cuales a su vez están ancladas en lo cotidiano. El contrapunto que se genera *in crescendo* desde la primera estrofa: la conexión entre «horizonte», «mar» y «gaviota» es directa; en el «dolor» y los «niños» es preciso inferir la relación entre la inocencia y su capacidad de absorber la aflicción; finalmente, el vínculo entre la mujer del poema y «el hombre que la habita» es más complejo y produce un contraste significativo entre las imágenes metafísicas y la cotidianeidad de la tos o el universo masculino, que aparece como elemento disruptivo.

El relajamiento del lenguaje y la restitución de la semiosis al poema era producto de esa redefinición que había requerido lecturas, discusiones e interpretaciones sobre el poeta y su quehacer. Pero estas leves variaciones eran posibles porque la noción de lo poético no estaba explicitada en un dogma único, sino que funcionaba como entendimiento compartido y sobrentendido, el cual requería transformarse para permanecer en el tiempo. La distensión y la simplificación del lenguaje irían afianzándose, pero fundamentalmente se aflojaría aquella necesidad de determinar una idea fija de lo poético para abrirlo a interpretaciones más amplias que albergaran cualquier expresión genuina. Hasta tal punto llegó esta apertura que, unos años más tarde, Aguirre sintetizaría lo poético en una imprecisión multiplicadora: «Una vez más hay que decirlo: no sabemos qué es la poesía y, mucho menos, cómo se hace un poema» («Una continua obsesión», 1957b: 128).

5.3. Vanguardia sobre vanguardia

A pesar de la necesidad de redefinir lo poético para afianzar un cambio de paradigma, es probable que Edgar Bayley no acordara plenamente con el estilo altisonante de los primeros números de *poesía buenos aires*, donde resonaba la elocuencia de los años cuarenta. El poeta, más experimentado en las aguas vanguardistas, enunciaba con convicción y tono claro la caducidad de cualquier programa, incluso los del arte de vanguardia. En 1951, cuando formaba parte del consejo de redacción de la revista *nueva visión* (de la que sería secretario hasta el año 1955: véase el capítulo 4), publicó el texto «Las etapas de la invención poética». Allí, fiel a la metodología materialista, recorría los distintos movimientos literarios resaltando el propósito común de renovación y creación para después definir la innovación de la imagen invencionista. Y aclaraba:

Solo resta agregar que no hay aquí intención de programa, fórmula o profecía, pues cualquiera sea el grado de convencimiento con que respaldemos nuestro juicio en materias vitales o poéticas, el lector debe concedernos siempre algo de su propia y saludable prudencia. Tienen muchos los problemas poéticos de los que a diario nos plantea la conducta humana. En uno y en otro caso, si queremos

aprehender las esencias y no meras exterioridades —nombres o «principios»—, debemos detenernos en el instante mismo en que nuestras opiniones se vuelven demasiado taxativas. Por lo tanto no ha de verse aquí un «debe ser» para la poesía, sino apenas un intento de caracterizar una etapa de su proceso (1951b: 14).

Esta convicción, que evitaba los dogmatismos, estaba a tono con la revisión de la vanguardia que las artes plásticas, la arquitectura y el diseño estaban haciendo a través de las propuestas del concretismo, y ahora encontraba un lugar en *nueva visión*. Unas páginas antes, Tomás Maldonado expresaba que

Cuanto más se medita acerca de la situación de la cultura en el actual estado congestivo del mundo, tanto más se comprende la desconcertante puerilidad que implica persistir en las antiguas modalidades teóricas de la «*avant garde*», a saber, manifiestos de tipo polémico, prosas poéticas a modo de manifiestos, aforismos, etc. A este respecto conviene observar que las actitudes que ayer definieron una protesta altiva contra una realidad inadmisibile [...], hoy, después del trájín de casi medio siglo, han modificado su sentido originario. Ya no son formas de subversión o de disentiimiento, como lo fueron antes, sino de conservación; no de coraje sino de fácil oportunismo.

Pero ¿cuál puede ser la actitud de los artistas concretos frente a esta crisis evidente de la primitiva patria mítica del arte moderno? [...] Nuestra obligación es atender lo que el pulso de esta época reclama, es decir, disipar cuidadosamente las brumas que ocultan y desvirtúan el significado profundo de nuestra experiencia estética; revisar lo que todavía es oscuro, ambiguo o torpemente formulado (1951: 5)².

Obsérvese que llama «patria mítica del arte moderno» a las primeras vanguardias que habían ocurrido hacía apenas 30 años, lo cual implica la conciencia de la caducidad de una época: ahora que la realidad ya no era «inadmisibile», ese modo de protesta quedaba invalidado. Igualmente, a fuerza de lecturas y discusiones de conjunto, el grupo poesía buenos aires comprendió pronto que la ética que pretendían de la poesía no podía ejercerse dentro de los límites de un *ismo* determinado. En principio, porque se consideraban parte de una evolución que los

2. Al presentar el texto, recién citado en una antología de artículos publicada en Italia después de más de veinte años, Tomás Maldonado aclaraba: «*Sebbene diventassi sempre più critico nei confronti dell'avanguardia storica, le cui contraddizioni risultavano per me sempre più evidenti, rimanevo fedele ad una certa forma di candore culturale (e persino politico), una forma di utopismo vagamente miticizzante*» (1974: 17). Esta afirmación pone en evidencia el carácter tradicional que ya tenía la vanguardia en esa época y también la pervivencia de algunos discursos unitarios de progreso hacia el futuro, que se verían desmantelados años más tarde con el advenimiento de lo que a menudo suele llamarse posmodernidad. Por eso podría considerarse esta época como un momento bisagra de la vanguardia, que estaba dando sus últimos frutos.

excedía y que, por lo tanto, debía continuar después de ellos. Como expresaban en aquellos «Apuntes para una situación de poesía buenos aires» de 1952: «Ese movimiento no lo realizará una generación ni puede ser designado con un nombre especial (algunas palabras de referencia, tales como vanguardismo, surrealismo, creacionismo, invencionismo, etc., solo designan aspectos parciales de una problemática especial de la poesía [...], puntos de partida)» (Aguirre y Roitman: 1). La redefinición de lo poético y su religación con la vida se habían llevado a cabo a la luz de la vanguardia, pero su revisión había demostrado que el dogmatismo solo serviría para limitar un ejercicio *po-ético* que, más allá de un conjunto de principios, apelaba a la conciencia histórica: participar de una práctica que atravesaba los tiempos, ahí radicaba la trascendencia.

La revisión de la vanguardia había comenzado prácticamente al mismo tiempo que las redefiniciones de lo poético e interpelaba desde un principio sus figuraciones, impulsando la transformación. El número 3 de *poesía en buenos aires* incluye poemas de Paul Éluard y René Char enmarcados con textos de Henri Michaux y Tristan Tzara, lo cual no solo da cuenta de aquello que estos poetas querían dar a leer, sino especialmente de las lecturas con las que se formaban y con las que actualizaban sus ideas. Cuando traducen a un Michaux que afirma que la poesía es social de un modo complejo e indirecto, que la verdadera poesía se hace en contra de la anterior y que la acción efectiva del poeta comienza cuando la humanidad entera se le incorpora, o a un Tzara que habla de una tradición revolucionaria específicamente poética, de un espíritu heroico frente al conformismo de la burguesía y de que la poesía es una manera de vivir, estos poetas estaban cuestionando la base misma de su praxis, porque ya era tan vano aspirar a principios rectores inamovibles de la poesía como a un estatus elevado del arte.

A su vez, la adopción de ciertas afirmaciones vanguardistas como argumentos de autoridad sobre el ejercicio poético, el armado de un canon moderno y la identificación con un modo de poetizar como lenguaje común que no reconoce fronteras, se hacía críticamente. Por ejemplo, en el número 4, el mismo donde se publican a doble página poemas de Vallejo, de Huidobro y del Neruda de *Residencia en la tierra* como el frente poético-vanguardista latinoamericano, Roitman, codirector a partir de entonces y hasta el 6, publica un artículo con el sugestivo título de «Presencia y epitafio del surrealismo en André Breton». Allí, mientras reconoce al movimiento francés el invaluable servicio de «higiene; territorio del cual partimos nosotros», porque «les tocó cerrar todo un período de la historia» y «el lenguaje alcanzó todas sus fracciones», plantea la necesidad de «nuevos horizontes, y

con el equipaje de los padres», dado que «las noticias necrológicas olvidaron citar, como una de las primera víctimas de la segunda guerra mundial, al surrealismo».

La disputa con este movimiento venía planteada desde los inicios del invencionismo y el arte concreto: recuérdese que Roitman era cercano a la fracción Madí de Carmelo Arden Quin (con quien se reuniría en París a partir de 1951), claramente posicionada en contra de esta vanguardia (véase el capítulo 3). Pero en su caso, en lugar de erigirlo como un movimiento a destronar, como la competencia donde resistían los resabios representativos del romanticismo, lo admite como un predecesor ya extinto: «André Breton, padre empedernido, sigue creyendo en la existencia vital de su criatura. Sus lugartenientes más queridos [Éluard, Aragon, Desnos, Dalí] han partido hacia otros climas». También Bayley continuaba la crítica del surrealismo que dirigía desde el concretismo. En «Realidad interna y función de la poesía» explicaba ingeniosa y gráficamente:

El superrealismo sigue a Apollinaire, pero sólo en pequeña medida. El movimiento ha tomado su nombre del prefacio de *Les Mamelles*, pero no ha partido del concepto que allí se expresa. Los superrealistas no han creado una rueda para imitar la marcha; han dado una versión deformada de la pierna. El superrealismo es romántico, más baudeleriano que apollinairiano. Busca lo nuevo, es verdad, pero sin esa dirección inteligente y ese propósito de integración social a los que nunca renunció Apollinaire. [...] la invención poética reside [para los surrealistas], más que en la relación verbal, en el carácter de las situaciones descriptas (10-11).

A decir verdad, la relación de estos poetas con el surrealismo era más conflictiva que un simple rechazo de sus medios artísticos, en principio, porque aunque reconocían cierta caducidad en él, permanecían bajo la influencia de autores como Éluard y Char, que los orientarían en la comprensión del vínculo entre la producción poética y los lazos humanos. También porque los resultados de un invencionismo más laxo no estaban muy lejos de un surrealismo igualmente relajado. Al fin y al cabo, si distender los preceptos del movimiento francés implicaba introducir algo de racionalidad en la composición poética, mitigando el automatismo y los procedimientos inconscientes, el mismo proceso en el invencionismo suponía dejarse llevar un poco para lograr la combinación de las dislocaciones. En el texto «Presencia de la realidad en poesía», Raúl Gustavo Aguirre escribía que

ahora comenzamos a ver que el dominio de la poesía es un dominio que parece funcionar más allá de las formas inteligibles, explicables, de la realidad. Pero el poeta no es un ser irracional, si con esto se quiere dar a entender que ha renunciado a la facultad de intelectualizar la realidad, pero sí es irracional si se quiere decir que no se ha quedado conforme con esa intelectualización (1).

Para consolidar su hipótesis, Aguirre cita *Los vasos comunicantes* (1932), donde Breton ya hablaba de la necesidad de poner fin al debate entre conocimiento racional e intuitivo en poesía. Asimismo, un escollo de relevancia entre los dos movimientos era el paradigma científico: mientras unos se adscribían a las teorías freudianas y su centralidad en el hombre, los otros apostaban en principio por el paradigma proyectual de las matemáticas como lenguaje universal, que vinculaba el arte con el cosmos en una relación funcional, recíproca y organizada, muy distinta al vínculo caótico, oculto y misterioso que planteaba el surrealismo. Pero poesía buenos aires ya no negaba la importancia del psicoanálisis —Espiro, por ejemplo, era psiquiatra en ejercicio— e insistía en reponer la subjetividad en la poesía a través de la manifestación de los lazos humanos. No obstante, la idea de «iluminación profana» que Walter Benjamin atribuyó a los surrealistas y que Aldo Pellegrini asume al hablar de un poeta que «ilumina de golpe las zonas oscuras del ser» y que «no sólo nos revela al hombre esencial, sino que descubre allí los lazos secretos que lo unen al mundo que lo rodea y del cual forma parte» (2006: 15) continuaba siendo opuesta al esfuerzo de Bayley por secularizar la poesía, por sacarla de las profundidades y colocarla a ras del suelo, con los pies sobre la tierra. El resto del grupo se acercaba de a poco a esa concepción, tomando de la vanguardia anterior tan solo lo que se adecuaba a su creciente conciencia del vínculo que la poesía debía tener con la realidad y del compromiso ético con los semejantes que implicaba erigir la voz. En palabras, otra vez, de Aguirre:

El conocimiento afectivo, exaltado, de la realidad, la razón ardiente de que hablaba Apollinaire, el razonado desarreglo de los sentidos que pedía Rimbaud, son algunas de las fórmulas que nos muestran su lucha por la conquista de un satisfactorio conocimiento del mundo real. En ella, el poeta puede llegar a descubrir su responsabilidad con respecto a los demás hombres y, también, su responsabilidad para consigo mismo, su soledad (*ibid.* 1).

Tal como Bajarlía concebía la imagen y la metáfora (véase el capítulo 4), la poesía es aquí para Aguirre una forma de conocimiento, entendido como relación entre yo y no-yo, esto es, entre el sujeto, la realidad y sus semejantes. Es esta, sin duda, una postura menos rígida, que otorgaba al poeta la plasticidad necesaria para transformarse y mantener una actitud crítica, pero que implicaba también un retorno hacia lo orgánico al aceptar, ahora de forma consciente, el vínculo entre la totalidad y la particularidad.

Incluso los últimos escritos de Bayley contienen una reconciliación con el devenir poético en la historia: en «Realidad interna y función de la poesía» argumenta que hay «algo que permanece a través de toda esa evolución» y que las «obras raras» prueban el esfuerzo colectivo de una tendencia, lo cual impli-

ca reconocer un elemento constante que vertebra lo poético y que mantiene una tensión con la excepcionalidad que va marcando el cambio. Esa normalización de la ruptura permite la conciliación con todas las expresiones vanguardistas o modernas, de ahí que Aguirre y Espiro quisieran publicar gran cantidad de poetas en la antología de la nueva poesía del número 13-14, cuya selección respondía a «una actitud que es común a todos ellos: la abierta rebelión contra los supuestos formales de la poesía, contra las maneras tenidas por prestigiosas, contra las convenciones literarias». Rebelión que «no se limita a una particular tendencia, a un ismo determinado», sino que se corresponde más bien con «una actitud o un espíritu nuevos» («Poetas de hoy: Buenos Aires, 1953», Aguirre y Espiro: 1).

Ese «espíritu nuevo» retomaba la premisa de Apollinaire que proponía una articulación entre la herencia clásica y la romántica. La primera legaba «un espíritu crítico certero, ideas generales que abarquen tanto el dominio del universo como del alma humana, y el sentido del deber que limpia los sentimientos y limita o, más bien, contiene sus manifestaciones» (Apollinaire 227-228); la segunda dejaba ««una curiosidad que le incita a explorar todos los dominios capaces de proporcionarles una materia literaria que permita exaltar la vida bajo cualquier forma que se presente» (228). Se trataba de una doble valencia para la poesía, que también operaba como articulación racional de los medios artísticos entre la búsqueda de la verdad o del orden y la libertad o la apertura creativa a nuevas posibilidades o «profecías». Por lo tanto, al vincular la tendencia contemporánea de la poesía argentina no a un movimiento específico, sino a los términos más amplios de Apollinaire, estos poetas planteaban la posibilidad de enlazar ciertos aspectos del pasado con el elemento permanente y con la invención que, asociada a la «sorpresa» apollineriana (234), garantizaba el impulso hacia el futuro y justificaba tanto la experimentación como sus intentos fallidos.

Con excepción de la cuestión profética, que todavía rechazaba, Bayley había analizado todos estos aspectos en «Realidad interna y función de la poesía». Allí señalaba ciertos «valores inventivos» que ya existían en épocas anteriores pero que habían acrecentado su importancia hasta convertirse en «requisito indispensable para la creación poética». Esto no es consciente en los poetas, sino que «marcha, por fuera de los manifiestos o de las intenciones de sus cultores», aunque «el estilo existe [...] porque la observación de los propios poemas nos demuestra que hay efectivamente un movimiento con unidad interna y en desarrollo en una cierta dirección» (3). Todo esto estaba siendo asimilado por el resto del grupo, que sabía o intuía de algún modo el proceso de transformación que se estaba dando y que *poesía buenos aires* acogía en sus páginas como parte de la *estética de umbral*. En esta línea, el texto de presentación de la antología aclara: «Sin duda, esta muestra

no es definitiva y ha de exigir una reconsideración. No obstante, creemos que ella es suficiente para demostrar la existencia de un fenómeno de transición cultural del que son testimonio estos poetas» (Aguirre y Espiro: 1).

El núcleo de ruptura más radical se diluía para dar lugar a una noción y una práctica más amplias, una concepción de la vanguardia como forma moderna de poetizar, limpia de ornamentos innecesarios y de «palabras prestigiosas». Incluido en la antología, «Las sombras», de Bayley (3), ejemplifica esa sencillez que sigue al momento más experimental:

deja que esta noche llegue hasta el borde del agua
deja que la sombra oculte poco a poco el mar
él no interrumpe su ronda
no hace pausas en su camino y sigue cantando en tu corazón
deja que esta noche sorprenda nuestro eco
y la tierra firme de tu alma

si miras mejor las sombras perderán su equilibrio
se abrirán en claridades y el agua volverá a su cauce
si miras mucho ellas rasgarán sus entrañas

y el alba saldrá del mar
para tendernos una mano mojada
y un silbido largo y limpio

entonces podremos andar por los atajos y los montes
hasta la noche siguiente
hasta que se acerquen otra vez los bordes del agua
los lindes del espejo y de la luna.

Las diferencias de forma y de estilo con poemas de la década del cuarenta son sustanciales. No solo se ha restablecido la semiosis y la representación, dada por un paisaje marino, sino que además el tono es más bajo al partir de imágenes llanas que no mezclan elementos heterogéneos. La homogeneidad en el tratamiento del atardecer y del amanecer, combinada con el matiz íntimo, abren ese paisaje hacia significaciones metafísicas. La permanencia de la naturaleza en el mar y en el ciclo del día y la noche invitan a fundirse con ella. Pero también las sombras sorprenden el alma y la voz, aquello que está comprometido en la poesía, para luego dejar entrar la luz, la claridad y el sonido limpio, por lo que el poema puede pensarse como una metáfora de su propia poética: luego del lenguaje hermético de las composiciones invencionistas, la claridad y la sencillez de este poema intimista.

Aunque Bayley marcaba evidentemente la tendencia, los otros poetas del grupo también habían hecho su proceso de depuración del lenguaje. Vanasco, por ejemplo, había pasado de los sonetos de forma tradicional y contenido heterodoxo que escribía en la época del H.I.G.O. Club³ al estilo sugestivo y sencillo que demuestra en «ella en particular»:

de buena fuente sé que tu sonrisa estalla como los frutos
que tu nombre resuena como las declinaciones más antiguas
que en ti todo se excede como el año se vuelca

que los días te siguen hasta hacerte llorar
que tu boca es más suave que los saltos del universo
más dulce que la memoria de las primas que tanto hemos amado
es en tus ojos donde la luz desata sus mares
es por ti que el mar reanuda su juego
es tu voz donde la noche amansa sus vientos propicios
y es en el centro de tu risa donde el día ordena sus mástiles

es a ti a quien la mañana dedica su empeño
a quien prefiere la línea del mediodía
por quien se preparan los hábitos del anochecer
es por ti que cada hombre ha clavado sus anclas
y por quien el año alberga demasiado optimismo
y el hilo de la historia se ha vuelto susceptible en extremo

es en tu corazón que madura lo que está por venir
(*ibid.*: 6).

Se advierte en el poema la impronta del invencionismo más experimental y del surrealismo, que abren el lenguaje hacia combinaciones inciertas que multiplican exponencialmente sus sentidos; pero también se aprecia la llaneza en la expresión de una escritura que incorpora giros de la oralidad. Una sencillez sin precedentes en la poesía argentina, con excepción de Baldomero Fernández Moreno, de quien *poesía buenos aires* publicará un año después, en 1955,

3. Junto con Mario Trejo, Alberto Vanasco había fundado en 1946 el H.I.G.O. Club, un proyecto interdisciplinario que organizaba exposiciones de artes plásticas y lecturas de poesía, las cuales duraban pocos minutos y que muchos indican como una anticipación de los *happenings* de los sesenta. También publicaron libros de tiradas pequeñas y cuadernos de poemas. Las producciones de ambos poetas en esa época atendían a formas clásicas, pero con contenido heterodoxo. Luego de *poesía buenos aires*, Vanasco formó parte del comité de redacción de la revista surrealista *Letra y Línea*, de la segunda época de *Contemporánea* y de *Zona de la poesía americana*. Fue además un novelista innovador que con su *Y sin embargo Juan vivía* (1946) se adelantó, según el juicio de Noé Jitrik, al objetivismo francés.

La mariposa y la viga. Lejos, muy lejos de la elocuencia elegíaca o épica de los cuarenta, el tono llano de Vanasco, más cercano a la cotidianeidad íntima, conversa en lugar de declamar. A la vez, recoge en un poema aparentemente de amor varias de las cuestiones que el grupo venía elaborando: la presencia en la poesía de un elemento constante que atraviesa el tiempo («tu nombre resuena como las declinaciones más antiguas»), el modo de inscribirse en el devenir histórico («el hilo de la historia se ha vuelto susceptible en extremo») y la profecía poética, esta vez orientada no a un sentido mágico o trascendente, sino producto de un proceso humano («es en tu corazón que madura lo que está por venir»).

La relativización de los principios vanguardistas, además de favorecer la inclusión de un número mayor de poetas en la comunidad, posibilitaba que esas premisas se consolidaran y duraran en el tiempo: un modo nuevo de poetizar, con unas pocas características específicas —sencillez, tono íntimo, verso libre, adjetivación escasa, imágenes inusuales, lenguaje porteño sin desbordes hacia una oralidad directa, etc.—, que se afianzaba e incluso se extendería hacia las poéticas de los años sesenta (véase el capítulo 7), lo cual no podía ocurrir con las disposiciones más rígidas del primer invencionismo. Esta apertura y la distensión del lenguaje respondían a una necesidad perentoria: el restablecimiento de la función comunicativa para favorecer la conservación del entendimiento compartido y establecer en la poesía el vínculo con los otros, algo que se había perdido en parte como efecto colateral del combate contra la representación.

Porque sin la función comunicativa la poesía no podía contribuir a la comunión de individuos: en su proceso de descomposición, la lengua se había despojado de todo lo accesorio y había podido resistirse a los sentidos dominantes para lograr una expresión más propia, más cercana al habla porteña y a la experiencia cotidiana. En definitiva, el lenguaje había prescindido por un tiempo de los sentidos que tenía adheridos y que ya no se correspondían con las condiciones sociales en transformación, pero una vez lograda la «lengua desmantelada» de la que hablaba Aguirre, esta requería volver a cubrirse de nuevas significaciones.

5.4. El sacrificio por la comunicación

Había una conciencia del tiempo, del cambio, de cierta maduración. En la última página de ese mismo número 13-14 aparece un pequeño texto sin firma que recuerda el aniversario de *poesía buenos aires*. Cuatro años después de su nacimiento, «la vehemencia inicial ha buscado otras formas, más rigurosas, menos consecuentes consigo mismas (y que quieren ser más útiles) de expresión». El fervor del comien-

zo se había disipado y ahora «*poesía buenos aires* es, para nosotros, posibilidad de reunimos con los otros [...]. Y así, una vez llegados al término de su trayectoria —que queremos voluntario como su comienzo—, *poesía buenos aires* tendrá a bien no devenir institución». Parecía una despedida o una forma de excusarse en caso de que tuvieran que interrumpir la publicación, pero todavía le quedaban varios números más. En todo caso, el texto reconocía la transitoriedad del grupo, su carácter prescindible luego del cumplimiento de cierta tarea. El objetivo de «no devenir institución» se convertiría en un compromiso que exigía bien una transformación permanente, bien desaparecer; un gesto absolutamente vanguardista.

Es que la conciencia histórica de estos movimientos conducía a la aceptación de su propia caducidad. Como los poetas del cuarenta, los del cincuenta habían visto caer en el olvido a numerosos escritores de éxito y se sabían parte de un momento de inflexión en el devenir poético. La desestructuración del los principios vanguardistas, su «deriva orgánica» (como la ha llamado Rodolfo Alonso), era un «sacrificio agónico» (Poggioli: 78) necesario, porque aceptar la superación y la síntesis de las tesis iniciales implicaba asumir «en vida» el fin de la poética de ruptura para legar una mayor libertad que garantice la continuidad de la empresa.

El sacrificio de *poesía buenos aires* se haría en favor de las generaciones futuras, pero también para la forma de poetizar que practicarían ellos mismos, sus amigos y los continuadores. En todo caso, la apertura de su poética implicaba ciertas concesiones que ponían en riesgo la conservación de la comunidad y del acuerdo común que la sustentaba, dado que la autonomía, permanecía en tensión con la legitimidad y con la seguridad de la comunidad. Pero ese pequeño grupo también podía desaparecer si se disolvía en una comunión poética más amplia, algo que hasta el momento había estado impedido por dos factores ligados: por un lado, la incomunicación entre los individuos, que la poesía no estaba contribuyendo a evitar y que incluso favorecía con su hermetismo; por otro, el aislamiento del poeta moderno en la sociedad alienada por las reglas del consumo. Al promediar la mitad de la década, estas dos cuestiones cobraron preponderancia en las páginas de la revista. Eran parte de las preocupaciones del momento, de lecturas y traducciones, tal vez como consecuencia del cada vez más asiduo intercambio con la revista *nueva visión*, que se plasmaba en la publicación en *poesía buenos aires* de fragmentos de ensayos que editaban los hermanos Maldonado Bayley⁴.

4. Por cortesía de la editorial Nueva Visión aparecen en *poesía buenos aires* fragmentos de *Problemática del arte contemporáneo*, de Wilhelm Worringer (*poesía buenos aires*, 18, verano de 1955), y *Poesía moderna y forma*, de Herbert Read (*poesía buenos aires*, 19-20, otoño-invierno de 1955).

Es justamente como comentario a un artículo de Tomás Maldonado titulado «Problemas actuales de la comunicación» que Aguirre reflexiona sobre estas cuestiones en relación con la poesía. El artista argumenta que «el sacrificio del hombre en beneficio del producto llevó a la sociedad burguesa al sacrificio de la comunicación entre los hombres, es decir, a lo que Marx denomina, hegelianamente, “la alineación del hombre a su ser genérico”» (Maldonado 1953: 24). Por eso la comunicación es central y construye su función social entre los que «tienen la responsabilidad de elaborar, inventar o poner en circulación los signos o símbolos que la hacen posible», lo cual incluye a poetas, artistas y músicos —ocupados en los que llama «géneros tradicionales de expresión»—, pero también a quienes desarrollan su trabajo en «procedimientos de alcance multitudinario», como las artes gráficas, el cine o la televisión. Maldonado no advierte todavía la contradicción entre arte y cultura de masas, e incluso resalta la forma directa de intervención de esta última en contraste con la primera, que lo hace de modo indirecto.

Aguirre, en su artículo «Notas sobre el problema de la comunicación», encuentra que hay «una muralla insalvable que impide la comunicación», entendida como la «facultad de trascender de un yo a un no-yo», porque «no puede existir sin el reconocimiento del semejante». Y ese es para Aguirre el mayor problema de la sociedad, que la poesía, retomando la premisa de Maldonado de que «detrás del intento de domesticación del arte se esconde el de domesticación del hombre» (1953-1954: 17), puede contribuir a superar:

lo que aparece a menudo como lucha por la poesía es, en realidad [...], lucha por la validez humana, es decir, no un problema que se refiere a la poesía en cuanto posible forma de comunicación sino un problema que se refiere al hombre en cuanto posible objeto de esa comunicación. [...]

lo que los poetas están defendiendo ahora no es la poesía en sí misma sino la validez de sus posibles destinatarios [...].

el poema ha de ser, por naturaleza, una limitada forma de comunicación. Pero el poeta, para tener derecho a esta limitación, deberá, paradójicamente, comprometerse en una peligrosa conciencia: la de estar unido, por el fondo, a todos los hombres, a todos esos hombres cuya vida y cuyo dolor exceden los límites del poema (*ibíd.*).

La poesía había encontrado su función, no solo hacia dentro sino también hacia fuera. Era ahora un instrumento vivo para superar el aislamiento, pero también para resistir la dominación: «El arte de hoy es peligroso para el estado totalitario porque es, en última instancia, la inquietante expresión de un incontrolable desplazamiento del espíritu, un factor de desorden» (*ibíd.*). Entenderla así implicaba reconocer su potencia política, pero fundamentalmente devolverle el carácter me-

diador, esta vez como elemento noble, transparente, que favorece los lazos en lugar de interrumpirlos. Por eso, la poesía continuaba siendo para Aguirre «escritura sagrada»: no porque depositara en su práctica un elemento trascendente o proveniente de un universo sobrehumano, sino porque el sentido recobrado «a cambio de un entrañable ahondamiento en la realidad de la existencia» (*ibid.*) implicaba un vínculo venerable y un refugio en el otro contra el peligro de lo inminente.

La idea de una poesía fuertemente arraigada en la realidad y en el vínculo dinámico que el poeta mantenía con ella venía afianzándose desde hacía algunos años. En el número 8 del invierno de 1952, Espiro ya preguntaba: «¿tiene la obra de arte origen en esa vida impersonal que constituye el sustrato histórico?» (5), y respondía que estaba ciertamente por encima de aquel, puesto que expresa la más alta visión de la vida. Pero manifestaba también que «la actitud del artista es ya su obra, y su obra es su actitud», estableciendo un vínculo profundo del arte con la realidad de la que se nutría y en la que intervenía. Esta cuestión iría perfilándose como respuesta a la religación del arte y la vida en una imbricación cada vez más sólida entre el ejercicio de la poesía y la integridad humana (véase el capítulo 6):

La tarea esencial de un poeta no es otra que aquella por la cual deviene un hombre: la comprensión cada vez más íntima de la realidad en que se mueve [...] Descubre un día que él, como ser que se mueve, es —continuamente— una conducta, un hilo de conducta entre otros hombres que también se mueven (Aguirre 1952c: 1).

Resulta difícil no advertir en estas ideas un eco sartreano. A pesar de que en la revista no se hace referencia al filósofo y de que los miembros del grupo afirman no haber discutido esa cuestión en particular, tras la Segunda Guerra Mundial las ideas de Sartre se habían propagado rápidamente, e incluso antes de la guerra algunos habían accedido a sus obras en francés. Bayley y Maldonado, por ejemplo, habían leído *La Nausée* y *Le Mur* a principios de los años cuarenta, y *L'Existencialisme est un Humanisme* en 1946, ni bien fue publicado en Francia. De ahí la crítica vertida por el «Manifiesto invencionista», que en ese mismo año se declara «contra la nefasta polilla existencialista y romántica», o la que emprende Bayley en 1944, cuando habla en *Arturo* de un «existencialismo muertista». Pero tras la publicación de *¿Qué es la literatura?* en la traducción de Aurora Bernárdez en 1950, el ideario sartreano pasó a formar parte de cierta base discursiva en relación con la teoría del compromiso.

El caso de la poesía, no obstante, era particular: Sartre distingue el lenguaje de la prosa y el lenguaje del arte, donde incluye la poesía, la pintura y la música. Este último emplea las palabras para «crear cosas» y no sentidos —idea que rozaba las tesis iniciales del invencionismo—, mientras que el primero busca

designar y formular conceptos. Por lo tanto, la función social de la literatura no sería posible en una poesía que, según el autor, es incapaz de generar la conciencia que requiere la sociedad para ir hacia su libertad. Tal vez sea por ese rechazo que los poetas de poesía buenos aires no adoptaron ni discutieron o criticaron estas cuestiones: la poesía quedaba una vez más relegada y era sospechosa de esteticismo. Sin embargo, la intención de interferir de manera dinámica en la realidad, de hacer de la poesía una actitud ética y un instrumento para estrechar vínculos entre los hombres, no parece estar lejos del propósito sartreano. Probablemente, esas ideas les hayan llegado más a través de poéticas como la de René Char y Paul Éluard, o de las lecturas de Albert Camus y Pierre Reverdy. O tal vez deriven de una percepción compartida de la alienación de individuos y poetas.

En el comienzo de «La razón ardiente», Bayley parece responder a la exclusión de los poetas de Sartre así como reconsiderar sus principios invencionistas: «El poeta ha de trabajar con palabras, forzosamente, pero con esta reserva decisiva: las palabras constituyen siempre un resultado. Si todo se reduce a palabras, si el proceso empieza y termina en ellas, estamos en la literatura» (27). La literatura se presenta aquí como el verdadero peligro, en tanto que remite a una concepción anquilosada y escindida del flujo social y vital. Para no caer en ello, el poeta «tiene que hacerse palabra». Aunque una posición distanciada pueda ayudarlo a alcanzar la exactitud de la expresión, corre el riesgo de servir únicamente a la lengua. Para evitarlo debe mantener siempre una tensión, una desconfianza sobre el lenguaje. Bayley ya estaba muy lejos del primer invencionismo y de los poemas objeto en los que las palabras estaban escindidas de su significación y de su realidad; pero también se opone aquí a la concepción de Sartre al entender que el poeta que es capaz de hacer carne el lenguaje con suficiente distancia crítica logra cumplir su función social de mantener la conciencia alerta.

De hecho, «lo desolador para un poeta de este tipo no es su poética [...], sino su impotencia funcional, que lo aleja cada vez más del salto o la conmoción imprescindibles» (*ibid.*). Es decir, cuando no logra cumplir su función, encuentra la alienación que lo consume y que, a su vez, lo aleja aún más de su tarea. Finalmente, señala la ausencia de certidumbres y su actividad creadora como parte del desasosiego y el inconformismo:

no hay de nosotros nada de definitivo, [...] no experimentamos casi nunca el sentimiento de la plena satisfacción por la obra realizada [...]. Lamentamos, en todo caso, nuestra incapacidad para trabajar en la línea de las creaciones definitivas, que nos empuja a esa función de refractarios permanentes, desgajados de tantas solidaridades de profesión, de secta o de profundidad soledosa (*ibid.*).

Esta definición en plural expone la situación de grupo con franqueza: el terreno resbaladizo, la inseguridad de la creación artística en un momento de inflexión donde todo es nuevo y también precedero, hasta fugaz; la incertidumbre que genera una actitud reacia y distanciada. No obstante, esta indocilidad aparente manifiesta como contracara una inquietud por el aislamiento que conlleva la autonomía. Ese otro con quien tejer un puente había pasado de ser un poeta, un compañero, a ser un lector o un conjunto de lectores. Y al extender la función de la poesía desde un núcleo comunitario restringido al plano social, emergía la preocupación por la alienación del poeta.

La revista había declarado, en una nota sin firma titulada «Hoja de ruta» y publicada en última página del número anterior, que poesía buenos aires se había convertido de forma espontánea en un movimiento, gracias únicamente a la «consolidación de una actitud de espíritu y de vida». Sin embargo, en «Riesgo y ventura del poeta contemporáneo», un texto fundamental de esta etapa, Bayley detecta que el mayor y más nuevo problema para el poeta es que se encuentra «prácticamente solo delante del público, sin apoyatura de círculos socialmente válidos, ya que no pueden considerarse tales los grupos de poca duración y cohesión que constituyen los movimientos literarios» (1). Claramente advierte una crisis en los mecanismos de legitimación de la práctica poética y de autorización de la voz, cuando la aprobación de los pares no alcanza.

Todo, incluida la originaria pregunta por la función de la poesía, gira alrededor de la situación a la que había llevado la propia *estética de umbral* de la vanguardia: desechar aquellas formas que ya no eran significativas en la nueva coyuntura, además de renunciar a cualquier apoyo externo, había conducido al grupo a encerrarse en sí mismo y a aislarse del público. Ese era el precio de la autonomía, siempre en tensión con la legitimidad, que amenazaba con disolver el proyecto, frente a la ausencia de fundamento que justificara su praxis: si la poesía ya no era requerida por la religión, pero tampoco por la política ni por su propio estatuto sagrado, si no había un público que la aclamara, ¿para qué escribir? ¿Para un par de decenas de amigos?

Bayley lo plantea aquí como una situación general del poeta: «resultado del cambio radical que se viene produciendo, desde antes de la segunda mitad del siglo pasado, en los modos expresivos tradicionales de todas las artes [...] [los escritores] advierten una crisis en el lenguaje estético y se ven impelidos, en consecuencia, a formar un nuevo sistema de significaciones» (*ibid.*). ¿Cuál es el cambio radical al que alude? La clave la da en «El arte, fundamento de la libertad», otro extenso ensayo donde sintetiza, no de forma ordenada pero sí con lucidez, muchas de sus preocupaciones. Mencionando como única referencia a

Marx, hace un diagnóstico histórico acertado sobre las causas y la situación del arte en su actualidad. El proceso estético estaría presidido en la modernidad por una voluntad de diferencia, de innovación, motivada por las nuevas condiciones sociales y técnicas desarrolladas desde mediados del siglo XIX. Esas condiciones, que se concretan esencialmente en el advenimiento del capitalismo, generaron la autonomización del arte y del artista respecto de las clases dirigentes:

Desde antes de promediar el siglo pasado, en razón de las nuevas condiciones sociales y técnicas imperantes, el artista comienza a desarrollar una conciencia de autonomía en cuanto se refiere a su función con respecto a los gustos y los intereses de las clases dirigentes (después de ser artista-dirigente y artista-funcionario, se ha convertido ahora en artista laico) y en cuanto se refiere al carácter temático de su producción. En orden a la laicización de su actividad, influye la nueva estructura social y económica del capitalismo, contraria a toda inversión no redituable —y nada menos redituable que el mecenazgo dispensado a creadores inconformistas—, y la mentalidad burguesa, que desestima la importancia del arte. En orden al carácter temático de su producción, influyen las técnicas reproductoras y de comunicación, que alcanzan rápidamente un grado de perfeccionamiento y difusión (1955: 6-7).

La autonomía de la obra artística camina en paralelo con los procesos técnicos de producción y comunicación que ocupan el lugar del arte para la burguesía y que determinan la situación del poeta moderno. La creación cae «bajo el dominio de las técnicas de propaganda» y frustra la posibilidad de «un arte popular, encuadrado dentro de los caracteres espirituales de la época» o de la comunidad. A pesar de señalar las causas históricas, Bayley no deslinda la responsabilidad de la propia praxis artística que, imbuida en un pensamiento estético afectado por esa voluntad de diferencia, consolida la brecha entre arte y pueblo, y también entre los hombres. Se trata de la misma voluntad individualista del capitalismo que ya advertía en los primeros textos de la Asociación Arte Concreto-Invención (véase el capítulo 4), pero aquí la extiende tanto a la vanguardia como a la conformación de la cultura de masas, dos procesos paralelos que entiende inherentes a la modernidad.

La cultura de masas, entonces, es también producto de las condiciones dadas por el capitalismo industrial, pero no es una consecuencia de la voluntad de diferenciación propia del vanguardismo, sino de

la segregación del individuo del todo, en la vida privada, en todo aquello que cada uno puede compartir con los demás [...] en base al individualismo naciente, en la mayoría del pueblo, especialmente en las grandes urbes, se disuelven las tradiciones y los hábitos, y, en consecuencia, los antiguos nexos, sin que los sustituyan nuevos valores y sentimientos comunitarios. Es que el nuevo espíritu

colectivo reside, precisamente, en la falta de espíritu [...]. El antiguo arte popular, que era la expresión [...] de una comunidad unida por intereses y tradiciones de grupo, va perdiendo fuerza y autenticidad. [...] El arte queda reducido al carácter de ornamento... (*ibid.*: 7).

En esas condiciones, la consolidación de la burguesía como clase y la afirmación de sus prácticas comerciales y políticas dan importancia creciente a las «artes de comunicación, dirigidas a las grandes masas», como los diarios y las revistas, el cine, las audiciones radiofónicas o los grandes espectáculos deportivos y la reciente televisión. Pero estas artes carecen de los intereses y valores originales de la comunidad, por lo que «las técnicas de comunicación están destinadas paradójicamente a operar la incomunicación entre los individuos de la masa», lo cual termina de dar forma a la segregación y complementa la alienación del arte que había puesto en marcha la autonomía.

En consecuencia, Bayley considera que el arte moderno está, en términos de Marx, alienado: es «un arte que no cumple la función de tal y está al servicio de objetivos comerciales o políticos» (*ibid.*: 7). Desde esta perspectiva, vanguardia y cultura de masas habrían sido parte y contraparte de un mismo proceso. Pero en este escenario incierto, el arte sigue brindando una esperanza: dado que su práctica incrementa y orienta la energía espiritual del hombre, y que los problemas planteados conciernen a la «fundamentación espiritual de las relaciones entre cada hombre y la comunidad», la experiencia estética puede conducir a la liberación. «El arte tiende, en efecto, a crear y desarrollar entre los hombres relaciones de comunión por medio de la actividad subjetiva de cada uno», defiende Bayley (*ibid.*: 8).

Una distancia como la que va del cuerpo al espíritu es la que caracteriza el trayecto que recorrió la noción de experiencia estética en estas figuraciones de lo poético: desde aquel «desplazamiento de valores de sensibilidad ejercido por una imagen» (Bayley 1944: 7) que el invencionismo inicial señalaba como causa de la novedad de la obra de arte y de su capacidad para expresar el lazo entre individuo y sociedad, hasta esta potencia de liberar el espíritu e independizarlo para favorecer vínculos humanos genuinos. Los elementos comunes que subyacen en ambos momentos son las ideas de liberación y de conciencia, que favorecen relaciones verdaderas. Si antes la novedad de la poesía vanguardista generaba una distancia y acentuaba el sentimiento de individualidad, ahora se convierte en un instrumento aglutinante, capaz de vivificar la afinidad comunitaria mediante la

comunicación, no ya en el seno del grupo, sino en la comunidad más amplia, desterritorializada, de los que hablan el lenguaje nuevo de la poesía.

En esta nueva definición entra también la vanguardia, cuyo objetivo ya no es quebrar la representación y resistir la apropiación de sentidos, sino «lograr un lenguaje estético, efectivamente viable, en función de los intereses de la comunidad, y no un remedo de las técnicas de propaganda o proselitismo. Un arte hecho por todos, en razón de la individualidad humana de cada uno, y no en función de sujeto “ganado” o “persuadido”, sigue siendo el propósito de toda actitud vanguardista» (Bayley 1954c: 1). En tales condiciones, la función mágica o profética, sobrehumana en definitiva, de la poesía queda completamente abolida:

el creador ha de buscar en sí mismo la voz que lo oriente y lo sostenga. [...] No hay retribución posible por el momento. Pero ha surgido un espíritu cuyo timbre es común: el poeta habla, simplemente. Eso es todo. Ninguna profecía le es permitida. Acaso, quepa exigirle el permanecer despierto en su aventura, para no ocultarse los riesgos a que está expuesto constantemente y a los que sucumbe con tanta frecuencia (*ibid.*).

Para Bayley, la desacralización poética que le tocaba llevar a cabo a la vanguardia ya se había completado, y por tanto, el movimiento estaba preparado para la acción más contrainstitucional: aceptar su propia finitud, recuperar la semiosis a fin de favorecer la comunicación y diluirse para dar paso al devenir natural de una comunidad más amplia.