

Capítulo 4

La mecánica poética

*El rigor máximo, es decir, sin fisuras, de la técnica
se desvela en último término como libertad máxima.*

Theodor W. Adorno

*Hoy te arrastra la corriente,
mañana te quiero ver.*

Enrique Cadícamo

Precisionismo es el nombre que Juan José Saer inventó para una supuesta vanguardia poética con sede en el litoral argentino, que brinda un entorno para que algunos de los personajes de *La grande* desplieguen sus recuerdos sobre la década de 1950. El excéntrico movimiento busca combinar en la novela las formas literarias tradicionales con el lenguaje de la ciencia. Su nombre, aunque caricaturesco, no puede ser más exacto para evocar una parte de la ola vanguardista de mediados de siglo: el rigor y la planificación eran los aspectos que oponían el invencionismo al surrealismo, las dos tendencias renovadoras en la época. Y es que Saer conocía de cerca la cuestión: por aquellos años, algunos miembros del grupo poesía buenos aires, que había acogido a los poetas invencionistas y reelaborado los postulados iniciales, viajaban con frecuencia a Paraná y sus alrededores instados por Paco Urondo, oriundo de Santa Fe. Allí visitaban a Juan L. Ortiz junto con el grupo de jóvenes —Miguel Brascó, Hugo Gola y Fernando Birri, entre otros— que, interesados en su obra, contribuyeron a consolidar un clima de efervescencia poética que se manifestaba en continuos encuentros entre artistas y que llegó a su plenitud en la Primera Reunión de Arte Contemporáneo de Santa Fe, organizada por el propio Urondo en 1957 (véase el capítulo 6). Tal como comentaba Rodolfo Alonso en una entrevista personal, por entonces «Saer era un pibe» y acudía a aquellas reuniones para polemizar; «él suponía que nosotros éramos poetas consagrados porque veníamos de Buenos Aires», añadía.

Efectivamente, el invencionismo planteaba un vínculo con la ciencia y la técnica que no se limitaba a la tematización del avance tecnológico o al uso de vocabulario científico. Si bien es verdad que su manifiesto celebra el avance técnico con una exaltación que remite directamente al futurismo, y que en sus primeros años los textos programáticos y teóricos lo homologan con el progreso evolutivo de la humanidad, la poética del grupo avanzó hasta convertir el ideal en un modelo de experimentación que precipitaba la reflexión sobre los procesos de producción, sobre los materiales y sobre la función social del arte. En definitiva, el invencionismo produjo un cruce tardío entre poesía, técnica, progreso y materialismo, una combinación medular para las primeras vanguardias europeas que no se había dado de forma íntegra en Argentina: el martinfierrismo evitó la política en sus exploraciones y entre los vanguardistas de izquierda, aglutinados en revistas como *Los pensadores* y *Claridad*, la técnica fue más un objeto de tematización que de reflexión propiamente dicha, con las excepciones de Arlt y Olivari.

La reflexión sobre la técnica y los materiales está en el centro de la tendencia abstraccionista. Estos movimientos suscribían un arte inspirado en la máquina (futurismo ruso), en la perfección de las leyes científicas y matemáticas (neoplasticismo), en la pureza del trabajo con materiales y estructuras propios (suprematismo) y en la función en el sistema social (constructivismo). El arte concreto europeo, iniciado por Theo van Doesburg y que después continuaron Max Bill, Jean Arp y Naum Gabo, entre otros, recogió estos aspectos en los años treinta y les añadió otras cuestiones como la autonomía del arte respecto de cualquier institución (suprematismo) o su identificación con la vida, pero ya no a la manera dadaísta, sino como pura actividad interior, metafísica (neoplasticismo). El invencionismo adoptó y discutió estas cuestiones, pero en la poesía se produjo un cruce adicional: la lengua en transformación se colaba por los poros del poema bajo la forma de elementos tangueros. Ritmo, retórica y léxico afloran en algunos textos como objetos que entran en una relación diferente con el vocabulario técnico y la forma invencionista. Esto se advierte particularmente en las poesías publicadas en los boletines de la Asociación Arte Concreto-Invención y se vuelve central en *Conjugación de Buenos Aires*. Esta revista, dirigida por Edgar Bayley y Juan Carlos La Madrid, que solo publicó dos números en 1951, tuvo como objetivo central hacer confluir la estética vanguardista y el tango.

Para 1946 la separación del grupo inicial de *Arturo* estaba consumada por completo. El año anterior habían tenido lugar las dos exposiciones míticas de los artistas de la revista: la primera, multidisciplinaria, se celebró en octubre en la casa del psicoanalista Enrique Pichón Riviére y, bajo el título «Art Concret Inven-

tion», presentó obras de Ramón Melgar, Juan Carlos Paz, Esteban Eitler, Rhod Rothfuss, Gyula Kosice, Arden Quin y Valdo Wellington. La segunda, «Movimiento Arte Concreto Invención», tuvo lugar en diciembre, tomó como sede la casa de fotógrafa Grete Stern e incluyó trabajos de Elizabeth Steiner, Arden Quin, Rothfuss, Klaus Erhardt y Kosice, entre otros. A pesar de los títulos de las muestras y de su asistencia a ellas, documentada en fotografías, el núcleo que en noviembre de ese año había consolidado la Asociación Arte Concreto-Invención no aportó obras, y tampoco la poesía de Bayley o La Madrid tuvo un papel relevante allí. La crítica de arte suele atribuir esta ruptura al propósito de Maldonado que, más riguroso, tenía la intención de unirse al movimiento internacional de Arte Concreto, liderado en ese momento por Max Bill y el grupo suizo Allianz.

Es posible comprobar esta hipótesis en algunos escritos de las revistas de la AAC-I, que además dejan entrever la radicalización política y las profundas diferencias estéticas entre los miembros del grupo, que con el tiempo acabaron transmutándose en personales: fiel a su tono polémico, en el artículo de primera plana del *Boletín de la Asociación Arte Concreto-Invención* (1946), titulado «Torres García contra el arte moderno», Tomás Maldonado responde a algunos de los textos de sus pares uruguayos que, confundidos, enjuiciaban a Gyula Kosice y Carmelo Arden Quin como miembros de la AAC-I, y descarga su crítica contra el eclecticismo del universalismo constructivo, al que califica como «la aberración más definitoria de todas las decadencias» (1). Además, trata de tibio y petulante al artista, tal vez para reposicionarse con respecto a su precursor y autoafirmar su poética, rigurosa y racional, frente a las formas del que todavía era para muchos un maestro o un profeta.

Solo en una nota aclaratoria, Maldonado se encarga de deslindar la Asociación de Kosice y Arden Quin. Si bien esta actitud de defensa podría indicar, según la lectura de María Cristina Rossi, que «las divisiones entre la agrupación de AACI y Madí —que en la actualidad parecen infranqueables— en el pasado eran diferencias que pronto podían desdibujarse frente a un enemigo común» (18), a partir de esta escisión el grupo radicalizó su postura, negando cualquier asociación simbólica y representativa, dejando los elementos lúdicos del arte a su contrapartida madista y apostando por una experimentación rigurosa y una producción completamente independiente, que trabajara con sus medios materiales y la permanente reflexión sobre la técnica. Un arte que no se ejerciera como mediación de otra cosa, de un sentido ajeno a él, sino que interviniera en la realidad directamente a través de la significación que el lenguaje de cada disciplina manifestara en su pureza: tal era el postulado que subyacía a este combate contra la representación.

La poesía concreta se desarrolló con posterioridad, hacia mediados de la década de 1950. Su foco sobre la estructura material del lenguaje la llevó, por un lado, a poner en crisis el verso como unidad rítmico-formal y, por otro, a experimentar en profundidad con los aspectos visual, fónico y semántico de la lengua, que fueron desarrollados sobre todo por el grupo brasileño Noigandres o por Eugen Gomringer y Max Bense. Aunque había debutado una década antes con la Segunda Guerra Mundial como referencia problemática, el invencionismo poético encontró también una fuente en el arte concreto y, si bien experimentó con la fonética y la semántica, dirigió su ataque hacia la metáfora —y no hacia el verso—, porque consideraba que era esta figura la que mantenía la función representativa del lenguaje y sostenía el ideal poético instituido. Tal vez esta cuestión, puramente lingüística, haya sido la que impidió a esta poesía trabajar con el plano visual, que se mantuvo como prerrogativa de las artes proyectuales, y que la llevó a combinarse, primero, con un surrealismo tardío de automatismos controlados, para después terminar de depurar su lenguaje en los prolegómenos del objetivismo y la poesía conversacional.

Por lo tanto, ¿cómo entender ese vínculo entre poesía, técnica, progreso y materialismo en una vanguardia que se abstuvo de llevar hasta el final su impulso rupturista para recuperar la función orgánica de una poesía que se alejaba, así, de todo paradigma técnico y pregonaba un humanismo universal? Tal vez el interrogante comience más atrás y afecte también a las vanguardias abstractas: aunque las guerras mundiales levantaron la sospecha sobre ciertos usos de la técnica, la identificación entre avance tecnológico y progreso permaneció hasta pasada la mitad del siglo, e incluso cuando el progreso empezaba ya a presentarse como parte de la ideología burguesa, persistía una teleología marxista que, al situar en el futuro la resolución de la lucha de clases, empujaba al proletariado a cumplir una marcha progresiva hacia la emancipación. En medio de esas contradicciones, la poesía invencionista se replegaba en su propia estructura, se preguntaba por el lenguaje y la función que le eran propios, y para eso acudía al paradigma analítico de la ciencia mientras el tango se colaba en ella como retazos irresistibles de realidad lingüística.

Un recurso de la parodia consiste en exagerar los rasgos o descontextualizarlos: así, destacándolos, en ocasiones saca a la luz aspectos desdénados. Las cuestiones vanguardistas de mediados de siglo parodiadas por Saer no se refieren directamente al invencionismo, pero reponen algunos de sus rasgos. Entender la evolución de este movimiento y su deriva en el grupo poesía buenos aires ofrece una clave para interpretar el derrotero que la poesía argentina atravesó durante el siglo xx y para determinar cuáles fueron sus aportes al paronama actual, sin soslayar su inscripción en los problemas estéticos y políticos que transitaba por el

hecho de pertenecer a una época. En particular, este capítulo recorrerá los modos en que el discurso técnico interpelló al movimiento, generando una reflexión sobre sus procedimientos y materiales que influyó en los modos de producción poética más allá de la simple tematización o del uso de términos científicos y maquínicos, pero más acá del empleo de medios técnicos para la producción. Aunque más no sea para entender la broma del santafecino.

4.1. progreso (materialismo + idealismo) = modernidad

El *Manifiesto comunista* (1848) reconoce como una de las fuentes del sojuzgamiento del proletariado a la máquina, que transformó las condiciones de producción desde el taller del artesano hasta la fábrica industrial. Ese cambio rompió los lazos naturales y de continuidad que unían a los trabajadores entre sí y que los vinculaban a sus materiales y técnicas de fabricación. La máquina sometió a los hombres a la producción mecánica, opuesta a la experiencia orgánica propia del proceso productivo del artesanado. Consecuencias de ello son una reificación de las relaciones sociales y la creciente alienación de los individuos. Para el marxismo, es la clase obrera quien tiene la misión redentora de conducir al hombre hacia un estadio superior de libertad y justicia siempre por venir. El artista no detenta una función especial más allá de su condición de clase, porque en este esquema, la creación está subsumida en la categoría general de trabajo humano.

La ideología burguesa, por el contrario, reconoció en el avance técnico la vía para alcanzar el progreso de la humanidad: en la época en que emergía este pensamiento incluso Saint-Simon atribuía «un papel vanguardista al artista en la construcción del Estado ideal y la nueva ciudad de oro del futuro. [...] el arte, la ciencia y la industria eran los encargados de generar y garantizar el emergente mundo burgués técnico-industrial, el mundo de la ciudad y las masas, del capital y la cultura» (Huyssen: 21). El socialismo, por su parte, tuvo una actitud de resistencia a la tecnología, al invocar modos antiguos de producción, planteo que estaba en la base de ciertos movimientos: es el caso, por ejemplo, del Arts & Crafts de Williams Morris, que procuraba restablecer las condiciones de producción del artesanado medieval y que, de algún modo, fue precursor de la vanguardia. Según esta perspectiva, el vínculo afirmativo del arte con la técnica tendría un origen más idealista que materialista, visión que, no obstante, se mezclaría en el culto por la máquina y la técnica que caracterizó a las primeras vanguardias rusas, las cuales trabajaban en la línea de la revolución antes de la prescripción del realismo socialista en la década de 1930.

Ya se ha visto, desde la perspectiva de Jauss, que no es posible evaluar todas las vanguardias desde una lógica unificada, sino a partir de la comprensión del umbral de época en que inscriben su estética. Pero en ocasiones una perspectiva homogeneizadora flexible permite aplicar algunos parámetros móviles con fines comparatistas. Acaso sea posible así pensar el objetivo vanguardista de religar arte y vida como respuesta a la alienación, una reacción que, aunque ahora sabemos apresurada y de dudosa eficacia, pretendía devolverle organicidad a la experiencia artística, consciente de que su exclusión de los procesos productivos en el tránsito del artesanado a la industria implicaba también la retirada del arte de la continuidad vital. Ahora bien, las propuestas para alcanzar ese objetivo fueron diferentes e incluso antagónicas: el vitalismo planteado por el surrealismo con la exploración del inconsciente y de lo oculto se opone, en apariencia drásticamente, a proposiciones constructivistas como la del concretismo o el invencionismo, que apelaban una conciencia racional y organizadora que, desde una perspectiva marxista, reconciliaba el ideal científico-técnico con el progreso de la humanidad.

El artículo que abre *Arturo* ya abordaba esta cuestión. En él, Arden Quin afirma que «estamos viviendo, en economía como en arte, y demás ideologías, un período de tesis; período de recomienzo; período primitivo; pero bajo normas y estructuras científicas, en oposición al primitivismo material, instintivo, de la formación de la historia» (4). Es un nuevo origen, moderno, por cuanto las estructuras científicas determinan condiciones materiales inéditas, que aseguran la no repetición de las etapas históricas. La base científica que subyace en esta concepción de la historia hace que la expresión, propia del primitivismo natural, sea reemplazada por la invención o creación pura, que ya no viene respaldada por un sentido dado, sino que significa en sí misma. Para que esta invención pueda desarrollarse, una razón planificadora y maquinica es la encargada de ordenar los frutos de la imaginación mediante «cálculos, incluso fríos, pacientemente elaborados y aplicados» (*ibíd.*).

Los artistas de esta nueva etapa de la historia son así inventores de una obra de arte que, aunque rigurosa en sus fines estéticos, continúa sosteniendo un ideal, aquel que reconoce en el avance científico el progreso de la humanidad. La figura del inventor tenía un sentido particular a esa altura del siglo xx: durante las décadas de 1940 y 1950 se difundieron en Argentina adelantos técnicos que hasta hacía poco eran maravillas ficcionales. Pero la brecha temporal entre la imaginación técnica y la realización efectiva de lo imaginado —algo que se ha acortado significativamente en la actualidad— generaba una expectativa que sobredimensionaba la futuridad del presente al reforzar la confianza en la llegada de más avances. En ese contexto «de nuevos desarrollos para los cuales no había

profesionales formados» (Sarlo 1992: 73), el inventor era el «artesano moderno», que trabajaba con materiales y procedimientos más sofisticados y cuyo *know-how* era capaz de transformar la realidad inmediata. De esta manera, el inventor, como artesano investido de futuridad, volvía a vincular el arte con la praxis vital en el instante preciso de la invención; es decir, no en la continuidad de su trabajo, sino en el momento disruptivo de la planificación. En «Segundo poema en ción», Bayley elabora a su manera cómo el arte de los inventores de la nueva era científica es capaz de modificar aspectos profundos de las condiciones de vida:

Está bien podemos ser tristes
 Umumumumumumumumu
 mumumumumu ERTEMUR
 [...]
 Pero fundamentalmente
 soy persuadido
 por los colores y los años
 y los mismos cementerios me persuaden
 La persuasión es acaso necesaria
 La voz y el piquete de fusilamiento
 Se ha llegado
 Y los grupos de hombres y mujeres jóvenes
 que disparan entre sueños al paisaje
 Es la nadadora azul en la guerra
 Doblado sobre el mar bajo la ternura
 Vuelven y establecen sobre el tiempo
 Ahora definitivamente ganada la batalla
 Desafío
 Interrogo: ¿es preciso ser persuadido de este hecho?
 Piedras para los inventores
 Solos horadan el porvenir
 Esta máquina reconstruye la luna
 (Bayley 1944a: 17).

Entre jitanjáforas e imágenes vanguardistas, este poema está construido con escombros de los sentidos que la guerra había hecho estallar: en el año del desembarco en Normandía («Ahora definitivamente ganada la batalla»), las masacres de las fosas Ardeantinas («los grupos de hombres y mujeres jóvenes / que disparan entre sueños al paisaje») y el glamour de Esther Williams, «la nadadora azul de la guerra»; todas novedades internacionales que podían experimentarse a través de una vida cotidiana tecnificada por los medios de comunicación masivos. En este fragmento, la insistencia sobre la persuasión, manifestada como esencia y no como estado a través del verbo «ser» en lugar de «estar», plantea una doble duda sobre la necesidad bélica («¿es preciso ser persuadido de este hecho?»), que a su

vez es un indicio de sospecha sobre la realidad, pero no sobre su estatuto fáctico sino sobre la necesidad de los hechos. Pese a esto, la confianza en el avance técnico y científico persistía: en 1944 todavía no se había bombardeado Hiroshima y el juicio de Nüremberg no había revelado aún las atrocidades nazis, los dos efectos más oscuros de los vertiginosos adelantos técnicos producidos durante la guerra.

Entonces, el yo poético reclama piedras, una materia prima básica y rústica, para esos inventores que son capaces de atravesar el material primitivo y unir presente con futuro. Es a su vez una máquina —¿poética, artística?— la que puede reconstruir la luna, un tópico tradicionalmente vinculado con la fantasía y el ensueño románticos que ahora es detonado por la realidad. Si la guerra ha destruido la ilusión, solo la poesía —pero una poesía de la era científica, la máquina-poética proyectada y operada por poetas-inventores en soledad, sin mediación institucional— puede restituir la fe en el futuro. No es mera técnica, sino confianza en la potencia del lenguaje artístico y en la capacidad de la humanidad para trascender el presente hacia épocas siempre mejores. Esta idea trasluce lo que Carl Mitcham llama «desasosiego romántico» acerca de la tecnología, por el que el hombre moderno toma conciencia de cómo los avances técnicos han modificado, para bien y para mal, las condiciones materiales de vida y, a la vez que implican un plus de libertad, debilitan los lazos sociales, por lo que se resigna y los admite como marca inexorable del tiempo (21). En definitiva, se trata una vez más del ideal de progreso, cuya fuente es tanto la teleología marxista como el culto técnico burgués, y en el que se evidencia, además, la conciencia de saberse en una época arrasada, donde mañana es necesariamente mejor que hoy porque nada peor es ya posible.

Para los invencionistas, esta celebración del avance científico no entraba en contradicción con las convicciones de izquierda, aunque mantuvieron una relación compleja con el Partido Comunista: afiliados en 1946, colaboraron con unas pocas notas sobre arte —dos de Bayley, dos de Maldonado— en el periódico *Orientación*, órgano oficial del partido, pero pronto salieron a la luz las diferencias por las que terminaron siendo expulsados. Si en un principio es posible pensar que sus desacuerdos habrían sido puramente estéticos —los invencionistas defendían un arte abstracto y universalista cuando ya Stalin había prescripto el realismo socialista—, Daniela Lucena y Ana Longoni demuestran en un estudio reciente que el PC argentino acogió a estos artistas como hizo con tantas otras personalidades culturales de posturas estéticas diferentes e incluso opuestas y que, de hecho, en la primera posguerra convivían eclécticamente en el partido propuestas muy diversas, que iban del realismo a la abstracción.

No obstante, es cierto que al revisar la página artística y literaria del periódico en esos años se constata una estética más inclinada hacia la vanguardia

anterior, menos radical: publicaban asiduamente a Raúl González Tuñón, Álvaro Yunque y un muy joven Pedro Gdansky Orgambide, así como a Nicolás Guillén, Miguel Hernández, Pablo Neruda o Louis Aragon. En materia de arte, el partido apoyó la organización del Salón de Independientes de 1945, aunque los nombres reseñados en la correspondiente nota son los de Antonio Berni, Raquel Forner o Enrique Policastro, todos ellos artistas figurativos. Los concreto-invencionistas apenas tuvieron lugar en la revista, con publicaciones esporádicas que sin duda eran más importantes para ellos que para un partido que, a cambio de apoyo entusiasta, se mostraba abierto y flexible, pero que nunca suscribió la iniciativa concreta del grupo de forma patente: durante los pocos años que duró su afiliación, el periódico no publicó ninguna de sus obras, mientras que sí aparecieron en él numerosos poemas de Simón Contreras (uno de los pseudónimos de Juan Carlos La Madrid) o un artículo de Edgar Bayley que, titulado «Sobre Arte Concreto», tuvo un papel destacado a causa de su disposición central en la página.

En este artículo, Bayley procura vincular el arte concreto con el marxismo de un modo firme, asumiendo su lenguaje y sus elementos teóricos para desarrollar un puente entre la ideología y la práctica vanguardista abstracta: relaciona el estilo artístico de cada época con la forma de organización de las fuerzas productivas que le es propia, es decir, lo define en términos de estructura y superestructura. Desde esta perspectiva, mientras el arte representativo corresponde a periodos con una organización social clasista, el arte concreto emerge en el momento en que «el progreso técnico industrial canceló la exigencia social de las funciones accesorias de la obra, [con lo cual] el artista moderno tomó conciencia de su cometido específico» (1946c: 9). Se trata, entonces, del arte que le es propio a las condiciones de producción técnico-científicas. El eco del primitivismo científico que pregonaba Arden Quin en *Arturo* se vuelve aquí evidente.

Bayley insiste, además, en que el valor de una obra no tiene que ver con su contenido anecdótico, sino con «la invención que la produce, esto es, [con] su poder de novedad o desplazamiento de valores sensibles» (*ibid.*), cuestiones que serían retomadas en el manifiesto y los artículos que salieron en las publicaciones de la Asociación Arte Concreto-Invención. Y aunque más adelante señala la confusión de algunos críticos, que a la hora de valorar no discernen las obras del viejo orden de las que responden al nuevo, su artículo está ilustrado por un grabado figurativo que representa una manifestación obrera y que, titulado «El piquete de los huelguistas», está firmado por Alzira. Finalmente resalta que el nuevo arte responde a la comunión que, en la sociedad por venir, sustituiría a los viejos valores de diferencia. Con esta utopía, Bayley pretende sintonizar la geometría impersonal del arte concreto con el humanismo colectivo y revolucionario del co-

munismo. Porque no hay que comprender esa comunión en un sentido religioso, sino netamente secular, como unión profunda entre los hombres.

A pesar de este acuerdo inicial, que lleva al artículo de Bayley al centro de la página, las divergencias no demorarían, como consecuencia de intransigencias políticas y estéticas. El viaje a Europa de Maldonado en 1948 fue decisivo en este sentido, porque allí no solo entró en contacto con los artistas suizos, sino también con la polémica entre el dirigente del PC italiano Palmiro Togliatti y el escritor comunista Elio Vittorini, que puso sobre la mesa el cruce entre cultura y política, así como el papel del intelectual dentro del partido y su relación con la teoría marxista. Maldonado volvió con información sobre el debate, pero también con una postura antidogmática que veía necesaria una apertura crítica en arte y política. Esta convicción, contraria a la decisión que había tomado el PC argentino de promover el canon estético realista en línea con la URSS, precipitó su expulsión del partido en el mismo año. Hlito y Bayley, entre otros, lo siguieron. Sin duda, estas disparidades estéticas reflejaban desavenencias políticas más profundas relativas, sobre todo, al modo de entender el vínculo entre el comunismo local y la influencia rusa, pero también a su forma de enfrentar el peronismo: muchos no soportaron el acuerdo con los sectores conservadores, en el que percibían una contradicción flagrante con la inflexibilidad teórica del movimiento.

Por otra parte, sucedía que, como ya se ha expuesto, los concreto-inventions se habían formado artísticamente con textos alemanes y rusos de los años veinte, por lo que entendían que en su relación con la técnica se daba una situación similar a la de las vanguardias de la primera Rusia revolucionaria que ellos tomaban como modelo: el grupo LEF, el constructivismo y el productivismo, entre quienes el «culto de la tecnología [...] se manifestaba en conceptos capitalistas» (Huyssen: 34). En efecto, «Tatlin y sus seguidores [...] incitaban a los artistas a dedicarse a una actividad directamente útil a la sociedad, tratando de convencerlos de que se dedicasen solo a aquellas formas que tuvieran relación con la vida: a la publicidad, a la composición tipográfica, a la arquitectura, a la producción industrial» (De Micheli: 231). En poco más de una década, los concreto-inventoristas verían cumplido ese derrotero en Tomás Maldonado, que en 1957 abandonó la pintura para dedicarse al diseño de producto; sin embargo, a esas alturas este arte todavía procuraba, de manera tentativa, resignificar la tecnología y colocar el progreso técnico-científico del lado de la revolución, soslayando la lógica de mercado.

El problema era que en Argentina no se avizoraba una revolución proletaria inminente: eran muchos los que interpretaban el golpe del 43 y el incipiente peronismo

como una avanzada fascista-populista que terminaría por apropiarse tanto del ideal del progreso técnico-industrial como de las masas trabajadoras que el PC no había logrado captar. En todo caso, el peronismo aprehendía lo que la técnica aportaba a lo cotidiano en su actualidad. Mientras, la vanguardia invencionista, que en su autoconciencia de la historicidad del arte quedaba ubicada entre la teleología marxista y la noción burguesa de progreso, reconocía el carácter temporal de las manifestaciones culturales y de la tecnología, entendiendo que todo avance no era sino una novedad que prefiguraba su inminente prescripción: esa huella de futuro que se vive en el presente de manera adelantada, como marca de modernidad.

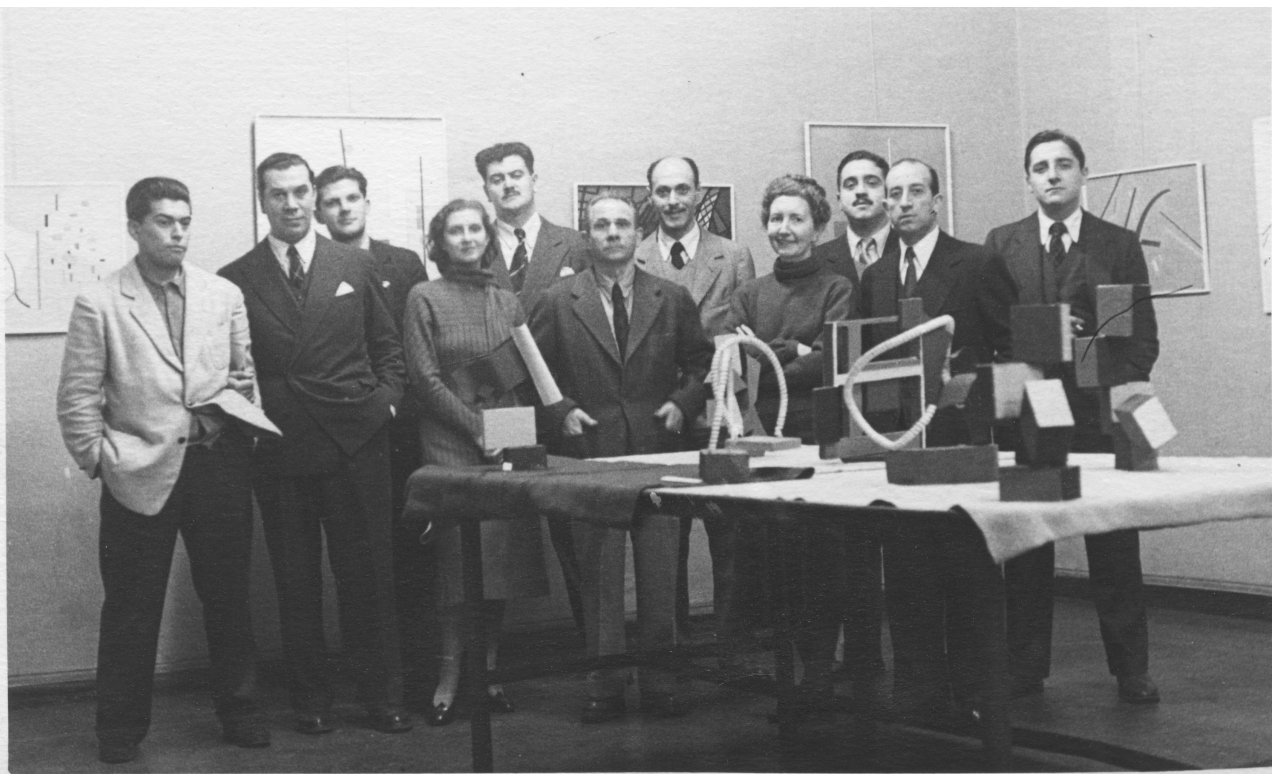


Figura 4.1 Miembros de la Asociación Arte Concreto-Invención junto a Juan Del Prete y Yente (exposición de Juan Del Prete, Galería Cavalotti, Buenos Aires, 1949). De izquierda a derecha: Oscar Núñez, Juan Carlos La Madrid, Alberto Molemborg, Lidy Prati, Edgar Bayley, Juan Del Prete, Manuel Espinosa, Yente, Enio Iommi, Juan Jacobo Bajarlia, Alfredo Hlito. Fotografía gentileza de Mara La Madrid.

4.2. + estructura – humano = + humanismo revolucionario

En 1946, Edgar Bayley, Antonio Caraduje, Simón Contreras, Manuel O. Espinosa, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Obdulio Landi, Raúl Lozza, R. V. D. Lozza, Tomás Maldonado, Alberto Molemborg, Primaldo Mónaco, Oscar Núñez, Lidy Prati, Jorge Souza y Matilde Werbin (véase la figura 4.1), artistas plásticos y poetas de la Asociación Arte Concreto-Invención, dieron a conocer el manifiesto invencionista, que recuperaba una estética científica y presentativa opuesta a la de la expresión especulativa e idealista:

La era artística de la ficción representativa toca a su fin. El hombre se torna de más en más insensible a las imágenes ilusorias. Es decir, progresa en el sentido de su integración en el mundo. [...]

La estética científica reemplazará a la milenaria estética especulativa e idealista. Las consideraciones en torno a la naturaleza de lo Bello ya no tienen razón de ser. La metafísica de lo Bello ha muerto por agotamiento. Se impone ahora la física de la belleza. [...]

La materia prima del arte representativo ha sido siempre la ilusión.

Ilusión de espacio.

Ilusión de expresión.

Ilusión de realidad.

Ilusión de movimiento.

Formidable espejismo del cual el hombre ha retornado siempre defraudado y debilitado.

El arte concreto, en cambio, exalta el Ser, pues lo practica.

Arte de acto: genera la voluntad del acto.

Que un poema o una pintura no sirvan para justificar una renuncia a la acción, sino que, por el contrario, contribuyan a colocar al hombre en el mundo. Los artistas concretos no estamos por encima de ninguna contienda. Estamos en todas las contiendas. Y en primera línea.

No más el arte como soporte de la diferencia. Por un arte que sirva, desde su propia esfera, a la nueva comunión que se yergue en el mundo. [...]

Lo fundamental: rodear al hombre de cosas reales y no de fantasmas.

El arte concreto habitúa al hombre a la relación directa con las cosas y no con las ficciones de las cosas (en *Arte Concreto Invención* 1: 8).

El texto define su estética, una vez más, como opuesta a la representación ilusoria, y coloca de su lado la física en lugar de la metafísica propia de la poética expresiva. Se declara a favor de un arte real en vez de realista, que constituya una acción en sí mismo. Expresa así una verdadera voluntad de conectarse con la realidad, pero por sus características de género, que lo hacen más declarativo que explicativo, el manifiesto no especifica los procedimientos para alcanzar los

objetivos que se propone. Las experimentaciones llevadas a cabo por los artistas plásticos y los poetas del grupo son, de hecho, más explícitas que estas páginas en cuanto al imperativo científico que los guiaba.

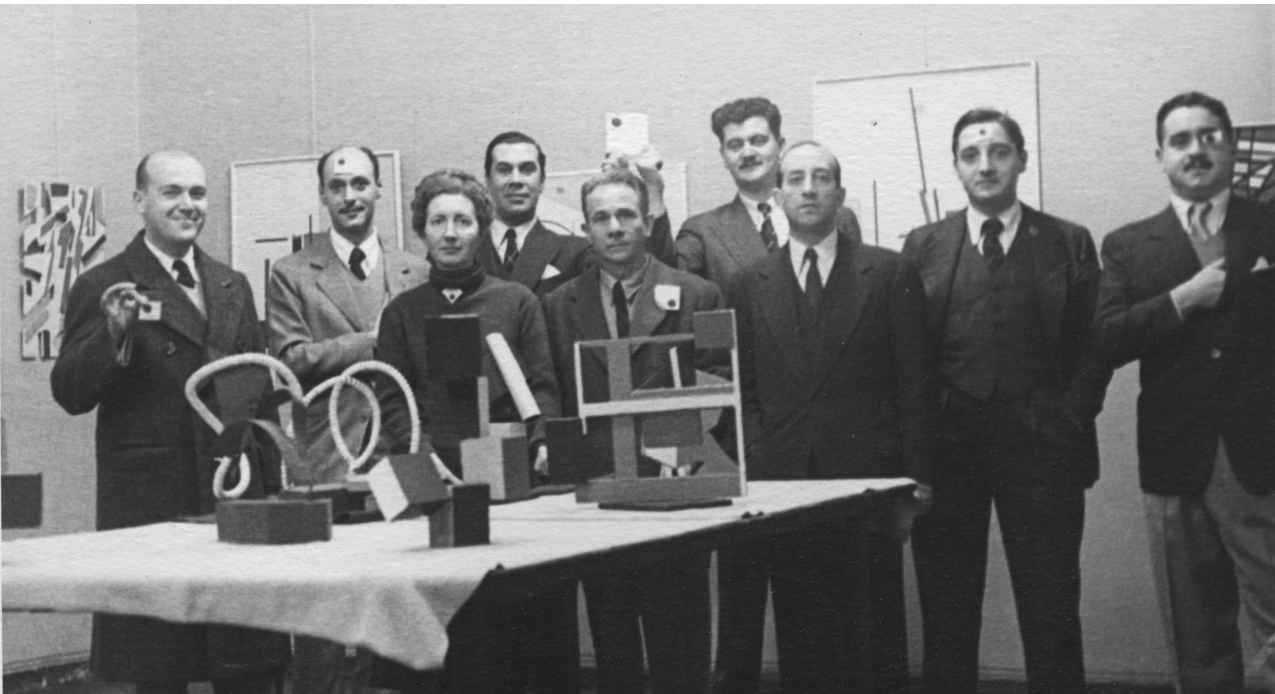


Figura 4.2 «De un velado ataque del primero de ellos [José León Pagano] a Juan Del Prete, en Julio de 1949, donde se lo calificaba de cierto lunar aparecido entre los expositores de pintura contemporánea del Salón Kraft, surgió la idea de crear la Orden del Lunar para agrupar a los pintores y escritores de vanguardia. Eugenia Grenovich redactó las bases provisionales de la hermandad y la presidió con Juan Del Prete. Edgar y yo la integramos como secretarios. Luego venían los ejecutivos: Tomás Maldonado, Alfredo Hlito, Espinosa, Lidy Prati, Enio Iommi y los arquitectos Moller y Amancio Williams» (Bajarlía 2004: 3). De izquierda a derecha: Frank Moller, Manuel Espinosa, Yente, Juan Carlos La Madrid, Juan Del Prete, Edgar Bayley, Juan Jacobo Bajarlía, Alfredo Hlito, Enio Iommi. Fotografía gentileza de Mara La Madrid, Exposición de Juan Del Prete, Galería Cavalotti, 1949.

Los miembros de la AAC-I ya habían enunciado en *Arturo* la intención de imitar a la naturaleza en su capacidad creadora, pero no a la manera del creacionismo, sino a través una metodología racional y planificada que tomaban de la ciencia. Los artistas plásticos investigaron en profundidad sobre los elementos básicos del lenguaje visual (formas, líneas y colores), las leyes de la composición y, fundamentalmente, la dimensión del plano, que los enfrentaba con los problemas del marco y la coplanariedad. La centralidad que cobró la matemática por influencia de Max Bill y la persistencia de las discusiones y las experimentaciones en la línea del neoplasticismo, las vanguardias rusas y el arte concreto determinaban la voluntad de trabajar en el nivel de las estructuras, a la manera en que lo hace el método analítico en ciencias, que descompone un fenómeno en partes para llegar a conocerlo¹.



Figura 4.3 Lidy Prati: *Concreto* 1945. Óleo sobre contrachapado. Colección particular.

1. Incluso es posible sostener la hipótesis de que la influencia de Bill relaja en Maldonado el espíritu marxista más combativo. Mario Gradowczyk explica que «estos artistas suizos establecen sus propios paradigmas en el campo de las realizaciones visuales, y se apartan de la problemática revolucionaria de los constructivistas rusos en algún caso, o de la utopía modernista en el otro. [...] los artistas de la Allianz, y especialmente Bill, ponen en práctica programas incumplidos del constructivismo ruso y de la Bauhaus, adaptados para cubrir las demandas de la sociedad capitalista moderna; esto es, una práctica artística dotada del espíritu innovador, inquisitivo y utilitario del modernismo pero despojada de todo contenido revolucionario» (159).

Uno de los principales problemas que presentaba la representación era la tensión entre forma y fondo: «MIENTRAS HAYA UNA FIGURA SOBRE UN FONDO, ILUSORIAMENTE EXHIBIDA, HABRÁ REPRESENTACIÓN» (Maldonado 1946a: 5). El marco recortado propuesto en *Arturo* fue una primera resolución al problema, dado que

una pintura con un marco regular hace presentir una continuidad del tema, que solo desaparece, cuando el marco está rigurosamente estructurado de acuerdo a la composición de la pintura. Vale decir, cuando se hace jugar al borde de la tela, un papel activo en la creación plástica. Papel que debe tener siempre (Rothfuss 1944: 38).

La colocación coplanal de los elementos plásticos, esto es, su disposición separada en el espacio pero en un mismo plano (véase la figura 4.3), surgió como una nueva elaboración del mismo problema, dado que continuaba la investigación espacial por medio de la valoración tensional de las figuras aisladas al entender que «en el coplanar el espacio circundante se interrelacionaba con la forma y adquiría relevancia plástica [...]. La exaltación de los valores del plano era la “representación” legítima de la estética marxista» (García 2011: 69-70).

Con menos reflexión compositiva, pero haciéndose eco del insistente planteamiento político que sostenían las búsquedas y que se puede leer en las publicaciones de la Asociación Arte Concreto-Invención, la poesía también trabajaba descomponiendo sus elementos en partes y colocándolas a un mismo nivel. En efecto, la coacción ejercida sobre el lenguaje desarticulaba la estructura gramatical y la semiosis, al tiempo que aislaban las palabras en cadenas de yuxtaposiciones que colocaban a un mismo nivel su valor y así también desarmaban la dualidad fondo-forma que sostiene la ilusión de representación, como un coplanal fónico:

La canoa recogió sus aldabas, y, con un golpe de paraguas desplazó sus terceras dimensiones del espacio iluminado por las intermitencias del pasto iónico. Este movimiento pentagráfico permitió que mi tonsura se manifestara en campanadas a través del ámbito de jugos ágilmente armado por las innumerables patas de otros tantos martillos neumáticos, que, a cada rotación de sus escudos atmosféricos, acrecentaban la sensación de júbilo y firmeza, dinamizando la planificación de los valores de mundo digital. Corunal intercambió su juego de dedos 27 y extendió el tajamar hertziano en la esquina pulimentada, mientras vigilaba el funcionamiento de los grandes pulmones arenosos que regulaban, distribuyendo colores y ángulos, el nivel geo-aéreo de los hoteles algebraicos y de los parques rotativos (Contreras 1946a: 4).

Presentado como el fragmento de un relato de Simón Contreras (pseudónimo, como se ha mencionado, de Juan Carlos La Madrid), este texto utiliza tér-

minos vinculados a la ciencia y a la técnica de manera caótica y acumulativa, únicamente organizados por una estructura gramatical que parece ir en paralelo al sentido. El uso del pretérito indefinido genera un efecto de relato, cuyo explicitado carácter fragmentario no alcanza para justificar su desagregación, porque se desbarata en el mismo momento en que la semiosis hace estallar la lógica del lenguaje. Por lo tanto, no se trata exactamente de una tematización de la técnica: aunque describe un paisaje tecnológico («espacio iluminado por las intermitencias del pasto iónico», «el tamar hertziano en la esquina pulimentada», «hoteles algebraicos y parques rotativos»), al romper no ya con la expectativa del lector, sino con cualquier posibilidad de sostener un discurso lógico, el texto altera el lenguaje en su propio mecanismo y lo presenta como una máquina descompuesta y desarmada que, al tratar de componerla, sus partes no encajan y deja las piezas al descubierto.

Algo similar ocurre en algunos pasajes de los poemas de Edgar Bayley que aparecen en el cuaderno *invención 2* (1945). A modo de ejemplo, este fragmento de «Con la mirada»:

Toma esta copa en el borde del semáforo
al tiempo que el autogiro graba la leyenda del teatro
y se desbandan los relativos pendones de tu falda
Esta tarde vuelve el recuerdo sin pantalla
mientras la lámpara cava el cañón libertador
los besos alimentan las calderas
la lucha urge los muros escaldados
y las caderas levantan los ánimos afligidos
En las soledades de los domingos se abren contadores
que desconectan las pipas de las literas ochavales
y los besos que el alcohol ondula en los estrados
Orador bendito a quien persigue el caudal:
Agradezco tu enorme voluta de conchillas carburantes.

«Semáforo», «autogiro», «pantalla», «lámpara», «calderas» y «carburantes» se mezclan con «pendones», «cañón», «besos», «muros escaldados», «ánimos afligidos», «literas ochavales», «conchillas», en una profusión léxica que no arma jerarquías entre términos de distinta procedencia y hace trizas los campos semánticos. De esta forma, el ideal de la ciencia y la técnica es incorporado en una doble modalidad: como fuente léxica y como modelo para la estructuración del discurso, pero no como tema, porque las palabras son esas piezas que el poeta desarma para montarlas de forma diferente. Así, al descomponer la máquina lingüística, Bayley libera la tecnología de sus aspectos instrumentales y socava «las nociones burguesas tanto de tecnología como progreso como de arte entendido

como algo “natural”, “autónomo” y “orgánico» (Huysen: 32). Con la misma operación, desinstrumentaliza el lenguaje como mecanismo mediador de sentido, porque lo revela como una máquina que ya no funciona o que funciona de una manera diferente o para fines distintos, lo que le permite avanzar en ese combate contra la representación y contra los modos tenidos por «literarios».

Vale la pena destacar un ejemplo más: entre las pocas piezas narrativas que produjo el grupo invencionista se encuentra el relato «Aracy recorta los himnos» que, también publicado en el cuaderno *invención 2*, muestra la construcción de una nueva realidad. En un escenario carioca plagado de anclajes específicos —calles (avenida Beira-Mar, rua Machado de Assis, rua do Cattete), playas (Flamengo), zonas (Copacabana), bebidas (guaraná helado, batida de coco)—, Dui-lioto, de nacionalidad brasileña y lojimanto, vive junto a Aracy distintas aventuras plagadas de artefactos extraños —arpavías, goteras rurales, pizarras sincrónicas, hule noroeste, rayos auditores, liberadores, conductos coloniales, combados, árboles de troncos luminosos de cuya esfera salen balsas del poeta Kosice—, acciones ultraístas —sacar y encender un título, llegar al valor-luz, conjugar la atmósfera, acariciar la turbina, arrojarse a los nombres—, ámbitos inverosímiles —la pequeña puerta que daba al divorcio, una larga avenida que arranca de un piso 40, «casas para abanicar»—, etc. El absurdo, que se construye, se desarma y se rearma en múltiples escenas que se funden unas en otras, no atenta contra el desarrollo del relato que, aunque irreproducible, no pierde el hilo. Es decir, si bien las asociaciones son ilógicas, el texto mantiene la forma narrativa y explota, a su vez, un humor corrosivo que no solo está amparado en la dislocación profunda de los acontecimientos narrados —como en el teatro del absurdo o algunas novelas de Raymond Queneau—, sino que se apoya además en un trabajo disparatado sobre el lenguaje. ¿Surrealismo? Tal vez, pero llevado a su extremo gracias a la razón calculadora. Las palabras se trocan entre sí para ocupar posiciones gramaticales que no se corresponden con su carga semántica. Queda, entonces, en evidencia la estructura narrativa al desnudo.

Este modo de producción textual no era fortuito o aislado. Más aún, era el objetivo mismo de «La batalla por la invención», el manifiesto que Bayley redactó para la poesía invencionista y que apareció también en el cuaderno *invención 2*, donde especifica cómo se articula la destrucción del sentido con la emergencia de un nuevo arte para un nuevo mundo de nuevos hombres. El texto comienza por establecer las condiciones del individualismo, por las cuales cada sujeto necesita «mantener, ante el grupo al que pertenece, esa diferencia sin la cual no puede concebir su vida. Ser diferente es así lo más valioso» (15). Pero esa diferencia perseguida no implica otra cosa que la búsqueda del juicio ajeno, por eso el artista

individualista busca transmutar la obra de arte en signo, aun cuando «los actos vitales como las obras de arte, en cuanto experiencias prácticas, no pueden ser reemplazados por ningún signo» (16). Sin embargo, la inminente «comunidad» de los hombres reemplazaría a la voluntad de diferencia que caracteriza el individualismo y la invención concreta, en consecuencia, sustituiría al arte figurativo. Pero, ¿por qué esa invención, con su aniquilación de la semiosis, contribuiría a establecer una relación más dinámica y directa entre las personas? ¿Por qué Bayley asocia la expresión con la separación y la invención con la comunidad? La respuesta a estas preguntas radica en la idea de que el lenguaje expresivo, como signo de otra cosa, es una mediación y que esa mediación separa a los individuos. Un lenguaje sin semiosis, que no pretende alzarse en el lugar de nada más que de sí mismo, genera para Bayley una relación directa del hombre con el objeto poético, de tal modo que el poema ya no es trasunto de una expresión ni precipita la consecuente exaltación de la individualidad del poeta. El lenguaje constituye así nuevas realidades y por eso es en sí mismo acción que genera vivencias, las vivencias de la escritura y la lectura.

Parafraseando a Foucault, el invencionismo no intentaría restituir el vínculo entre palabras y cosas, pues esa es una pretensión imposible, sino descomponer el lenguaje para reducirlo a su existencia elemental, a su materialidad o a su misma dimensión de objeto que, como cualquier otro, mantiene vínculos con la realidad. Y en tanto que libera lo poético de sus relaciones de significación, la invención evita que la poesía se convierta en una expresión individual que exalte la diferencia del sujeto respecto de sus semejantes, rehuendo de esa manera «el resentimiento y la vanidad», porque exige ser experimentada, vivida, y «la vivencia, en cualquiera de sus formas, tiene la recompensa en sí misma; el reemplazo de una vivencia por cualquier otro tipo de realidad es imposible, y los intentos para conseguirlo solo conducen al debilitamiento de la vivencia o, bien, a su completa anulación» (*ibid.*). La experiencia poética se vive tanto receptivamente en el lector como en la producción del poema. Pero hay un efecto adicional: el lenguaje trabajado de ese modo, al resistirse a cualquier asignación de sentido, pudo mantenerse a salvo de cualquier apropiación hegemónica en una época en que los discursos preeminentes del peronismo y de la aristocracia criolla tendían a subsumir bajo su ala cualquier manifestación (véase el capítulo 2). La máquina poética descompuesta del invencionismo era así un artefacto de resistencia.

En su objetivo de desarticular la representación, el invencionismo tomaba como unidad de sentido poético la metáfora y procuraba colocar en su lugar la imagen vanguardista: una metáfora a contrapelo que descompone los términos de la comparación al vincular elementos que no guardan una relación lógica entre sí,

eliminando el componente subjetivo-expresivo. El recurso no era original, Huidobro y muchos otros poetas vanguardistas lo habían usado con mayor o menor radicalidad. Juan Jacobo Bajarlía explica así la diferencia entre ambas figuras:

Si la poesía antigua descansaba sobre la metáfora (el conocimiento de un término desconocido por otro que se describía), la poesía de vanguardia lo hacía sobre la imagen (el conocimiento de un término desconocido por otro que se inventaba y no se describía).

La metáfora [...] realizaba un conocimiento lineal a través del lenguaje. Formaba parte de una estructura de *simbología paratáctica*: con símbolos proyectados según una concepción primitiva (no primitivista) que hallaba el equilibrio en la ordenación sintáctica de una gramática convencional. En ningún momento quebrantaba las reglas. [...] La fuerza del poeta antiguo consistía, por tanto, en simular el quebranto de la gramática. [...] La imagen, en cambio, es una dimensión emocional de la invención servida como objeto estético. Quebranta la gramática y el lenguaje lineal. Pero al quebrantar la gramática, la reelabora y la codifica dialécticamente avanzando sobre lo desconocido y maravilloso (1964: 56-57).

Ambas figuras son para Bajarlía formas de conocimiento y no de expresión. La imagen incorpora lo extraño o lo oculto —como típicamente ocurre en el surrealismo—, pero dado que «inventar es una actividad de la conciencia práctica» (Hlito: 7), la imagen invencionista introduce una singularidad que tiene una vez más a la técnica como modelo: la *proyectización*. La ruptura de la correspondencia entre gramática y semántica no es aleatoria como en el surrealismo, sino producto de la planificación del poeta. Así como el artista plástico, el arquitecto y el diseñador realizan un proyecto que orienta la construcción posterior, igualmente el poeta concibe racionalmente la dislocación del discurso y sus objetivos. Así, la poesía invencionista procura deconstruir la función simbólica del lenguaje a través de la elaboración de objetos lingüísticos que irrumpen en la cotidianidad produciendo una disrupción con fines políticos:

La creación de nuevos objetos de arte que actúen y participen en la vida integral de los pueblos y que contribuyan a revolucionar sus condiciones de existencia, es nuestro objetivo estético esencial, que reviste, por tanto, un carácter eminentemente político. La nueva obra se dirige hacia la formación de una nueva conciencia estética popular, pasible de ser lograda solamente en la base de la presencia de un arte despojado del individualismo reaccionario. [...] Un panfleto no se convertirá en poema porque se le provea de ritmo más o menos musical y se le salpique de algunas palabras postizas. La actitud revolucionaria del poeta ha de concretarse con aportes estéticos inéditos de búsqueda y acción inventivos (Contreras 1946b: 4).

En síntesis, la imagen invencionista pretendía acabar con la función mediadora del lenguaje al exponer sus componentes, evitar la función simbólica y activar la función política directa, es decir, contribuir a la revolución. Este objetivo implicaba a su vez una revisión consciente del mecanismo lingüístico, tarea alineada con su ideal de pureza, que no estaba ya vinculado con nociones esteticistas, sino con un arte volcado sobre sí mismo pero consciente de su historicidad:

E inventarlo [el objeto estético] significaba tener conciencia de la especificidad del arte. Y esto debía suceder por una *ley de vertebración* cuya dinámica está basada en la acumulación de los elementos autónomos que concurren en el proceso estético. Y esta ley, a su vez, en tanto indica el cambio de una estructura en otra, condiciona la obra de creación a cierta historicidad de la que no podrá evadirse no siendo para realizar una obra fuera del arte (Bajarlía 1957: 47-48).

Los objetos estéticos cumplían una función política porque exponían la reflexión sobre los medios de producción y los materiales, algo que solo era posible en tal estadio de la historia y que a la vez era una exigencia de los tiempos en su trayecto teleológico hacia la revolución. Este objetivismo borraba de manera racional y bajo el modelo científico el subjetivismo como expresión de la individualidad a favor de un universalismo humanista manifestado en la capacidad inventiva del hombre y en un mayor ecumenismo de los objetos artísticos, algo que cobraba más sentido desde el punto de vista de la producción de la obra que desde su recepción. En efecto, apelar a este humanismo sirvió a los concretos para defenderse de los juicios que, tanto desde el fascismo como desde la izquierda comunista, acusaban al arte abstracto de deshumanizado. Como escribió Maldonado en 1946: «humanista es quien juzga al hombre capaz de inventar, de revolucionar» (1946b: 6).

4.3. + humano + vanguardia + tango = nueva conciencia estética popular

Hombre sumado (1958) es el título de la antología que reúne los poemas de Juan Carlos La Madrid desde principios de los años cuarenta hasta pisar los sesenta. Ganadora del Primer Premio de la Municipalidad de Buenos Aires y destacada con la Faja de Honor de la SADE en 1959, se trata de una suma de poesía que integra una humanidad que no es personal, sino compuesta: un conjunto heterogéneo donde se reúnen patria, campo, ciudad, folklore, tango, vanguardia, épica histórica y experiencia de vida. Cada poema está dedicado a uno o varios amigos, en referencia a sucesos o sentimientos compartidos, a una época en común. Es que las elucubraciones teóricas invencionistas, que buscaban el modo de estrechar lazos entre los hombres y abolir el individualismo que estaba en el origen

de sus diferencias, no se producían en un cenáculo intelectual de indagaciones especulativas, sino en divertidas y extensas veladas de amigos y tango, donde se ejercía de hecho esa comunión, esa adición de humanidades².



Figura 4.5 Bajarlía entre artistas (exposición de Juan Del Prete, Galería Cavalotti, Buenos Aires, 1949). De izquierda a derecha, abajo: Alfredo Hlito, Lidy Prati, Yente, Manuel Espinosa; arriba: Oscar Núñez, Juan Jacobo Bajarlía, Enio Iommi. Fotografía gentileza de Mara La Madrid.

2. Mara La Madrid, hija del poeta, reconocía en una entrevista personal que las veladas en la casa de sus padres en Ciudad Jardín marcaron sus recuerdos de infancia: «Los primeros amigos que recuerdo en Palomar son Edgar [Bayley], Juan Jacobo Bajarlía, Miguel Ángel Esperoni, Jorge Souza, Enrique Molina, mis tíos, los Pierri. Luego Raúl González Tuñón que vivió un tiempo con nosotros, Lidy Prati, Juan Del Prete, Tomás Maldonado, Alfredo Hlito, Jaime Dávalos, Aguirre, Móbili, Urondo, Carlos Astrada, Rodolfo Alonso, Juan Carlos Paz, músico; Ramiro de Casasbellas, Mario Trejo, Jitrik, Álvaro Yunque, su hermano Alcides Gandolfi Herrero. Los músicos, el tango, llegarán más tarde, aunque es obvio que siempre estuvo ahí: Piazzolla, Julio de Caro, Juan Carlos Cobián, Alfredo Gobbi, Argentino Galván, Hugo Baralis, Chupita Stamponi».

Probablemente haya sido La Madrid quien reconoció en el tango el elemento capaz de aportar esa conciencia estética popular al invencionismo y quien advirtió que la experimentación vanguardista podía contribuir a terminar con «la mentira de venderle *falopa* [en lunfardo, cosa de baja calidad, falsa] al pueblo [...] [d]el farolito, el bulincito, la cortada y el chan-chan» (Selles 1987: 3679). Es decir, se dio cuenta del potencial del léxico de la canción ciudadana, recorte cabal del habla porteña, para vincular las imágenes invencionistas con la vivencia cotidiana, reparando en que, más allá de su pintoresquismo, los términos que empleaba, reducidos a palabras-objeto sin significación, remitían directamente por su sonido a la experiencia corriente. También supo ver la capacidad del lenguaje universal de la vanguardia para abrir esa cotidianeidad hacia nuevas formas de manifestación, desplazando del tango las expresiones populares que habían perdido sentido a causa de su repetición. En sus palabras, se trataba de crear «nuevos objetos de arte que actúen y participen en la vida integral de los pueblos y que contribuyan a revolucionar sus condiciones de existencia» (Contreras 1946b: 4), para lo cual utilizaba un material que provenía del habla común.

Este poeta, nacido en el barrio de Flores en 1910, no solo era aproximadamente una década mayor que el resto de los integrantes de la Asociación, sino que en esos años extra había reunido una experiencia significativa: para 1945 ya acumulaba dos condenas en la cárcel y una estadía desahogada en los confines de Patagonia, y había sido matón en las elecciones entre conservadores e yrigoyenistas y en garitos de juego clandestino. En su segunda detención compartió celda con el escritor gallego-argentino José González Carbalho; salió de la cárcel poeta y comunista. Su origen de clase también lo diferenciaba de sus compañeros: noveno hijo de un matrimonio de criollos venido a menos, sin esperanza de educación alguna especialmente luego de la muerte temprana de su padre, creció en el desamparo de la pobreza, la calle y la milonga. No obstante, se reconocía parte de un linaje heroico y afirmaba que su abuela materna era sobrina del general José María Paz y su abuelo paterno era primo del general Gregorio Aráoz de La Madrid, aunque, como Selles advierte, la suma de la duración de las generaciones invalida estos datos. A pesar de eso, aseveraba sus dichos firmando como Juan Carlos Aráoz de La Madrid muchos de sus poemas.

Más adelante se casaría con Elda Daltoe, hija del escritor y pintor anarquista Juan José Daltoe, y a pesar de su militancia comunista entre 1952 y 1953, sería secretario de la Comisión Nacional de la Cultura durante el segundo gobierno de Perón y se vincularía con importantes figuras del tango como Piazzolla, Francini, Stamponi o los hermanos Expósito. También sería dirigente de la SADE, entrenador de boxeadores en la Federación Argentina de Box y miembro de la Academia Argentina del Lunfar-

do, así como un impulsor de lo que se conoce como la vanguardia del tango. A pesar de esta trayectoria, la muerte lo encontró ciego y sin fortuna en 1985.

Años antes, en el momento en que se unió al movimiento invencionista, su poesía no se ajustaba precisamente a la vanguardia. Según el propio La Madrid explica:

La gran aventura de los poetas es aquella que irremisiblemente avalan los pueblos. Mis últimos poemas han sido compuestos sobre temas de la acción contra la dictadura y destinados a incitar a la lucha cívica. Su condición ideológica de agitación y propaganda requería una estructura rítmica y épica que actuara sobre el pulso de la sangre, como el sonido del tambor en los espectáculos marciales. Simultáneamente, en mi carácter de integrante de la Asociación Arte Concreto-Invencción, he trabajado en un arte de invención no figurativo, opuesto a la sociedad capitalista decadente y fruto de su saturación individualista (Contreras 1946b: 4).

Los poemas rítmicos y épicos a los que se refiere aquí habían sido publicados en el periódico *Orientación. Órgano oficial del Partido Comunista* entre 1945 y 1948, y se caracterizan por un lenguaje claro y plenamente significativo, y por un empleo del verso libre que alterna estrofas de versos breves y largos para simular la combinación de estrofas de arte mayor y arte menor de la métrica castellana. Las temáticas no varían demasiado, su arco va desde el canto a la ciudad de Buenos Aires, con el trasfondo del peronismo, hasta la Segunda Guerra Mundial y el nazismo o la situación de la España franquista. Así por ejemplo, en el poema «De Buenos Aires», tras manifestarse sobre la situación europea en versos libres breves, escribe:

Pero hoy quiero hablaros del frente de batalla en Buenos Aires:
Está en las librerías donde el poeta espera a sus amigos
Para fundar sobre palabras limpias un frente de emoción y militancia;
en la moza que guía la bandera en medio de las balas peronistas;
entre los estudiantes invencibles que nos marcan la línea del coraje;
en el estilo de los comunistas, mis recios camaradas infinitos
tan cerca del artista y el soldado de la mística histórica del pueblo;
[...]
y fue la magia del salmo entre las flores más hermosas que he visto en la esperanza:
entre el proletariado insobornable que hostiga al demagogo gestapista;
[...]
en I.M.P.A., donde el viento de plomo quema la luz del día
y ráfagas de azufre hitleriano emponzoñan las balas contra el pueblo.
(Contreras 1946c: 7).

Se trata de alusiones a hechos concretos de política nacional y europea, nada más ligado a la representación que combatían los invencionistas. Pero la decla-

ración citada anteriormente justifica la reunión de dos poéticas disímiles en un único fin político. Es que el pulso popular es el hilo vertebrador de la producción del poeta, su verdadera preocupación, que no soslaya jamás. Ni siquiera en su efímero pero significativo paso por el invencionismo cederá ante el dogma: muestra su disposición a renunciar a la representación, pero se niega a desistir del tango como manifestación de lo popular, tal y como, algunos años después, reclamaría vanguardia para la canción ciudadana. En el margen derecho del «Suplemento poesía» de la revista *Asociación Arte Concreto-Invencción* (1946), se lee: «Del arte representativo neo-realista, lo único que me interesa es el tango. Simón Contreras». Con esta declaración colocada en el marco, el poeta rescata el valor del tango no solo como manifestación popular, sino como fuente de palabras-cosas para incorporar a sus poemas, como demuestra en su «Poema 4», publicado esas mismas páginas:

YA NO ES APENAS EL GLACIAR DE BOLSILLO
CUANDO LA AGUJA ORDENA SU PELAMBRE
Y EL MARTILLO REEMBOLSA DANZÓMETROS DENTADOS,
YA SIN MANGO NI ADIÓS, COMO TANTO POEMA.

YA NO ES APENAS LA TARDE, NI EL ADIÓS
NI EL OLVIDO MATADOR DEL SILENCIO ELEMENTAL,
O EL PLANO QUE DEVUELVE LA RÉPLICA DEL HOMBRE
A LA ZONA DE VÉRTEBRAS LUCÍNIGAS DIALÉCTICAS.

MAVRELA ARDIÓ EN EL RIOMAR DE TANGOS
LA TARDE EN QUE ABRAZÉ SUS CARABELAS
CON MIS DOS FALOS DE NADÁR Y ÁMBAR.

ANTES ROTÓ MORDIDA DE ROMANCES
LEJANAMENTE ABISMADA POR LA DUDA
DEL SKATING SOLEMNE RECORREDOR DEL CÍRCULO
(Contreras 1946d: 3).

Este soneto de métrica maltrecha —son dos cuartetos y dos tercetos sin rima y de verso libre—, ortografía dudosa y una semiosis que se insinúa procazmente con asociaciones desconcertantes, neologismos y jerga tanguera asociados a términos técnicos, expone una experiencia trivial y mundana: en una noche en el *skating*, pista donde se llevaba a cabo la milonga, distingue personajes estereotipados como «el glaciar de bolsillo», o el flaco que se peina entre el resto de los bailarines y Mavrela, que cayó en los brazos del yo poético. Las imágenes están construidas con términos maquínicos: la aguja y el martillo podrían ser piezas de algún artefacto, mientras los danzómetros, que aquí evocan bailarines autóma-

tas, son aparatos utilizados para medir la distancia entre el durmiente de una vía suspendido —que «baila»— y su punto de apoyo. La presencia de términos del lunfardo —«pelambre», «mango», «riomar»— y de palabras recurrentes en las letras de los tangos —«adiós», «tarde», «olvido», «ámbar»— genera la atmósfera de milonga, pero el poema se esfuerza por dislocar su sentido al cruzarla con el lenguaje de la técnica, que produce un efecto de humor prácticamente colateral. Tanto el vocabulario técnico como la retórica tanguera pertenecían al habla común, a la oralidad cotidiana que ingresa en el poema a través de combinaciones absurdas que la desnudan de significación.

La impronta tanguera también puede constatararse en el trabajo con el ritmo, como es el caso de este poema que, sin título, aparece en las páginas de la misma revista:

Juego a la vieja sombra que no me representa
y mi sombrilla verde del cromático olvido
intercepta los ciclos de la droga sinfónica.
[...]
¿Quién retoma el arqueo de relojantes mitos
que el rabadomante alquila a la mueca turingia?
He aquí la pregunta corsética, primera,
el botanismo que hunde sus aceros en nadie.
Este nograma de odio recorreadigrafado
me retorna de amores sobre la geografía
y recorto bahías sobre los dulces mapas
mientras urdo con trenes jubilosos recaldos.
Pero la canción
magia del angulero
es
caja botinal,
es decir, melocrática
bajo el brazo del hombre.
Y no es aquella soledad de los rombos suicidas,
(siempre los mismos rombos)
lejos aun del color conquistado
al par de la llanura y de los vinos.
Mesas pergamínadas, oleadoras,
traque traque del mazo,
hilando subibajas latigueros
(Contreras 1946e: 11).

El texto comienza con alejandrinos meritorios, que podríamos calificar de clásicos si no fuera por la profusión de palabras extravagantes, las cuales marcan un ritmo de dos en dos en los hemistiquios de cada verso que remite al 2x4 del tango,

equivalente rítmicamente a dos compases de 2/2. La regularidad rítmica se deshace también en el aspecto visual de la penúltima estrofa que, evocando un estribillo, deja en evidencia la ruptura con el metro clásico, que se consolida en el verso libre que rige en la estrofa final. Igual que ocurría en los poemas épicos publicados en *Orientación*, aquí el metro pierde uniformidad, pero ya no busca emular la métrica castellana, sino enfatizar el aspecto visual del texto, su disposición en el blanco de la hoja, una característica propia de la poesía de vanguardia (véase el capítulo 6).

El intento más sólido del invencionismo por asociar vanguardia y tango fue la revista *Conjugación de Buenos Aires*, que solo contó con dos números en 1951. Fue una iniciativa de Bayley y La Madrid, cuyo propósito quedó expresado en unas pocas líneas al pie de la penúltima página del número 1:

No debe extrañar que reunamos aquí lo más directo y cotidiano con la preocupación de alcances universales. Los testimonios de una experiencia ciudadana con el pensamiento y la obra comprendidos en la vanguardia estética. Tal encuentro o conjugación es parte de nuestros planes, pues queremos superar mucha falsa antinomia y llegar a lo cierto y no aparente de una aventura colectiva (Bayley y La Madrid: 7).

Tal combinación no se lograría plenamente o, más bien, se quedaría en un encuentro superficial más que en una verdadera conjugación, a pesar de que los editores equiparen ambos términos. Porque aunque el propósito era unir la jerga cotidiana con el lenguaje más elaborado e internacional de la vanguardia para activar la potencialidad poética de la primera y vivificar o bajar a tierra a la segunda, la publicación no hace más que yuxtaponer textos de uno y otro estilo, sin acudir a una elaboración más profunda que los combine. Esto se percibe ya en la primera plana, que incluye en la parte superior un texto narrativo de Facundo Flores —otro pseudónimo de La Madrid—, construido con lunfardo y atmósfera porteña, pero sin rastros invencionistas:

Fuimos reos, patos, sin porvenir, pero felices por prepotencia de pasión. De prepo, y era una de las formas oscuras de conquista de la vida, manteníamos para este futuro, este tiempo, la llama furiosa y absurda de nuestra soledad [...], entre pan criollo caliente, mate y escolaso de a chauchas con pesebreros, buscas y botones que amuraban la parada para apuntar el naipe afiebrado de nuestra adolescencia.

Éramos la contrapinta de nuestra realidad común (Flores: 1).

En la parte inferior de la misma página, se expone una cita de Stephen Sponder que define una cuestión medular para la vanguardia:

Cuando la vida cambia violentamente, la tradición, o bien se torna académica y distante de la vida, y, en consecuencia, pierde su fuerza y de este modo deja de ser tradicional, o bien se transforma y se adapta a la vida, preservando de esta manera las relaciones de la tradición con la vida —que es el más viviente e importante aspecto de una tradición (*ibid.*).

Spender no era vanguardista; su poética estuvo más bien determinada por la inquietud política y la literatura de izquierda, y sus influencias fueron Rilke y García Lorca. Sin embargo, el fragmento pone de manifiesto una cuestión central para la vanguardia y la modernidad, que además justifica la confluencia de elementos disímiles que se pretende en la revista: la tensión con esa tradición que las nuevas formas artísticas procuraban permanentemente resignificar, y que Spender vincula con la necesidad de vivificar el arte, es decir, de ligarlo con una praxis vital que, en este caso, estaría representada por el lenguaje popular del tango. Spender describe una coyuntura típicamente moderna, en la que el arte institucionalizado, reconocido como tal por una comunidad, ya no responde a las condiciones de vida modificadas por el curso de la historia. Aunque no se refiere explícitamente a ella, la vanguardia sería, en su argumento, un catalizador posible de ese cambio estético que requerían las transformaciones históricas de la vida.

Pero la mixtura requerida para lograr el objetivo de vivificar el arte no se logra por completo en *Conjugación de Buenos Aires*. Las poesías de Bayley responden a un invencionismo de líneas más simples, esto es, la violencia sobre la semiosis se relaja un poco en relación con sus poemas de años anteriores, aunque la producción de sentido continúa apoyándose en la forma:

sobre tugurios y respuestas puras
sobre las hojas y el ala de la tierra
sobre tu boca liberada de nombres
no sé más decir ni enseñar en frío
ni palpar la cortesía de los que pueden
sobre la razón y el secreto
clamar por nuevo ojos
(«Poema», en Bayley 1951a: 3).

La Madrid presenta un fragmento de *Rosa Buenos Aires* —otro con el mismo título se había publicado en *Orientación* en 1947—, libro de «próxima publicación», según se informa en la revista, que finalmente sería parte de *Hombre sumado* (1958). El poema se titula «El tango», está dedicado a Juan Carlos Cobian, Julio De Caro —«que le puso manija al tango»—, Aníbal Troilo y Ástor Piazzolla, y recrea la atmósfera del gotán no en sus aspectos típicos, sino en sus

rasgos acallados o, como dice el poeta, de «contrapinta» —un término que no aparece en los diccionarios de lunfardo, pero que La Madrid usaba en sus poesías como antónimo de «pinta»: contra lo aparente o lo falso, aquello que refiere a los rasgos interiores y verdaderos:

Tango,
aprendido a bailar en las veredas
cuando el barrio era de árboles,
(«nací en un barrio de magnolias y astros...»)
y los tríos: violín, guitarra y fueye,
gambeteaban el ritmo de los chotis
entre el vino carlón y los marianos.
Este perfil fumado,
esta ranera,
este logi afanado,
esta temperatura de jalaifes,
me hacen garabatear la fugitiva,
desesperada forma para hallarte;
para apresarte, danza y dolor en el *relantisseur*
de espejo hipnotizado, Los Dopados.
[...]
Una vez, nada más, el hombre vuelve,
sobre su soledad,
el dinamismo que dramatiza cosas y lugares,
a descifrar la adolescencia
que devoraron los galápagos
(1951: pp. 4-5).

El ambiente tanguero de los bajos fondos juveniles, donde se baila en la calle entre hombres de sexualidad ambigua (marianos) que se mezclan con los inmigrantes en los chotis y el vino carlón, y donde los vivos (ranera) y los giles espabilados consolidan un ambiente hipócrita («temperatura de jalaifes»), se despoja de sus atributos típicos para exponer su costado más provocador e indecoroso, que el poeta vincula mediante un doble sentido a los efectos de la droga —aletargamiento y alteración alucinógena («*relantisseur*») — y al título original del tango de Cobián, «Los mareados»³. Aunque esta franqueza de La Madrid no proviene necesariamente del contacto

3. Originalmente el tango se titulaba «Los dopados», igual que el sainete de Doblas y Weisbach, quienes aportaron la primera letra. La versión definitiva, que se conoció como «Los mareados», tiene letra de Enrique Cadícamo, el cual no aparece en la dedicatoria de La Madrid. Años más tarde, en el n° 21 de *poesía buenos aires*, Rodolfo Alonso publicaría un poema con el mismo título del tango, en referencia a ese imaginario clandestino: «Despiadado y experto, el cuchillo sagrado bucea en la noche de odios resplandecientes / Hoy conoces las manos que nunca harán olvido. / Cólera y miedo: música prohibida. / Dueño de la ciudad es el que canta al paso de los otros» (*poesía buenos aires*, 21: 23).

con la vanguardia, en la última estrofa se advierte un propósito de elevar el lenguaje, de complejizar la metáfora, que podría atribuirse a su paso por el invencionismo. Del mismo modo que la distensión de la ruptura de la semiosis de la poesía de Bayley, el estilo de este poema, aun sin ser una consecuencia directa de la combinación del lenguaje de vanguardia con la retórica del tango, se ve sin duda condicionado por el contacto con la canción ciudadana. Probablemente, otro hubiera sido el resultado si la duración del vínculo entre el tango y el invencionismo hubiese sido mayor.

Conjugación de Buenos Aires tuvo vida corta, según se dice, por desavenencias entre sus editores que se distanciaron y tomaron caminos propios. Para La Madrid, su paso por el invencionismo sería determinante porque se multiplicaría en su aporte a esa vanguardia del tango que renovó el género de la mano de Ástor Piazzolla: «al pueblo había que darle las mejores palabras y la mejor música. Y de ahí nace el vanguardismo. Cancelamos todo lo anterior y salimos con una cosa revolucionaria», decía al referirse a la composición de «Fugitiva» (cit. en Selles 1987: 3679). Importa asimismo considerar, en relación a la revista, que sus páginas se esforzaron por hacer confluír la vanguardia con la cultura de masas, ámbitos en permanente tensión. Si de acuerdo con Huyssen, el arte vanguardista procuró problematizar «el sistema reificado de dos caras, alto versus bajo, elite versus popular, que constituye en sí mismo la expresión histórica del fracaso de la vanguardia y de la continuación del dominio burgués» (38), el invencionismo tuvo en un principio la intención de articular ambos extremos, porque encontró en ellos el mismo propósito de resistencia a los discursos hegemónicos.

4.4. forma = pureza + función (+/- política)

Dicen que cuando Juan Jacobo Bajaría se enteró de las nociones que sostenía el último grito de la vanguardia argentina corrió a detener la inminente edición de su libro *Literatura de vanguardia. Del «Ulises» de Joyce a las escuelas poéticas* (1946) para agregar un apartado sobre la idea de invención. El apoyo que este escritor, poeta y crítico daría al invencionismo hacia fines de la década de 1940 sería fundamental. Para esa época, el repliegue de las disciplinas en sus propios lenguajes se profundizaba: Tomás Maldonado fue el primero del grupo en viajar a Europa en 1948, con lo que no solo se confirmó como líder del movimiento plástico al traer consigo las últimas tendencias y los contactos con artistas concretos y constructivistas —Richard Paul Lohse, Camille Graeser, Verena Loewensberg, Max Huber, Max Bill o Georges Vantongerloo—, sino que contribuyó a relajar el aparato crítico-científico marxista que hasta entonces caracterizaba al concretismo-invencionismo dado que, como se señaló anteriormente, el contacto con el debate del PC italiano y la lectura que los

artistas del grupo Allianz hacían de su contexto situaron al artista en una postura antidogmática y de apertura crítica tanto en arte como en política.

Esta apertura no implicó, en ningún caso, desencanto o alejamiento de sus convicciones políticas sino, como afirma Daniela Lucena, una modernización de sus estrategias críticas y de las formas de intervención social: «la vocación política del arte concreto [...] excede ampliamente la militancia partidaria y [...] se vincula con la realización de prácticas artísticas subversivas que, sustentándose en la relativa autonomía del arte, pretenden instalar nuevas formas de relación entre el arte y la vida social» (90-91). Pero claramente, el abandono de una militancia combativa a favor de la intervención artística era ya un cambio de la praxis política que reflejaba una postura menos radical. Así, en lugar del rigor del ideal técnico, la matemática, como estructura pura y menos comprometida, capaz de organizar las relaciones humanas y a partir de la cual puede conocerse la realidad objetiva, se afianzó como paradigma científico para la plástica.

Maldonado advirtió, además, que las otras artes visuales y proyectuales, como la arquitectura y el diseño, abordaban estas cuestiones de manera más cabal que la literatura, ofreciendo soluciones precisas «al problema más dramático y agudo del espíritu de nuestro tiempo, o sea, la situación del divorcio existente entre arte y vida», dado que permitían desarrollar «interacciones más *funcionales*» («El diseño y la vida social», cit. en García: 128)⁴. Es que el concepto de «función» se volvió el punto de intersección donde confluían marxismo y ciencia: así como la función matemática organiza la dependencia de dos factores, la función social del arte no podía verse desprendida de sus formas de producción y consumo. Esto desembocaba en la noción de *gute Form* (buena forma) de Bill, que armonizaba la tecnología de producción del objeto con su funcionalidad, aunque la producción artística quedaba así reducida al trinomio forma-función-belleza, que desplazaba a un segundo plano su cometido político de izquierda.

Por esos años, y a raíz de su viaje, Maldonado había desarrollado una buena relación con Bill, por lo que la manera en que el suizo enfocaba el arte concreto lo influenció significativamente. Este vínculo sería el puntapié para su desembarco

4. La cuestión de la síntesis de las artes tenía para estos artistas una doble tradición de sentido opuesto. Por un lado, el borramiento de las fronteras entre las disciplinas artísticas que había preconizado la vanguardia histórica como promotora y a la vez consecuencia de la experimentación; por el otro, era un tópico recurrente en la reciente tradición arquitectónica y del diseño: desde Art & Crafts hasta la Bauhaus, pasando por el constructivismo y De Stijl, todos favorecieron un trabajo conjunto de las áreas proyectuales, que repusiera una experiencia orgánica del quehacer artístico.

en 1954 en la Hochschule für Gestaltung (HfG, Escuela Superior de Estudios sobre la Forma) de Ulm, institución que pretendía resucitar la Bauhaus. Para Bill, este arte era «pura expresión de medidas y leyes armoniosas», por lo que, como señala Maldonado, sería más bien un método de creación que pondría el acento sobre el carácter objetivo de la imagen final (1955: 23). Tal concepción también desplazaba en cierto modo la cuestión política de izquierda a partir de su rasgo estético-científico, porque la teoría de la buena forma, comprendida como «expresión armónica de la suma de todas las funciones», otorgaba un lugar central a la función de uso y solo por añadidura se refería a la función social del arte. En definitiva, se producía un corrimiento de la contribución colectiva del hecho artístico hacia su utilidad de mercado, lo que repercutiría en las numerosas críticas que, en la década de 1970, esta teoría recibió sobre todo en el ámbito del diseño industrial (véase Crispiani 1995: 19).

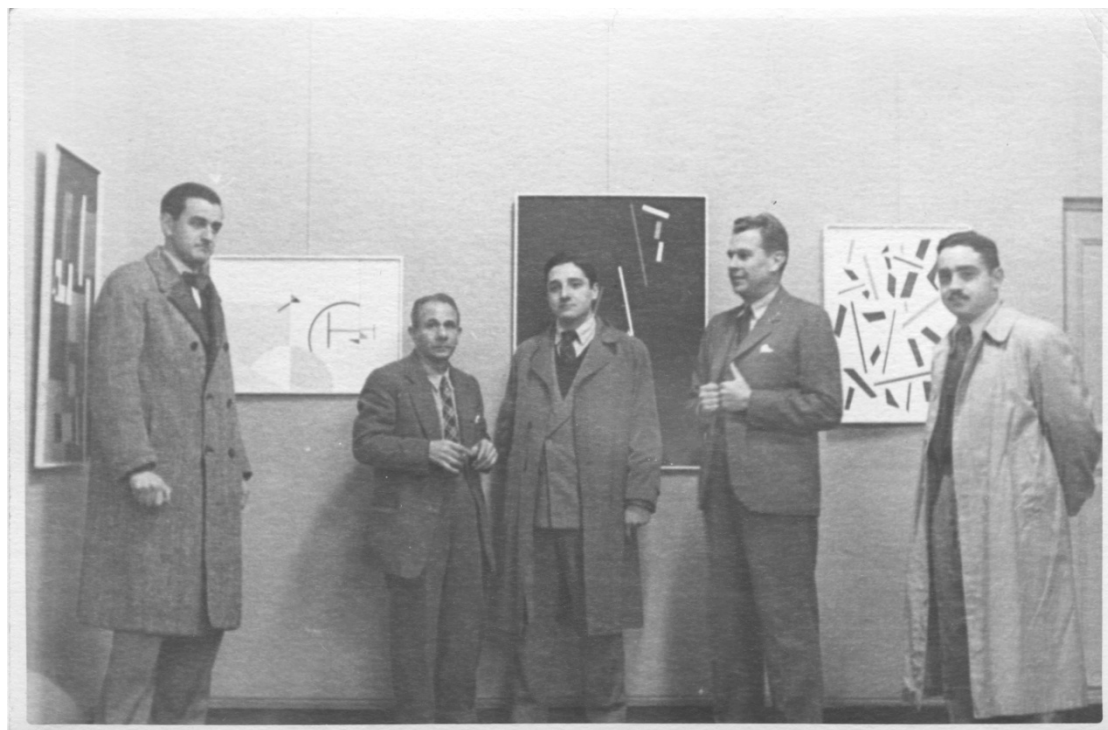


Figura 4.6 De izquierda a derecha: Tomás Maldonado, Juan Del Prete, Alfredo Hlito, Juan Carlos La Madrid, Enio Iommi. Exposición de Juan Del Prete, Galería Cavalotti, 1949. Fotografía gentileza de Mara La Madrid.

Si bien Maldonado se había convertido en un discípulo de Bill, los artículos que publicó en *nueva visión* muestran que, aunque la retórica política relajara su radicalidad, su inquietud modernizadora continuaba vigente. Esta resignificación política a partir de la interpelación de la función del arte tuvo, en poesía, un efecto contrario al que se dio en la plástica, porque los avances teóricos del concretismo dificultaban sostener la idea de la traductibilidad entre lenguajes artísticos y, con ella, la experimentación conjunta. Además, el lenguaje poético levantaba sospechas de idealismo frente a la insistente pretensión de pureza y racionalismo de las artes plásticas y proyectuales: «Es urgente que volvamos a pensar todos nuestros problemas de un modo más estricto, menos literario, menos idealista», expresaba Maldonado (1951: 5). Y es que la pregunta por la función suscitaba en la poesía respuestas distintas, dado que no podía asignársele una funcionalidad de uso.

Por otra parte, lo poético venía replegándose más y más en el proyecto concreto: en el *Boletín de la Asociación Arte Concreto-Invención* n° 2 (1946) no se publicaron poemas ni reflexiones teóricas; tampoco se incorporó la separata a cargo de Bayley y La Madrid que había aparecido en el número 1. La poesía necesitaba otro espacio, que terminó encontrando en la revista *Contemporánea* (1948) de Bajaría. Se trataba de un proyecto interdisciplinario de difusión de las artes más modernas, que incluía a poetas surrealistas e invencionistas, a los concretos y a otros artistas abstractos, así como algunas notas sobre música. El primer número se abre con un manifiesto contra la «reacción en el arte» que, firmado por «la dirección», reposicionaba la vigencia política de la estética moderna:

Todo lo que se oponga directa o encubiertamente a la revolución en el arte está asumiendo una actitud de reacción negativa, ya que pretende detener el avance con postulados que constituyeron el patrimonio de épocas o doctrinas en los que el individuo y su arte se debatían en el dolor y la muerte... [...] Estamos, pues, contra todas las formas de reacción en estética y por eso mismo proclamamos, como única verdad material, que solo la invención, en sus consecuencias dialécticas, dará, de ahora en adelante, un arte neohumanista en relación con las transformaciones neodemocrático-sociales que vertebran el progreso de los pueblos (*Contemporánea*, 1: 1).

Evidentemente, el foco político se había corrido también, en este caso, desde el comunismo soviético a un socialismo democrático, pero sin duda estaban lejos de volcar la poesía hacia el interés de mercado. La revolución consistía ahora en sostener los avances del arte en relación con las transformaciones históricas. La reacción estética y su «actitud regresiva» se mostraban en distintas conductas que el manifiesto insta a rechazar, como las de confundir el arte puro

con el arte por el arte, criticar el nuevo arte como deshumanizado para justificar la cursilería, afirmar la superación de las nuevas tendencias, defender la vigencia del clasicismo, suscribir el parnasianismo o el simbolismo sin reparar en los aportes del cubismo, el dadaísmo o el surrealismo, o «pretender una fundamentación geopoética respecto del Nuevo Mundo» (*ibíd.*). El texto expone así la falta de aceptación que todavía padecía el arte de vanguardia, lo que justificaba además el lugar de resistencia de la revista y su constante reafirmación de los valores estéticos modernos.

La declaración, en primera plana, estaba acompañada por poemas de Alain Gheerbrant y René Char, y una nota sobre poesía donde Edgar Bayley no habla ya de pureza, imágenes inventadas u objetos artísticos, ni tampoco carga contra la representación. Insiste, simplemente, en una resistencia política de lo poético:

La poesía es invadida por momentos. [...] pero la resistencia existe, no lo dudemos. [...] En lucha abierta o secreta, la poesía mantiene su combate contra las curvas untuosas de la adaptación. Allá, en el resultado, más allá todavía, en las honduras de la claridad, todas las sonrisas de las multitudes, de los niños, de los jóvenes amantes, de los fusilados, siguen alimentando su reto cotidiano, su familiaridad con lo desconocido. [...] Y somos millares: hombres, cosas, palabras. Está, por ejemplo, la palabra harapos y la palabra sueño, augurio, beber. Están las llamas de la renuncia. Las pendientes adultas del lenguaje. No se puede convertir esta distancia crepitante, llena de futuro, en una proa agrícola, de encrucijada doméstica (Bayley 1948: 1).

Apartado por el orden matemático y por el repliegue del lenguaje plástico en sus propias premisas, Bayley estuvo lejos de radicalizar sus postulados sobre la palabra-objeto con un trabajo visual o tipográfico, como harían un lustro después los concretos brasileños, ya que estos problemas habían quedado en el campo de las disciplinas proyectuales. Al contrario, trataba de defender el espacio y la función para lograr una poesía más poesía, es decir, más pura, librándola de un problema inmediato: un lenguaje edulcorado, recargado de regionalismos artificiales y tan sometido a su coyuntura (véase el capítulo 2) que quedaba encerrado en su inmediatez y no lograba traspasar esos límites que descubren en la poesía la resistencia discursiva que determina su función principal. Esta capacidad de resistencia vendría subrayada también por otros autores en la revista, como el propio Bajaría. Pero uno de sus aportes principales fue que, con esa convicción como premisa que orientaba su trabajo editorial, comenzó a constituir el grupo que después se consolidaría en *poesía buenos aires*. Efectivamente, allí se cruzaron y conocieron los jóvenes colaboradores Raúl Gustavo Aguirre y Jorge Enrique

Móbili con los más experimentados Bajarla, La Madrid y Bayley, pero también con surrealistas declarados, como Osvaldo Svanascini y Julio Llinás. Además, la publicación contribuyó a mantener el vínculo personal o artístico con los artistas concretos, mediante la inclusión en sus páginas de artículos o reproducciones de, por ejemplo, Juan Melé o Jorge Souza, entre otros.

La preocupación del mayor de los Maldonado por la función poética se había manifestado de manera temprana. Ya en la revista *Arte Concreto Invención* (1946) expresaba que «hay un desarrollo histórico de las formas poéticas, que podemos explicar con respecto a los cambios sociales y económicos, pero hay también una función de la poesía, que se ha ejercido a través de los más diversos estilos creadores, y cuyo carácter interesa definir» (Bayley 1946b: 13). Este argumento cristalizaría en el texto «Realidad interna y función de la poesía», ensayo publicado por primera vez en dos partes en los números 6 y 7 de *poesía buenos aires*, en el verano y el otoño de 1952, respectivamente. Allí Bayley parte de la paradoja de que, aunque es innegable que la poesía, como cualquier forma artística, ha sufrido cambios notables a lo largo del tiempo, «hay algo que permanece a través de toda esa evolución» y reconoce en las «obras raras» que alcanzan caracteres de excepción la prueba que determina la existencia de un estilo, porque permiten precisar «si se ha dado o se da efectivamente un grupo de obras que respondan a exigencias comunes de realización» y porque tales obras se encuentran inmersas en un estilo que es producto «de un esfuerzo colectivo realizado por muchos, antes y después que él» (3).

A partir de esa paradoja, que señala la naturaleza contingente del estilo, el texto pretende demostrar que cierta poesía contemporánea «reúne las condiciones de existencia de estilos anteriores» y que «existe como una tendencia orgánica y en desarrollo» (*ibid.*), aunque un determinado poema, observado de forma aislada, no se inscriba directamente en ella. Tal análisis relativiza la presunta ruptura de esas obras excepcionales y, en consecuencia, la de toda vanguardia. Así, Bayley encuentra en la poesía una «condición permanente, que se desdobra en dos aspectos» (4): la realidad interna, que entiende como lo que propiamente perdura a través del tiempo en todo conjunto de versos de cierto valor, y la función que la poesía cumple en una coyuntura histórica determinada, satisfaciendo «ciertas necesidades humanas» (*ibid.*) mediante la sensibilidad. Ambos rasgos necesitan articularse para que un texto alcance la categoría de poético.

La realidad interna estaría plasmada en las palabras que componen el lenguaje poético, las cuales son más «excitadores de estados mentales» que transmisores de ideas y desatan una actividad libre del espíritu distinta en cada individuo

pero de un «tono igual en todos», que subsiste de cierta manera en el lenguaje lógico. Así, lo específicamente poético estaría dado por una forma de expresión «inhabitual», en la cual «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 coherencia nueva, inventiva». Frente a esa realidad interna, la función de la poesía consistiría en hacer que «el hombre mantuviera tensa una disposición de su espíritu, sin la cual no hubiera podido construir el mundo que le rodea, edificándose, por añadidura, a sí mismo». Se trata, en definitiva, de mantener despierta una avidez que lo lleva a ir más allá.

Esta nueva elaboración teórica de Bayley, que al buscar un elemento definitorio y permanente, implica una concepción más orgánica y menos rupturista de lo poético, conserva un eco de la *gute Form* de Max Bill: en primer lugar, porque suscribe la intención de estipular una función para la poesía, pero la concordancia esencial se advierte cuando describe el estilo de un poeta como «resultante de un encuentro o conjugación crítica, entre esa vocación de enriquecimiento y plenitud vital y las condiciones objetivas de los recursos de expresión» (3). Unas líneas más adelante, el texto identifica el enriquecimiento y la plenitud de la vida con la función, y las condiciones objetivas de los recursos expresivos con los materiales y la técnica de la composición poética. En el estilo —es decir, en la forma— confluyen para Bayley función y condiciones de producción, tesis que revela la influencia de Bill, que proponía armonizar estos dos aspectos en el diseño de objetos, y la persistencia de sus ideas de juventud. Pero introduce una cuestión que no está presente ninguna de las teorías que definieron la *gute Form*: función, condiciones de producción y materiales no conviven de forma armónica, sino que se relacionan en una tensión crítica que constituye, en definitiva, tanto la novedad del estilo como el impulso de la poesía hacia su transformación.

4.5. modernidad + revolución + forma

En 1980, Edgar Bayley declaraba en un artículo de la revista *Brasil/Cultura* que «en lo que se refiere a la poesía [...], el concretismo [argentino], o al menos quienes como yo defendían esa actitud estética, nos colocábamos en una posición más abierta que nos aproximaba en mucho al surrealismo» (38-39). Efectivamente, el invencionismo tenía una evidente influencia de la tendencia de la que procuraba distanciarse y que estaba en las antípodas de su concepción estética inicial. Esa influencia iría ganando terreno cuando, ya en la década de 1950, las producciones tardías de Paul Éluard y René Char deslumbraran a los poetas de poesía buenos aires, incluido al propio Bayley. Valoraban su concepción de la

imagen vanguardista y su intervención sobre la superficie poética. Pero la operación que el primer invencionismo efectuó sobre la estructura del lenguaje, que concebía como una máquina mediadora de sentido, y la noción de estilo que, posteriormente, incorporó a la poesía la idea de función, aportaron singularidad a las exploraciones de estos poetas, que únicamente pueden vincularse con el surrealismo en términos de tensión.

Según aclara Bayley, el artículo responde a una interpelación de la poesía concreta brasileña, que hacia los años ochenta ya era una tendencia reconocida en América Latina: ¿por qué el invencionismo, que recibió el arte concreto unos años antes de que este llegara a Brasil, no derivó naturalmente hacia la poesía visual, que en Argentina no se manifestó hasta mediados de los sesenta en las primeras publicaciones del artista plástico Antonio Vigo? La respuesta no se agota en la vía surrealista. El rigor con el que poetas y artistas invencionistas adoptaron los dogmas concretos hizo que, al buscar la pureza de cada lenguaje artístico, todo el trabajo visual quedara en el campo de las disciplinas proyectuales. Recuérdese que una de las principales áreas del primer estudio de diseño del país, axis, que Maldonado fundó en 1950 junto a Alfredo Hlito y el arquitecto Carlos Méndez Mosquera, era la experimentación tipográfica. Además, el funcionalismo excluía la poesía —¿cuál podría ser su función de uso?—, lo que generó una pronta separación de esferas en una vanguardia que redoblaba su apuesta al reconocer su propia caducidad: en sendos artículos publicados en el número 1 de la revista *nueva visión* (1951), los hermanos Maldonado Bayley hablaban de la esterilidad de encerrarse en dogmas y programas, y defendían que el invencionismo era un término provisorio para una tendencia que daría lugar a otras derivaciones.

Esta revista, fundada por Maldonado en 1951 y que, dirigida por él, contaba con Bayley como secretario de redacción, se enrolaba en el mismo proyecto modernizador que había tenido *Contemporánea* en el que participarían todas las artes, pero realizó un leve giro que tendría gran trascendencia para la continuidad del vínculo entre el arte concreto y la poesía invencionista. La estrecha relación que por esa época unía a Maldonado con Max Bill hizo que la opinión del suizo sobre el número 1 determinara el diseño de los siguientes. El cambio drástico en la revista, que reemplazó en la tapa los planos cuadrangulares en blanco, verde y negro, la fotografía central y la tipografía condensada de los títulos por un plano monocromático, cuyo color variaba en cada número y sobre el cual se disponían tanto algunas líneas blancas y negras como los títulos del contenido, con fuente pequeña y diversos tonos de acuerdo a su jerarquía, apuntaba ya una modificación de mayor relevancia, relacionada con la inscripción de las búsquedas de estos artistas.

Aunque el primer número llevaba el subtítulo de «revista de cultura visual», el agregado posterior de «artes / arquitectura / diseño industrial / tipografía», junto con la incorporación al comité editorial de los arquitectos Juan Manuel Borthagaray, Francisco Bullrich, Jorge Goldemberg y Jorge Grisetti, todos miembros de la Organización de Arquitectura Moderna (OAM), focalizó la pretendida modernización únicamente en las artes proyectuales. En efecto, a partir del número 2/3 la revista no mencionará más la poesía, que sí había encontrado lugar entre las páginas del número 1 con el artículo «Las etapas de la invención poética». A pesar de que Bayley continuó como secretario de redacción hasta el número 7 (1955), sus obras no se publicarían aquí, sino en *poesía buenos aires*. La separación de las disciplinas, que tanto había aportado a la experimentación, estaba así consumada.

Más que tematizar la técnica, el invencionismo adaptó sus modos de producción a la poesía, apropiándose los para llevar a cabo un doble proceso de desinstrumentalización, tanto de la tecnología como del lenguaje entendido como máquina de sentido. El objetivo era político en dos aspectos. Por un lado, los invencionistas adherían al progreso, fundamental en la ideología revolucionaria, porque implicaba una apropiación del futuro que los hacía más soberanos del presente. El avance tecnológico, en tanto que abre el infinito de la imaginación técnica, presentifica lo que todavía no ocurrió, y la vanguardia, al aceptar la historicidad del arte, procura asir y hacer presente el futuro a través de la adopción de esos temas y procedimientos técnicos. Por otro lado, el esfuerzo de los invencionistas por abolir una concepción del arte como mediación, por acabar no ya con la mimesis sino más aún con la representación, implicaba que aspiraban a una inmediatez de la experiencia estética por la que el arte permitiría asir lo real de forma más consciente. Los poetas ensayaron esto, con resultados que no fueron óptimos, en su lectura e incorporación del tango.

Si es cierto que el foco de la vanguardia se corrió de Europa a Estados Unidos en la segunda posguerra, sufriendo un lógico proceso de despolitización —que también es un modo de praxis política (véase el capítulo 1)— y la transformación de sus objetivos artísticos en mecanismos de legitimación (Huyssen), hay que agregar a ese mapa los movimientos vanguardistas latinoamericanos, que experimentaron en el mismo momento una politización creciente que se prolongó hasta fines de los setenta, recorriendo un camino en apariencia inverso al de la vanguardia europea. En Rusia, el arte vanguardista fue anterior a la revolución bolchevique, que se apropió luego de su modo de expresar «la vida moderna en forma y ritmos que abandonaban de manera triunfante al aparato perceptual del antiguo mundo», canalizando «su energía hacia el proyecto político» (Buck Morss: 63). En América Latina, en cambio, se pensó el desarrollo artístico como

impulso de la revolución, objetivo que se materializaría unos años después en la política cultural de la Revolución Cubana.

Hoy es posible advertir la esterilidad de estas búsquedas, porque el lenguaje, como la tecnología, es un mecanismo y, por lo tanto, una forma de mediación de la experiencia. Descomponerlo elimina su carácter instrumental, pero también suprime su función, necesariamente unida a la finalidad política y sin la cual ni el arte ni la poesía tenían para estos artistas un fin en sí mismo. Al fin y al cabo, no se trata tanto de abolir el mecanismo para vivificar la experiencia, sino de adquirir conciencia de la mediación que la técnica y el arte imponen al conocimiento. Los propios artistas advirtieron esto con el paso del tiempo: la restitución de la función poética fue reponiendo paulatinamente la lógica semántica, por lo que el invencionismo fue diluyéndose y algunos de sus partidarios terminaron por vincularse con la poesía conversacional y el objetivismo, un proceso que, como se verá en los próximos capítulos, se dio en las páginas de *poesía buenos aires*. Si se compara con las figuraciones de lo poético vigentes en los años cuarenta (véase el capítulo 2), es posible considerar que la preocupación por una poesía pura, no en el sentido de su lirismo sino de la abolición de los ornamentos innecesarios, objetivo central del funcionalismo, y la operación de desmantelamiento del lenguaje poético contribuyeron a generar una expresión más ajustada, y a pensar y repensar permanentemente su función social y sus modos de intervención política.