

# Los riesgos y las venturas del poeta contemporáneo.<sup>1</sup> Dilemas en torno a la figura del escritor en la revista *Poesía Buenos Aires* (1950-1960)

MARIANA BONANO

*Una sociedad donde la poesía no sea justificada es siempre una sociedad en deficiente estado de organización.*

Raúl Gustavo Aguirre

En la primavera de 1950 aparece el primer número de uno de los emprendimientos poéticos de mayor perdurabilidad en la historia de las vanguardias literarias de Argentina, la revista *Poesía Buenos Aires*, cuya colección constó de treinta entregas distribuidas a lo largo de diez años.<sup>2</sup> Como

---

<sup>1</sup> El título del presente trabajo parafrasea la expresión acuñada por el escritor Edgar Bayley en un artículo de su autoría recogido en el número 16-17 de *Poesía Buenos Aires*. El texto de Bayley aborda una de las cuestiones caras a los integrantes de la publicación: la pregunta acerca de la situación del poeta en la sociedad actual y la de la relación de éste con el público.

<sup>2</sup> Cabe aclarar que tres de las ediciones, correspondientes a diferentes aniversarios de la revista, son dobles: 13-14 (primavera de 1953-verano de 1954), 16-17 (invierno y primavera de 1954) y 19-20 (otoño-invierno de 1955). *Poesía Buenos Aires* aparece en forma trimestral hasta su número 24 (primavera de 1956); a partir del número 25 (otoño de 1957), las ediciones se espacian a dos por año en 1957; luego, a un único número anual en 1958 y 1959, y nuevamente, a dos, en 1960. El formato también sufre modificaciones a lo largo de la historia de su existencia: los veinte primeros números se editan en un tamaño de 27 x 36 cm, y sus páginas no están numeradas; los diez últimos poseen una dimensión de 14 x 19,5 cm y sus páginas aparecen numeradas.

ocurre a menudo con otros grupos de escritores nacidos o consolidados en torno a publicaciones periódicas, es la labor rectora llevada a cabo por uno de los mentores del proyecto la que posibilita la continuidad de esta empresa a través de los años. Raúl Gustavo Aguirre –director permanente de la revista– es, en efecto, la figura alrededor de la cual se reúnen los poetas jóvenes<sup>3</sup> que promueven, según los propios realizadores consignan, una actitud renovadora, o bien inconformista respecto de los “supuestos formales de la poesía”, “las maneras tenidas por prestigiosas” y “las convenciones literarias” (Espiro y Aguirre, 1953-1954).<sup>4</sup>

La confrontación con las tendencias poéticas dominantes en épocas anteriores, en particular con la estética del neorromanticismo practicada por muchos de los grupos poéticos que actúan durante la década de 1940,<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Respecto de los escritores que integran el grupo realizador, es posible constatar que sus nombres varían a lo largo de los números de la colección, con la excepción del ya mencionado Aguirre, quien permanece, según se señaló, como director durante los diez años de existencia de la revista. Jorge Enrique Móbili es el codirector de los tres primeras entregas y el impulsor, junto con Aguirre, del proyecto inicial, según testimonia el propio Móbili en un reportaje concedido a *Diario de Poesía* años después de la desaparición de la publicación; cfr. Jorge Fondebrider (1988-1989: 14-15). A ellos se suman desde un principio Edgar Bayley y Mario Trejo, cuyos respectivos poemas son incluidos en el número 1. La vinculación de estos dos nombres con los de Aguirre y Móbili está dada además a través de la participación en un emprendimiento anterior común, la revista *Contemporánea* (1948-1950), dirigida por Juan Jacobo Bajarlía. Bayley es además el codirector de los cuatro números editados durante el año 1956. Otros codirectores de la revista fueron los escritores Wolf Roitman, entre el invierno de 1951 y el verano de 1952, y Nicolás Espiro, entre 1951 y 1954. Éste último es, junto a Aguirre y a Bayley, el integrante que aporta la mayor cantidad de los artículos programáticos recogidos en las páginas de la publicación. Para la historia de la conformación del grupo realizador, cfr., entre otros, los reportajes y testimonios incluidos en el “Dossier Poesía Buenos Aires” del número 11 de *Diario de Poesía*, editado en el verano de 1988-1989.

<sup>4</sup> Como se ha señalado antes, las veinte primeras entregas de la revista no consignan los números de página. Por ello, las citas incluidas en el presente trabajo, extractadas de los mencionados números, no explicitan numeración.

<sup>5</sup> La tendencia del neorromanticismo, tal como es leída por el grupo de *Poesía Buenos Aires*, supone una serie de atributos o de rasgos relacionados con la estética romántica decimonónica y el neoclasicismo: pesimismo, exacerbación del yo y expresión de los sentimientos individuales, reactualización de algunos metros clásicos como el soneto y la lira. En la presentación de los “poetas del espíritu nuevo”, recogida en el número doble 13-14, Espiro y Aguirre expresan su rechazo a los supuestos poéticos del neorromanticismo: “(...), queremos insistir en no reconocer dentro de los dominios de la poesía a los siguientes

y la negación de filiaciones literarias nacionales, son dos de los gestos que los animadores despliegan en los textos programáticos y ensayos acerca de la poesía y del poeta que la revista recoge. Las proposiciones vertidas en esos escritos insisten en definir a *Poesía Buenos Aires* como una empresa absolutamente original cuya creación viene a cubrir una necesidad: ofrecer un espacio a los poetas jóvenes,<sup>6</sup> portadores de un “espíritu nuevo” y a la vez crítico respecto tanto de las tradiciones estéticas institucionalizadas,<sup>7</sup> como de la función del escritor en el mundo contemporáneo. Es a partir de éstos entre otros aspectos que los animadores se posicionan como miembros de una vanguardia literaria cuyo impulso renovador más que operar a nivel formal, afecta las propias condiciones de existencia del poeta.

La importancia que adquiere esta última figura en tanto objeto de reflexión en las páginas de la publicación, se verifica en el número y en la frecuencia de aparición de artículos destinados a tal objeto. Las definiciones programáticas del poeta esbozadas por los realizadores, o por ensayis-

---

tes supuestos: a) El de las formas clásicas concebidas apriorísticamente, es decir, como ejercitación verbal de la que pueden llegar a obtenerse resultados felices dentro de un juego de convenciones generalmente admitido (...). b) El de la invalidez, la angustia sin salida, la miseria espiritual del hombre, tema que se origina sea en un superficial contacto con el existencialismo, sea en la influencia de poetas del tedio y el refinamiento burgués (Baudelaire, Rilke, Eliot, etc.). Esta escritura de desaliento, de suciedad, de postración, de caos, de patología, nada tiene en común con el sólido y viril –a veces irónico– estoicismo que sería, cuando menos, la traducción poética de un mal semejante, si es que realmente fuera experimentado por el poeta” (Espiro y Aguirre, 1953-1954).

<sup>6</sup> Al respecto, cfr., por ejemplo, el texto sin firma que abre el número 8 (invierno de 1952), titulado “Una oportunidad para los poetas jóvenes”, donde se anuncia una nueva colección de libros de poesía editada por el sello de la revista: “Creemos que ha llegado la hora de superar (a costa de cualquier esfuerzo) la situación de inferioridad y desconocimiento en que se encuentran los poetas nuevos por parte de aquellos que manejan los viejos baluartes y sólo permiten la entrada a costa de las consabidas concesiones” (s.a., 1952a).

<sup>7</sup> En el marco de un reportaje radial llevado a cabo en 1956, Aguirre expresa la intransigencia que el grupo muestra respecto de las tradiciones líricas nacionales, en particular, respecto del neorromanticismo cultivado por los poetas de 1940 e institucionalizado, según considera, por publicaciones culturales como la revista *Sur* o por periódicos como *La Nación*: “*Poesía Buenos Aires* surgió en 1950, como iniciativa de un grupo de escritores independientes, es decir, no vinculados ni por su edad ni por su manera de entender su misión, con la llamada ‘generación de 1940’, cuyos representantes y epígonos dominaban el escenario de nuestras letras, unos desde *La Nación* y *Sur*, y otros desde la prensa de la dictadura” (“Raúl Gustavo Aguirre: tres reportajes”, 1988-1989: 24).

tas y creadores cuya visión es compartida por ellos,<sup>8</sup> permite al grupo establecer uno de los principios que rige la doctrina de *Poesía Buenos Aires* y que puede ser inscripto a la vez en una genealogía cuya procedencia se remonta al surgimiento de las vanguardias históricas: el imperativo de fundir la poesía con la vida, o de reconectar intensamente la poesía a la “praxis vital” (Bürger, 2000). Es en relación con esta concepción vitalista de la labor creadora<sup>9</sup> que ellos difunden a autores cuyos perfiles se aproximan al del escritor llamado “maldito”, un arquetipo configurado, según se conoce, en la Modernidad al amparo de las figuras directrices del simbolismo francés: Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud. De acuerdo con este modelo, el poeta se constituye como un “aristócrata espiritual” quien en virtud de preservar su individualidad y singularidad frente “al acoso creciente de lo que circula como palabra escrita” en el espacio público (Dobry, 2007: 33), cultiva la vida interior y se repliega a un lugar apartado del resto de la sociedad. Este movimiento es paralelo a la creación de una lengua poética que deriva con frecuencia en el hermetismo y se manifiesta como opuesta al lenguaje convencionalizado, circulante en los ámbitos de la literatura industrial y del periodismo. En pos del compromiso vital que asume, el escritor no realiza concesiones y rechaza las normas instituidas, tanto las relativas al arte como a la vida en sociedad; en virtud de ello, es incomprendido por sus contemporáneos y a menudo, aparece como inadaptado a la vida en comunidad.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> La cercanía entre la posición asumida por el grupo editor y la mirada desplegada por diversos colaboradores en artículos teóricos y reflexivos incluidos en la revista, es subrayada por el principal promotor de *Poesía Buenos Aires*, Aguirre. Al respecto, cfr. las palabras de este autor que preceden a su antología de la publicación titulada *Literatura Argentina de Vanguardia. El movimiento Poesía Buenos Aires (1950-1960)* (1979).

<sup>9</sup> Seguimos aquí a Daniel Freidemberg (1988-1989), quien define el vitalismo de *Poesía Buenos Aires* en los términos de una concepción donde el poema es el resultado y, al mismo tiempo, el desencadenante de un modo “poético” de vivir.

<sup>10</sup> Para la caracterización del modelo de poeta maldito, seguimos a Edgardo Dobry, quien ha estudiado la emergencia de esta figura durante la Modernidad. El autor señala la línea de continuidad existente entre las vanguardias surgidas a comienzos del siglo XX y el simbolismo francés del siglo XIX: “En la poesía del simbolismo y las vetas que de éste se derivan a lo largo del siglo XX, la idea de profundidad es inherente al sentido: el ideal mallarmeano de la evocación antes que de la denotación apuesta a cargar las palabras con

El presente trabajo parte de considerar que el modelo de poeta antes delineado conforma, por un lado, uno de los modos en que los animadores de la publicación intentan dar respuesta al problema de la identidad entre la vida y la labor creadora; parece posibilitar al mismo tiempo la reivindicación de ciertos gestos o rasgos valorados por ellos como característicos de los creadores del “espíritu nuevo” reunidos en la revista: inconformismo, actitud rebelde respecto de los convencionalismos literarios y sociales, el ya mencionado compromiso vital. En este sentido, pueden ser leídos en términos de proposiciones destinadas a fundamentar el valor de *Poesía Buenos Aires* en tanto órgano de expresión del escritor cuya práctica simbólica conlleva una misión redentora y liberadora:

La poesía por la que trabajamos tendrá siempre una inexorable acción sobre las relaciones humanas. La poesía, a través de los que identifican con su vida ese hacer, ha de llegar también a los que no comprenden el escrito, ha de llegar en acto y en presencia. (...) El poeta hará posible la comunicación, los bellos gestos, la continuación de la vida (Aguirre, 1952).

El trabajo postula, por otra parte, que esta imagen heroica del escritor no logra resolver una de las tensiones que atraviesan las páginas de la revista desde sus primeros números: aquélla que se plantea entre la concepción de la poesía como una “escritura sagrada”, esto es, que hace accesibles a la vez “belleza y conocimiento”, según los términos establecidos por el propio Aguirre (1954a), y la de la poesía como actividad que no se encuentra escindida de la realidad y que actúa sobre ésta, haciendo posible la comunicación y los vínculos entre los hombres.<sup>11</sup> A partir del examen de los retra-

---

diversos niveles de significado; obviamente, los más profundos y menos obvios son los fundamentales, (...). A partir de la década de 1910, las primeras vanguardias llevarán este ideal de negatividad y abstracción hasta su extremo. (...) En el germen mismo de la vanguardia reaparece el ideal mallarmeano de la poesía como alquimia, de la profundidad y la renuncia al lenguaje vulgarizado por el periodismo” (2007: 37).

<sup>11</sup> La comunicabilidad como rasgo intrínseco a toda experiencia poética se reitera en las reflexiones de Aguirre y de Bayley. Éste último es uno de los realizadores cuyas teorizaciones

tos de poetas cuyas vidas tienen un desenlace trágico, el presente artículo indaga en tal tensión y se interroga acerca de la vinculación que ella establece con el posicionamiento asumido por el grupo de escritores de la revista dentro del campo cultural del período. Propone, en esta dirección, que ella expresa el desgarramiento de los productores culturales quienes situados frente al peronismo, perciben a la industria de masas propiciada por ese régimen como una amenaza para el ejercicio de una práctica simbólica “legítima”, esto es, según sus planteamientos, aquella que no obedece a fines instrumentales o mercantiles y procede a favor de la “verdad” restituyendo las relaciones entre las personas sin que medie entre éstas un provecho económico. Reactualiza de este modo la problemática del poeta moderno quien “frente al aplastamiento y al igualitarismo de la cultura de masas, (...) prefiere reservarse un lugar apartado, aunque suponga una escasa divulgación de su obra y un confinamiento a los círculos gremiales” (Dobry, 2007: 43-44).

## **El poeta entre el malditismo y la habitabilidad del mundo: optimismo apolíneo y visión desesperanzada**

Como señalamos antes, el grupo realizador desconoce las filiaciones estéticas nacionales en la medida en que, según entiende, los movimientos poéticos precedentes han sido conformistas y han incurrido en la institucionalización. El gesto rupturista que expresa respecto de la vanguardia martinfierrista actuante en las primeras décadas del siglo XX,<sup>12</sup> es asimismo esgrimi-

---

aportan en mayor número a delinear y a sistematizar la doctrina del “invencionismo” a la que la revista adscribe.

<sup>12</sup> No obstante ello, rescatan la figura de Oliverio Gironde como uno de los principales animadores de la revista *Martín Fierro* cuya “idea de la poesía como una búsqueda, inquieta y permanente” (Aguirre, 1956a: 14) ha perdurado a lo largo de los años. Valoran a este escritor como el único representante de ese movimiento cuyo “espíritu renovador” no ha caducado en momentos en que “tantos de sus colaboradores de antaño se han retirado hacia el prudente clasicismo o el sillón académico” (1956a:14). Fundamentan esta apreciación en la aparición de *En la masmédula* (1954), libro de Gironde al que estiman como “uno de los más audaces intentos de renovación de las bases del lenguaje poético” (1956a: 14) que se hayan dado en el país. Otro escritor del martinfierrismo que parecen reivindicar es Macedonio Fernández. La revista difunde algunos poemas de este

do por él en relación con la poética del neorromanticismo. En contraste con la actitud manifiesta hacia ambas tendencias, reivindica a autores de filiación extranjera a quienes homenajea a lo largo de los diez años de existencia de la publicación. Así, los nombres que adquieren peso en las páginas de *Poesía Buenos Aires* se vinculan mayormente con la estética del surrealismo francés: Guillaume Apollinaire, René Char, Tristan Tzara. En relación con el primero de estos tres autores, resultan significativos los poemas que tanto Aguirre como Jorge Enrique Móbili<sup>13</sup> y Mario Trejo le dedican en el número 1. Leídos en conjunto, ellos celebran la actitud entusiasta y de apertura del poema al paisaje y a la experiencia de la ciudad moderna que Apollinaire realiza. Tal gesto es asimismo delineado por Móbili en el texto “La energía del espacio en nuestra ciudad”, extracto de una charla de su autoría que se dispone en la mitad inferior de la página donde se sitúan los mencionados poemas.

La militancia en el fervor permanente, los perfiles continuos de la calle, donde arroja su pasmosa diversidad y el profundo mutismo de su entendimiento; la secuencia del júbilo. Son los espacios del conocimiento, los espacios de la memoria y los espacios de la invención; el hombre adquiere la prosecución de sus imágenes, la continuidad más real de su criatura. Y mueve, en su dominio, el curso geográfico en su control de referencias, la multitud agitada hacia el porvenir (Móbili, 1950).

En pos de esta “militancia en el fervor” es que Móbili, en ese mismo artículo, expresa el rechazo de “la penumbra tradicional, del símbolo y de la manera abandonada, del sueño y de su ruidosa vegetación” (1950), elementos pasibles de ser identificados con la actitud poética que los integrantes de *Poesía Buenos Aires* adjudican a los cultores del neorromanticismo. Tal afirmación es realizada por el autor en nombre de un colectivo (“Nos rebe-

---

escritor en su número 30 (primavera de 1960), pero no expresa valoración alguna respecto de los mismos.

<sup>13</sup> Según se señaló, ambos codirigen los tres primeros números de la publicación.

lamos...”) que a juzgar por la índole programática que adquiere el texto, corresponde a la experiencia de las generaciones de poetas jóvenes que confluyen en la publicación.<sup>14</sup> Como ocurre con los escritos sobre poesía elaborados por otros integrantes de la revista, la recurrencia a la primera persona del plural posibilita al yo ensayístico integrar sus ideas a una reflexión colectiva y presentarse a sí mismo como portavoz de un pensamiento grupal. Se puede establecer así una línea de continuidad entre las proposiciones esbozadas aquí por Móbili y las esgrimidas por “La dirección” en el texto que a modo de editorial abre el número 6 (verano de 1952).

La ciudad, el mundo, serán habitables. Queremos sustituir la imagen del caos y de la angustia por la imagen de la posibilidad de vivir (“las bellas maneras de estar con los otros”). Queremos reemplazar el “será justicia” por “será poesía”. Porque lo más extraordinario que tiene el universo es que todavía no ha sido creado. Y porque es hora de hacer castillos en el aire, pero castillos de verdad (La dirección, 1952).

Interesa reparar en la afirmación de que la poesía viene a hacer habitable el mundo. Según se propone en el pasaje antes citado, ella debe dejar atrás la melancolía y la mirada apocalíptica que a menudo prevalece en la práctica de los simbolistas franceses y que, a ojos de los realizadores, heredan los cultores del neorromanticismo en Argentina. Tal propósito implica a la vez dos movimientos: por una parte, la apertura del poema a “lo nuevo”, lo que supone al mismo tiempo la creación de un “lenguaje inventivo”

---

<sup>14</sup> A pesar de que los animadores reiteran en diversas ocasiones que *Poesía Buenos Aires* no establece manifiestos, normas ni pautas estéticas a seguir (“La identificación de la poesía y la vida es un proceso universal y trascendente: no tiene límites en el espacio ni en el tiempo, no puede ser realizada exclusivamente por una escuela o por un poeta o por un grupo de ellos” [La dirección, 1952]. “No queríamos manifiestos sino una resultante de principios. La revista era una serie de individuos multiplicados” [Móbili, citado en Fondebrider, 1988-1989: 14]), impulsa el “espíritu de partido” que siguiendo a Beatriz Sarlo (Jitrik, Rosa y Sarlo, 1993), caracteriza a este tipo de emprendimientos. De este modo parece entenderlo Aguirre, para quien “la revista por entero y cada uno de sus números era una ‘toma de posición’, por cuanto su contenido respondía a una voluntad de valoración muy diferente de un simple eclecticismo” (1979: 21).

alejado de la concepción mimética del arte y en consonancia con la nueva disposición de percepción que requiere el mundo contemporáneo; por otra, la asunción de un voluntarismo poético orientado a organizar la experiencia caótica de la realidad y a concretar una síntesis capaz de “adelantar la imagen del mundo circundante futuro” (s.a., 1952b). Ambos aspectos pueden ser puestos en diálogo con los delineados por Apollinaire en relación con la función de la poesía en el siglo XX. A este respecto, Edgardo Dobry señala:

La opción romántica de buscar refugio en la naturaleza ya no es posible: el poema debe hacerse desde el caos y lo artificial. Está aquí el germen del ideal estético de la vanguardia, del nuevo canon de belleza: la máquina, lo artificioso, la torre Eiffel representan ahora una aspiración de sublimidad (2007: 56-57).

La adhesión de la revista a la concepción del “arte nuevo” proclamada por Apollinaire es no sólo visible en los ensayos sobre la poesía y el poeta que actúan como textos programáticos, sino también en el tipo de poéticas difundidas por el grupo realizador en las páginas de la publicación. Ellas responden, como se sabe, en un gran número, a la tendencia del invencionismo que tanto Aguirre como otros de los directores practicaban desde mediados de la década de 1940 y cuya doctrina habían contribuido a conformar mediante la escritura de artículos aparecidos en otras revistas especializadas en lírica.<sup>15</sup> El “cuestionamiento de la concepción mimética del

---

<sup>15</sup> El origen del nombre “invencionismo” es expuesto por Bayley en el artículo homónimo que recoge el número 1 de la revista. Allí, el autor distingue entre un “lenguaje lógico”, destinado a la comunicación inteligible, y un “lenguaje específicamente poético” que “ha revestido formas diversas a lo largo de la historia humana” (1950). En éste último, postula, la palabra instituye un “acto de liberación”, dotando al lenguaje de “una conciencia nueva, *inventiva*”; de aquí proviene el nombre *invencionismo*: “(...) algunos de nosotros hemos trabajado a veces dentro de esta conciencia, que se ha adoptado para designarla, sin insistir demasiado en ello y a título provisorio, la palabra *invencionismo*” (Bayley, 1950). Por otra parte, Calbi (1999) caracteriza a la vanguardia invencionista como una tendencia artística que irrumpe en la escena cultural argentina hacia el año 1944 con la revista *Arturo* primero y luego, con los cuadernos *Invención*. Alrededor de estas publicaciones se agrupan no sólo poetas, sino también artistas plásticos. Ellos utilizan el

arte, a favor del cuadro y del poema como espacios autónomos” que Dobry (2007: 63) señala como una de las dos ideas centrales del pensamiento artístico de Apollinaire, está presente en las composiciones del grupo de “poetas del espíritu nuevo” que los animadores delimitan y al que adscriben su propia producción. Se trata de poesías donde predominan las imágenes denominadas “puras”, esto es, aquellas que no designan, ni tampoco expresan ni ilustran una pretendida realidad exterior; en ellas no hay prácticamente anécdota ni tampoco el predominio de una perspectiva poética unívoca capaz de conferir coherencia a la sucesión de imágenes que conforman el poema; de manera semejante al cuadro cubista, el poema invencionista se compone a menudo de imágenes fragmentarias y superpuestas, no susceptibles de ser organizadas en un sistema dador de sentido. El efecto es, en este aspecto, similar al que exponen los poemas de Apollinaire recogidos en su libro *Alcoholes*, de 1914: “(...) el punto de vista parece estallado, el tiempo se detiene y la imagen se fractura en mil reflejos simultáneos. Desaparecido el sujeto como sustento del cuadro y del poema, *es el lenguaje mismo el que canta*” (Dobry, 2007: 92).<sup>16</sup>

---

término *invención*, frente a la palabra *creación*, para caracterizar a sus prácticas, pues consideran que aquél “designa una actividad netamente intelectual” (Calbi 1999: 237). La doctrina invencionista descansa en una crítica radical de los supuestos que hacen posible el arte figurativo, pues considera que el arte es “básicamente *irrepresentable* y no admite, por lo tanto, que el significado de los signos lo explique y, al hacerlo, lo reduzca a una convención establecida por la sociedad” (Calbi, 1999: 237). Las cursivas son del autor. La caracterización de Calbi coincide en sus lineamientos básicos con las postulaciones sobre el movimiento invencionista formuladas por Espiro y Aguirre en el número 13-14 de *Poesía Buenos Aires*. Los directores de la revista vinculan su “espíritu renovador” con el de las publicaciones invencionistas, en particular con el de *Contemporánea* (1948-1950) de cuyas filas provienen, como se anotó, algunos de los animadores principales de *Poesía Buenos Aires* (Aguirre, Bayley, Móbili).

<sup>16</sup> Las cursivas son del autor. Lo afirmado por Dobry respecto de la lírica de Apollinaire puede ser puesto en diálogo con la perspectiva desarrollada por Walter D. Mignolo en su trabajo sobre la figura del poeta en la poesía de vanguardia. Al respecto, este último autor señala que la figura romántica del poeta presente en la tradición de la lírica simbolista y modernista es puesta en cuestión por las estéticas de vanguardia aparecidas en los albores del siglo XX. Según Mignolo, la imagen del poeta de vanguardia se aleja de la que nos provee nuestra concepción del hombre y de la sociedad pues “se construye sobrepasando los límites de lo humano, y es por ello que ‘paulatinamente se evapora’, para dejar en su lugar la presencia de una voz” (1982: 134). Esta última, correspondiente a la “imagen semántica” o “rol textual”, de acuerdo con Mignolo, se conforma como un personaje que

La alusión a la estética invencionista privilegiada por el grupo realizador, posibilita la consideración de un aspecto de la doctrina de *Poesía Buenos Aires* que, de acuerdo con lo planteado hasta aquí, aleja la imagen del creador delineada por la revista de la figura del poeta perfilada por Apollinaire. La “voluntad de aceptación, de unirse a lo nuevo, de ser el padre enérgico de una stirpe flamante” que Dobry (2007: 78) encuentra en las composiciones del escritor francés, parece estar ausente en los poemas de autores cuyas semblanzas a cargo de los editores responden al arquetipo del escritor maldito antes referido. Lejos de alcanzar la “síntesis de las múltiples contradicciones” que componen una civilización, como postulaba Aguirre (1951) en el número 4, los poemas aparecidos en entregas posteriores parecen exponer más bien la imposibilidad de la integración del mundo moderno por la poesía. Tal es la lectura que de ellos realizan los propios integrantes del núcleo editor, quienes plantean una relación estrecha entre la imagen del mundo construida en dichas composiciones y la situación del poeta en la época moderna:

Es preciso acercarse mucho en el tiempo a nuestra época para encontrar el sentimiento de soledad y desamparo. La Edad Media, (...), ofrece a cada momento el espectáculo de la miseria, del hambre, del dolor físico y de la muerte y, sin embargo, nada hay en sus gentes parecido a la soledad y la desesperación experimentadas en nuestros tiempos. Hay un lenguaje de fondo que une a todos los hombres en una misma corriente de espíritu, en una misma actitud mental, que fundamenta su actividad cotidiana y su producción estética (Bayley, 1955).<sup>17</sup>

---

llena el espacio que normalmente ocupaba la figura del poeta en la lírica modernista. El efecto es la desubjetivización, es decir, la desaparición del sujeto lírico en tanto entidad que da sustento a la realidad representada en el poema.

<sup>17</sup> El fragmento extractado pertenece al artículo de Bayley titulado “El arte, fundamento de la libertad”. El mismo está recogido en el número 18 (verano de 1955) de la revista, en el que se incluyen además escritos de otros autores dedicados a la cuestión de la situación del artista en el mundo contemporáneo. También se difunde en este número la conocida “Carta del vidente”, de Rimbaud, cuya caracterización del poeta se identifica con la ya citada figura del escritor maldito: “El poeta se hace **vidente** por un largo, inmenso y

En éste como en otros artículos reflexivos incluidos en la revista, asoma la idea de que la conciencia creadora moderna no se sustenta ya en una cierta empatía del poeta con el mundo, sino en la angustia y en el sentimiento de inadecuación vivenciados por el artista que se resiste a ser “mediatizado”, tal como, según Bayley afirma, “ocurre en la sociedad de masas de nuestro tiempo” (1955). De acuerdo con los argumentos allí expuestos, la época actual propicia, mediante la instauración de una cultura de masas, un arte al servicio del imperativo comercial o político, favoreciendo así una comunicación aparente y desvirtuando la capacidad de la sociedad de la “experiencia estética”, “camino de una liberación efectiva” (Bayley, 1955). Frente a ello, la tarea del poeta deviene entonces redentora y adquiere relevancia moral: en pos de restituir la comunicación entre los hombres sin que medie entre ellos un provecho económico, aquél

(...) sigue luchando bajo sus propias banderas y por sus propios objetivos. Sabe que sus razones no serán escuchadas de inmediato. Son un poco las razones y las profecías de Casandra. Pero su fe en la belleza, en la gracia, en la inocencia, no decae. Sabe, afirma Read, que “el arte es la necesidad fundamental y es capaz de concebir una nueva sociedad que realice la plenitud de la vitalidad creadora del arte” (Bayley, 1955).

Si bien las proposiciones antes mencionadas trasuntan una visión esperanzadora respecto de la clarividencia del poeta y de la potencialidad del arte para modificar las condiciones de la sociedad presente, ellas no logran menoscabar el peso que adquiere en las páginas de la publicación la presencia de figuras de poetas para quienes el proceso creador se identifica con una experiencia “criminal” en la medida en que se muestra capaz de

---

razonado **desajuste de todos los sentidos**. Todas las formas del amor, del sufrimiento, de la demencia; él se busca a sí mismo, agota en sí todos los venenos, para no guardar de ellos sino las quintaesencias. Inefable tortura para la que necesita toda la fe, toda la fuerza sobrehumana, por lo que deviene, entre todos, el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito –¡y el supremo Sabio!–” (1955). Rimbaud dirige esta carta al profesor Paul Demeny y es fechada originalmente en 1871.

aniquilar a aquél que se introduce en ella. En estos casos, el ejercicio de la poesía más que favorecer la comunión entre el escritor y los demás hombres, opera sobre la vida del artista la profundización de un desajuste susceptible de derivas tales como la demencia o incluso, la propia muerte.

Las trayectorias de poetas que se suicidan o fallecen de forma trágica, parece constituir otra respuesta ofrecida por el grupo editor al interrogante apuntado en la única encuesta que la revista presenta a lo largo de su existencia y que expresa, tal como Aguirre postula años después del término de la empresa, “la preocupación, (...) de dilucidar la profunda relación” que los realizadores veían entre “el poema como letra escrita y el poeta como ser humano” (Aguirre, 1979: 85). A la pregunta “¿Qué consecuencias tiene la poesía en su vida privada?” (s.a., 1952c),<sup>18</sup> la revista ofrece, en efecto, perfiles de escritores cuya actividad creadora más que acompañar su proceso vital, actúa sobre éste de manera decisiva y concluyente, hasta el punto de que el poeta deviene en un personaje desterrado del mundo, confinado a una existencia errática que no encuentra salvación en la sociedad de las apariencias y de la servidumbre de palabras. Tal caracterización se muestra claramente trazada en el comentario que Aguirre realiza a la “Carta del vidente” escrita por Rimbaud y recogida en el número 18 (verano de 1955) de *Poesía Buenos Aires*:

**Ver demasiado**, penetrar en la realidad hasta ese extremo donde la vida y la conciencia se funden y adquieren ese color próximo al estallido, sigue siendo la irreparable distinción por la cual algunos hombres se han condenado al destierro y a una lengua difícil de conocer para los otros.

(...) Así, estos inmensos y lúcidos desventurados inician ese

---

<sup>18</sup> La encuesta incluida en el número 9 (primavera de 1952), constaba en realidad de dos interrogantes, el mencionado más arriba y el enunciado como “¿Qué consecuencias tiene su vida privada en su poesía?”. Los escritores encuestados son tanto activos integrantes de la publicación –Alonso, Bayley, Vanasco– como colaboradores menos sistemáticos –Omar R. Aracama, Milton de Lima Sousa–. De los cinco autores consultados, sólo de Lima Sousa no otorga respuesta alguna.

viaje que, por una ruta mortal, les conduce a la costa de la patria de la sombra y de los torbellinos (Aguirre, 1955).<sup>19</sup>

En diálogo con el retrato del “poeta vidente” forjado por Rimbaud y acogido por Aguirre, pueden ser examinados la producción y los perfiles de autores presentados por los animadores en los números 15, 16-17, 18 y 19-20, editados a lo largo de 1954 y 1955. Es el caso tanto del nicaragüense Alfonso Cortés (1893-1969) como los del norteamericano Hart Crane (1899-1932) o del madagasquino Juan José Rabéarivelo (1901-1937).<sup>20</sup> En las poesías de estos tres autores parece realizarse el designio de Rimbaud: hallar una lengua poética mediante el trastocamiento de los sentidos y el cultivo del reino interior,<sup>21</sup> movimientos necesarios para acceder, según Rimbaud, al misterio de lo desconocido. En ellas está ausente el tono celebratorio respecto de la sociedad moderna que muestran, según señalamos más arriba, las composiciones de Apollinaire. Por otra parte, presentan metáforas y sinestesias que complejizan la comunicabilidad de las imágenes allí proyectadas.<sup>22</sup> Ya sea impulsados por preocupaciones metafísicas

---

<sup>19</sup> Las negritas son del autor.

<sup>20</sup> En diálogo con los retratos de poetas arriba mencionados, se erigen las figuras de escritores anodinos, “personas reales e imaginarias, y también personas reales a las que se atribuyeron imaginarias aventuras” (Aguirre, 1979: 201) en las notas sintéticas que a cargo de colaboradores como Francisco Urondo, integran la sección “El poeta y los días”. También aquí toma predominancia la imagen del creador errático que incomprendido por su medio, se refugia en su interioridad. Así, por ejemplo, los artículos de Urondo dedicados al compositor y músico irlandés Turlough O’Carolan (incluido en el número doble 16-17, invierno-primavera de 1954), y a un poeta santafecino identificado como Miguel (incluido en el número doble 19-20, otoño-invierno de 1955), evocan a hombres de origen pueblerino, de temperamento melancólico y con una natural inclinación al lirismo; de espíritu libre, son frequentadores de tabernas y están incapacitados para la vida conyugal; eternos adolescentes, gozan de una “insobornable juventud” (Urondo, 1954) que los inhabilita para el ejercicio de trabajos remunerados. Hastiados de “los condicionamientos, el ambiente provinciano, la gente, la siesta” (Urondo, 1955), emprenden viajes con destino incierto, de los que nunca regresan, ya sea a causa de su muerte misteriosa (O’Carolan) o de su desaparición (Miguel).

<sup>21</sup> “El primer estudio del hombre que quiere ser poeta, es su propio conocimiento, entero: buscar su alma, inspeccionarla, tantearla, aprenderla. ¡Y cultivarla desde el momento en que la conoce!” (Rimbaud, 1955).

<sup>22</sup> “¿Qué ratón invisible/venido de los muros de la noche,/roe el pastel lechoso de la lu-

–acerca del ser, el tiempo, el espacio–, como ocurre con los versos de Cortés, o bien por la voluntad para apropiarse de “un mundo radicalmente quebrado” (Aguirre, 1954b), como en la producción de Crane o de Rabéarivelo, los poemas conceden un lugar privilegiado a los símbolos oníricos, los que, de manera semejante a lo señalado por Dobry respecto del papel del sueño en la poesía de Alejandra Pizarnik, constituyen una “vía de acceso al sí mismo y la dislocación de la identidad del sí mismo” (2007:166); así, el poeta en tanto sujeto de la poesía deviene en un personaje capaz de ocupar el centro de la escena.<sup>23</sup> Como en Pizarnik –de quien se recoge en el número 23 (primavera de 1956) su composición “La enamorada” –, hay en ellos una puesta en acto de diferentes imágenes de aniquilamiento y de muerte que acompañan a la simbología del sueño.<sup>24</sup> Dichas figuraciones refuerzan la lectura de los poemas ofrecida por los realizadores en la clave de un destino trágico hacia el que ineluctablemente tiende la persona del escritor:

El 28 de abril de 1932, Hart Crane se arroja al mar desde un barco que regresa de México a su patria. Su derecho a la inmensidad está reconquistado, esta vez para siempre. Las líneas de **Voyages**, uno de sus poemas de **White buildings** adquirirán ahora su exacta significación:

---

na?” (Rabéarivelo, 1954); “Los sauces transportaban un pausado sonido,/sobre la hierba el viento segaba zarabandas./No pude nunca recordar/aquella hirviente, fija chatura de las ciénagas/hasta que me llevaron los años hacia el mar” (Crane, 1954); “El sol enreda sus cabellos en los tilos/del parque, y los enfría en el agua de la taza/en que se ven soñar los viejos peristilos/de cobre; entre las ramas, rápidamente, pasa.” (Cortés, 1954a).

<sup>23</sup> Por ejemplo, en la poesía “Cuadro”, de Cortés: “El pajarito cuyas alas eran caricias,/ que tiraba el carrito del divino Flechero/y que me trajo a diario manojos de delicias/que dejaba a mi cuarto, ha vuelto ahora, pero/fatigado ha caído junto a mí; alcé los ojos/y vi sus alas rotas, el pecho desplumado,/y en el carrito, dulces y muertos, los despojos/del niño, y el cadáver de una serpiente al lado.” (Cortés, 1954b).

<sup>24</sup> “(...) Y memoria de los ásperos bosques/donde el ciprés tomaba parte en la meridiana/tiranía; lleváronme casi hasta los infiernos./Y las tortugas gigantescas, trepando sobre sueños/de azufre, rocumbieron, mientras el aluvión/solar las esparcía.” (Crane, 1954); “El sueño es una roca solitaria/en donde el águila del alma anida/soñad, soñad, entre la vida diaria.” (Cortés, 1954c).

Unidnos en el tiempo, oh Estaciones, completos y aterrados,  
Oh galeones Juglares del fuego del Caribe  
No nos leguéis a orilla alguna hasta que sea  
Contestada en el vórtice de nuestra sepultura  
La amplia y circular mirada de la foca hacia el paraíso  
(Aguirre, 1954b).

La demencia en Cortés,<sup>25</sup> o el suicidio en Crane y en Rabéarivelo, parecen habilitar, en efecto, la lectura de las imágenes construidas en sus poemas como signos premonitorios del desenlace fatal ocurrido a la persona del poeta. Más allá de ello, las trayectorias de estos tres escritores bosquejadas en la revista, ponen énfasis en la idea de que tales desenlaces expresan el desgarramiento experimentado por el artista cuando éste intenta apropiarse de “un mundo que parece rehusar el trato con el hombre” (Aguirre, 1954b). Frente a esto, la adopción de una conducta ética por parte del poeta involucra, a ojos de los editores, la decisión de no pactar con un orden al que se concibe como condenatorio de su vida<sup>26</sup> y relega al escritor a un lugar marginal respecto del resto de la sociedad. Es, paradójicamente, este saberse posicionado en un sitio apartado de sus contemporáneos, lo que origina la “mala conciencia, la necesidad de postración y de expiación, la sed de martirio”

---

<sup>25</sup> En las notas sobre Cortés, la demencia en la que incurre el autor actúa como el detonante y a la vez, como secuela, de su producción poética metafísica. Aquí, como en otros segmentos de la revista, aparece la idea de que sólo aquél que se ha adentrado en el conocimiento de sí y ha destruido “los límites de la realidad inmediata”, puede experimentar verdaderamente la poesía. En este sentido, su “locura” es interpretada paradójicamente como una “cordura”: “Poesía de la gran claridad, sólo accesible a quien ha pagado su precio. Y para Alfonso, que escribía en los álbumes de las muchachas pequeños poemas triviales, pero que había comenzado a percibir cómo hay en todas las cosas ‘profundamente inmensas’, el precio de este conocimiento –como para Hölderlin, Van Gogh o Nietzsche– es la razón. La demencia de un solitario frente a Dios –así, en esta forma pura– deviene, una vez más, poesía” (s.a., 1954).

<sup>26</sup> Así, el suicidio de Rabéarivelo es leído como un acto de desesperación del poeta frente a las condiciones de vida adversas que se le imponen: “Víctima de graves dificultades materiales, negada su salida de Madagascar por las autoridades coloniales, enfermo y solo en medio de sus sueños, el autor de las **Viejas canciones de los países de Imerino**, príncipe de los poetas de su isla lejana, se suicidó el 22 de junio de 1937. Su muerte hay que sumarla a la sombra “ya densa” de este siglo” (Aguirre, 1954c).

que caracterizan, como una colaboradora de la revista advierte, al “intelectual” (Chamorel, 1955)<sup>27</sup> y que podríamos hacer extensivo, de acuerdo con los términos delimitados por los propios realizadores, al poeta actual.

En relación con esta situación de inadecuación o de desajuste del creador respecto de su entorno, la noción de poesía, tal como es delimitada por el grupo editor, es reconceptualizada en las páginas correspondientes a los últimos números de la revista. Ésta es la propuesta que Aguirre desarrolla en “Una continua obsesión”, texto perteneciente al número 25 (primavera de 1957):

La poesía es algo maldito, y es necesario explicar de nuevo este lugar común. Maldita por ser la moral más pura en un mundo inmoral, el rostro único en un mundo de máscaras, la hombría cierta ante la intelectualidad bufona y pierditiempo. Maldita por ser la inteligencia y el amor fundiendo juntos. Maldita por sus exigencias, por su avidez de conciencia y de verdad, por su necesidad de existir sin condiciones (1957: 128).

Como se ve, el “malditismo” aplicado ahora a la actividad creadora connota un mayor fervor que el empleo del mismo término destinado al trazado de la figura del poeta.

## **Designios y anhelos del grupo editor. El proyecto cultural y la búsqueda de un lugar para el creador**

Sobre la base de lo examinado hasta aquí, podemos proponer que los retratos de los autores arriba mencionados muestran la posición desgarrada

---

<sup>27</sup> El texto de Julia Chamorel está dedicado a *El Oficio de Vivir*, el diario literario de Cesare Pavese (1908-1950) publicado póstumamente, en 1952. La revista recoge en su número doble 19-20 (verano de 1955) dos poemas de Pavese (“Verás la muerte y tendrá tus ojos” y “You, wind of March”) y “El estado de gracia”, un escrito ensayístico originalmente perteneciente al libro de ensayos y relatos *Feria de agosto* (1946) e incluido más tarde en el ya mencionado diario de Pavese. Este autor es otro de los poetas que se suicidan difundido por la publicación. Su figura, sin embargo, no es trazada por los integrantes de *Poesía Buenos Aires*.

del escritor que hace de la poesía un modo de vida resistiendo “la dictadura y la anarquía, la melancolía y la carcajada sin brazos, la muerte y la vida” (s.a., 1950), y que al mismo tiempo, intenta “habitar el mundo” mediante la creación de un lenguaje concebido como “eficaz instrumento de comunicación humana” (Aguirre, 1951). El sentimiento de fracaso adviene justamente cuando, situado frente a un mundo al que percibe como adverso –sea por las condiciones materiales imperantes, o bien, por las espirituales–, el artista se muestra imposibilitado para llevar a cabo el propósito de estar entre sus semejantes y ejercitar, en consecuencia, una poesía capaz de aumentar “el número de los que pueden ver a expensas del número de los que no pueden ver” (La dirección, 1952).

La confianza y el optimismo que muestra el gesto arriba analizado de reivindicación de la poesía como algo maldito, contrasta así con el resquemor expuesto por los realizadores respecto del éxito que pueda alcanzar el poeta en su intento de integración del mundo contemporáneo por la poesía. A pesar de que los directores proclaman “la igualdad de valor” entre “la poesía vivida, transitada, y la poesía escrita”, ésta última parece fagocitar a la primera, adquiriendo, contra lo que ellos mismos sostienen en las páginas de números inaugurales, la impostura de “un acto de jerarquía” de una significación tal que termina por sustituir cualquier “otro ademán posible en aquel que lo escribe” (La dirección, 1952).<sup>28</sup>

El conflicto antes examinado puede, por último, ser puesto en diálogo con la posición que asumen los propios integrantes de la publicación frente a la cultura de masas propiciada, según ellos afirman, por el régimen peronista de la primera mitad de la década de 1950. De acuerdo con el planteo realizado por nosotros al comienzo del trabajo, la afirmación de una actitud ética del escritor que hace de la poesía un modo de vida, confor-

---

<sup>28</sup> En “Apuntes para una situación de Poesía Buenos Aires”, recogido en el número 6 (verano de 1952), los directores explicitan su concepción vitalista de la poesía. Las expresiones parafraseadas más arriba son extractos de este texto: “Ponemos en igualdad de valor la poesía vivida, transitada, y la poesía escrita. No queremos dualidad entre el hombre y su obra. Queremos una relación reversible en cuanto a responsabilidad entre poetas y poemas. Un poema es un acto de jerarquía entre otros actos distintos pero que pueden tener tanta o más significación” (La dirección, 1952).

ma una de las premisas destinadas a fundamentar el valor de *Poesía Buenos Aires* en tanto órgano de expresión del grupo de poetas allí reunidos. Ellos encarnan, según el perfil que se ofrece en el recuerdo de los colaboradores más cercanos, una figura próxima al modelo del poeta maldito arriba examinado; según esos testimonios, sus conductas muestran, en efecto, una absoluta coherencia entre lo propuesto por el núcleo editor en sus ensayos y lo actuado en sus vidas. Así lo expresa Rodolfo Alonso –activo colaborador desde el número 8 de la revista– en una entrevista concedida a María del Rosario Martínez:

Pensemos en gente tan desmedidamente pura como Max Ernst o tipos que en la vida han hecho ninguna concesión a nada. Por ejemplo, en *Poesía Buenos Aires* era habitual... no se podía colaborar en suplementos literarios, estaba en el aire, no se daban reportajes, no se daban entrevistas. Ninguno de nosotros fue a la universidad, abandonamos la facultad. Yo abandoné Arquitectura y después Letras. Había toda una actitud, una ética. Para nosotros había una cosa que estaba en el aire, había una frase de Tristan Tzara: “La poesía es una manera de vivir”, un compromiso mucho más profundo que el compromiso simplemente político (Martínez, 2008: 7).

Tal como se apunta en éste y en otros reportajes realizados a los integrantes de *Poesía Buenos Aires*, el éxito de ventas, la participación en concursos literarios o la colaboración en publicaciones o suplementos culturales identificados con lo que ellos delimitan como “oficialismo” literario,<sup>29</sup> resultan acciones tan repudiables como el uso político o propagandístico del arte. Colocados frente a un gobierno que instituye un “estado totalitario” tendente a coartar la libertad del artista, relegándolo al lugar de la aliena-

---

<sup>29</sup> En la entrevista que Rodolfo Alonso otorga a *Diario de Poesía* para el citado “Dossier Poesía Buenos Aires”, el autor identifica al oficialismo cultural con los suplementos literarios de grandes diarios como *La Nación* o bien, con un órgano como la revista *Sur*. Su posición es por tanto coincidente con la esgrimida por Aguirre en el ya citado reportaje al autor difundido por ese mismo número de *Diario de Poesía*. Cfr., al respecto, la nota al pie número 7 del presente trabajo.

ción o bien, de la indiferencia, como también frente a una industria que ha hecho del arte una mercancía, ellos proponen forjar un arte destinado a “lograr un lenguaje estético, efectivamente viable en función de los intereses de la comunidad, (...). Un arte hecho por todos, en razón de la individualidad humana de cada uno” (Bayley, 1954).<sup>30</sup> Este propósito cuya enunciación se reitera en los ensayos y artículos programáticos presentes en los diversos números editados a lo largo de diez años, si bien actúa como uno de los ejes que otorga continuidad al ideario de *Poesía Buenos Aires*, permanece al momento de cierre de la publicación como anhelo más que como designio efectivamente alcanzado. En el texto de Aguirre que anuncia el término de su empresa, aparece una vez más la sospecha de que la búsqueda del grupo de poetas que él lideró haya sido efectiva. A pesar de ello, no descarta la posibilidad de que su empeño rinda sus frutos en el futuro. Entre la perspectiva esperanzadora y la mirada desencantada, vuelve a afirmar la tarea del escritor como algo esencial en la sociedad:

**Aquí venimos a reconocernos para luego morir.** Alienados, distantes unos de otros, y aún sin salir de eso, sin poder sustraernos de la nada a la que se nos destina, ciertas urdimbres del amor son todavía posibles, ciertas zonas de la existencia están todavía a nuestra disposición (Aguirre, 1960: 316).<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> Al respecto, resultan significativos los dos textos que a modo de editoriales abren el número 21 (verano de 1956) de la revista: “Poetas del subsuelo”, escrito por Aguirre (1956b) y “Para una libertad en vigencia”, firmado por Bayley. Ambos artículos conforman tomas de posición en relación con el peronismo. Asoma en ellos la idea de que una vez apartado el peronismo del poder, los poetas han recuperado la libertad expropiada por aquellos que aliados al régimen estaban “dispuestos a replicar en términos de violencia y miseria cualquier presencia del hombre” (Bayley, 1956: 4).

<sup>31</sup> Las negritas son del autor.

## Bibliografía

### Textos de *Poesía Buenos Aires*

Aguirre, Raúl Gustavo (1951): "Nota del traductor", 4, sin número de página.

----- (1952): "Violencia de la poesía", 7, sin número de página.

----- (1954a): "Poesía, escritura sagrada", 15, sin número de página.

----- (1954b): "Dos poemas de Hart Crane", 15, sin número de página.

----- (1954c): "Juan José Rabéarivelo", 16-17, sin número de página.

----- (1955): sin título, 18, sin número de página.

----- (1956a): "Oliverio Gironde", 21, p. 14.

----- (1956b): "Poetas del subsuelo", 21, p. 3.

----- (1957): "Una continua obsesión", 25, pp.126-128.

----- (1960): sin título, 30, pp. 315-316.

Bayley, Edgar (1950): "Invencionismo", 1, sin número de página.

----- (1952): "Realidad interna y función de la poesía", 7, sin número de página.

----- (1954): "Riesgo y ventura del poeta contemporáneo", 16-17, sin número de página.

----- (1955): "El arte, fundamento de la libertad", 18, sin número de página.

----- (1956): "Para una libertad en vigencia", 21, p. 4.

Chamorel, Julia (1955): "El oficio de vivir según Cesare Pavese", 18, sin número de página.

Cortés, Alfonso (1954a): "Desde la orilla", 15, sin número de página.

----- (1954b): "Cuadro", 15, sin número de página.

----- (1954c): "La gran plegaria", 15, sin número de página.

Crane, Hart (1954): "Descanso de los ríos", 15, sin número de página.

"Ediciones Poesía Buenos Aires" (1951): 3, sin número de página.

Espiro, Nicolás y Raúl Gustavo Aguirre (1953-1954): "Poetas de hoy: Buenos Aires, 1953", 13-14, sin número de página.

La dirección (1951): sin título, 5, sin número de página.

----- (1952): "Apuntes para una situación de Poesía Buenos Aires", 6, sin número de página.

Móbili, Jorge Enrique (1950): "La energía del espacio en nuestra ciudad", 1, sin número de página.

Rabéarivelo, Juan José (1954): sin título, 16-17, sin número de página.

- Rimbaud, Arthur (1955): “Carta del vidente”, 18, sin número de página.
- S.a. (1950): “El poeta”, 1, sin número de página.
- (1952a): “Una oportunidad para los poetas jóvenes”, 8, sin número de página.
- (1952b): “Aniversario”, 9, sin número de página.
- (1952c): “Encuesta”, 9, sin número de página.
- (1954): “Alfonso Cortés, un gran poeta americano vive, desconocido, en un hospicio de Managua”, 15, sin número de página.
- Urondo, Francisco (1954): “Turlough O’Carolan”, 16-17, Buenos Aires, sin número de página.
- (1955): “Miguel”, 19-20, sin número de página.

### Fuentes secundarias

- Aguirre, Raúl Gustavo (1979): *Literatura Argentina de Vanguardia. El movimiento Poesía Buenos Aires (1950-1960)*. Buenos Aires: Fraterna.
- Bürger, Peter (2000): *Teoría de la vanguardia*. “Historia, ciencia, sociedad 206”. Barcelona: Península.
- Calbi, Mariano (1999): “Prolongaciones de la vanguardia”. *Historia crítica de la literatura argentina*. Noé Jitrik ed. Volumen 10. *La irrupción de la crítica*. Susana Cella ed. Buenos Aires: Emecé, pp. 235-255.
- Dobry, Edgardo (2007): *Orfeo en el kiosco de diarios. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- “Dossier Poesía Buenos Aires” (1988-1989): *Diario de Poesía* 11, pp. 13-24.
- Fondebrider, Jorge (1988-1989): “Reportaje a Jorge Enrique Móbili”. “Dossier Poesía Buenos Aires”. *Diario de Poesía* 11, pp. 14-15.
- (1988-1989): “Reportaje a Rodolfo Alonso”. “Dossier Poesía Buenos Aires”. *Diario de Poesía* 11, pp. 15-16.
- Freidemberg, Daniel (1988-1989): “27 notas al pie de un mito”. “Dossier Poesía Buenos Aires”. *Diario de Poesía* 11, pp. 22 y 24.
- Jitrik, Noé, Nicolás Rosa y Beatriz Sarlo (1993): “El rol de las revistas culturales”. *Espacios de crítica y producción* 12, pp. I-XVI.
- Martínez, María del Rosario (2008): “Entrevista a Rodolfo Alonso”. *Orbis Tertius* XIII/14, pp. 5-13.
- Mignolo, Walter D. (1982): “La figura del poeta en la lírica de vanguardia”. *Revista Iberoamericana* XLVIII/118-119, pp. 131-148.
- “Raúl Gustavo Aguirre: tres reportajes” (1988-1989): “Dossier Poesía Buenos Aires”. *Diario de Poesía* 11, p. 24.

## Resumen

El ideario vanguardista del grupo de escritores constituido en torno a la revista argentina *Poesía Buenos Aires* (1950-1960) puede ser delimitado a partir de las figuraciones acerca del poeta y de la labor creadora, presentes en los textos programáticos y de carácter ensayístico que la publicación recoge a lo largo de sus treinta números. Teniendo en cuenta aspectos de la doctrina susceptibles de ser vinculados con aquellos que las vanguardias históricas reivindican (compromiso vital, inconformismo, rechazo de todo tipo de convencionalismos), el presente trabajo examina la construcción en las páginas de la revista de un modelo de escritor próximo al arquetipo del “poeta maldito” conformado en la Modernidad y cultivado por las figuras más relevantes del simbolismo francés. En esta dirección, indaga en los retratos de poetas y propone que dichas figuraciones, en parte destinadas a fundamentar el valor de la empresa impulsada por los realizadores, dan cuenta al mismo tiempo del desgarramiento de los productores culturales quienes, situados frente la cultura de masas propiciada por el peronismo de la década de 1950, reivindican la “actitud ética” del escritor que hace de su creación un modo de vida y atribuyen a su práctica simbólica una misión redentora y liberadora. El artículo muestra que tal posicionamiento, pasible de ser identificado con el que asumen los miembros del grupo editor, no llega a resolver una de las problemáticas caras a la publicación: la de la constitución de una “poesía nueva” capaz de integrar la experiencia caótica del mundo contemporáneo y de restituir a la vez la comunicación esencial entre los hombres.

**Palabras clave:** representaciones acerca del poeta - proyecto cultural, modernidad y peronismo - vanguardias estéticas en Argentina

## Abstract

The avant-garde ideology of the group of writers constituted around the Argentine journal *Poesía Buenos Aires* (1950-1960) can be delimited from the figurations about the poet and the creative labor, present in the programmatic texts and essays that the publication collects along its thirty numbers. Bearing in mind aspects of the doctrine, capable of being linked with those that the historical avant-gardes demand (vital commitment, non-

conformism, rejection of all kinds of conventionalisms), the present work examines the construction of a model of writer, in the pages of the magazine which stands near the archetype of the “damned poet” constituted in the Modernity and cultivated by the most relevant figures of French symbolism. In this direction, it inquires into the poets' portraits and proposes that those figurations, partly aimed at founding the value of the undertaking stimulated by the producers, give account, at the same time, of the splitting of the cultural producers who, placed before the culture of masses encouraged by Peronism of the 1950s, demand “the ethical attitude” of the writer who makes a way of life out of his creation and attribute a redeeming and liberating mission to its symbolic practice. The article reveals that such a position, sensitive of being identified with that assumed by the members of the publishing group, does not solve one of the dear problems of the publication: the constitution of a “new poetry” capable of integrating the chaotic experience of the contemporary world and of giving back, at the same time, the essential communication among men.

**Keywords:** Poet's Representations - Cultural Project, Modernity and Peronismo - Aesthetic Avant-Gardes in Argentina