



Del Gizzo, Luciana. "Una patria internacional para la vanguardia. Sobre la importación de poéticas extranjeras en *poesía buenos aires* (1950-1960)".  
*Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, noviembre de 2019, vol. 8, n° 17, pp. 87-100

## Una patria internacional para la vanguardia Sobre la importación de poéticas extranjeras en *poesía buenos aires* (1950-1960)

An international homeland for the avant-garde:  
the importation of foreign poetics in *poesía buenos aires* (1950-1960)

Luciana Del Gizzo<sup>1</sup>

Recibido: 15/10/2019  
Aceptado: 24/10/2019  
Publicado: 08/11/2019

### Resumen

La producción de textos literarios lleva implícita una práctica de lectura. Desde ese punto de vista, es posible no solo historizar el amplio acto de leer, sino también el más restringido proceso de selección, elaboración, interpretación y procesamiento de lecturas que una literatura realiza como fundamento o motor de su propia producción. Una historia semejante supone en casos como el de la literatura argentina un importante volumen de importación de textos extranjeros y su traducción, que en su conjunto forman el canon mundial o transnacional del que cada una de estas literaturas se alimenta. Este trabajo se propone detenerse en un capítulo de esa historia, el de la incesante importación de poesía extranjera que desarrolló la revista *poesía buenos aires* durante toda la década de 1950. La multiplicidad de nacionalidades y de lenguas traducidas es tan amplia, que la revista se

### Abstract

Literary production implies a reading practice. From this point, it is possible to historicize the general act of reading, but also the more restricted process of selection, and analysis of readings that a literature makes as a basis or engine of its own production. In cases like Argentinean literature, such a history entails the importation of a significant volume of foreign texts, and its translation, that as a whole compose the transnational canon that feeds them. This paper aims to focus on one chapter of this history: the constant foreign poetry importation in *poesía buenos aires* magazine during the fifties. The multiplicity of nationalities and translated languages is so wide there, that the review displays a literary field that erases nationality to create a new geography with other borders: those of a

<sup>1</sup> Doctora en Literatura por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) con sede en el Instituto de Literatura Hispanoamericana (FFyL – UBA) y como docente de la cátedra Problemas de Literatura Argentina (FFyL – UBA). Fue docente auxiliar de la cátedra de Literatura Europea del Siglo XIX (FFyL – UBA), así como traductora y editora en organismos internacionales. Publicó varios artículos en revistas académicas y volúmenes colectivos. Es autora de *Volver a la vanguardia. El invencionismo y su deriva en el movimiento poesía buenos aires* (2017) y junto a Facundo Ruíz compiló la *Antología temática de la poesía argentina* (2017). Contacto: [violeta07@gmail.com](mailto:violeta07@gmail.com).



despliega como un ámbito literario que borra la especificidad de lo nacional para crear una nueva geografía con otras fronteras políticas, las de la auténtica fraternidad de una patria vanguardista desterritorializada.

**Palabras clave**

Vanguardia; internacionalismo; importación literaria; traducción.

genuine brotherhood of a deterritorialized avant-garde homeland.

**Keywords**

Avant-garde; internationalism; literary importation; translation.

El grupo que formaron Raúl Gustavo Aguirre, Edgar Bayley, Mario Trejo, Alberto Vanasco, Rodolfo Alonso, Jorge Enrique Móbili, Nicolás Espiro y Francisco Urondo, reunido alrededor de la revista *poesía buenos aires* (1950-1960), cumplió cabalmente el precepto que define a las vanguardias latinoamericanas: actualizar la literatura en los albores de un quiebre histórico.<sup>2</sup> Una vez clausurada la década de 1920 el fervor vanguardista se había apagado. Los poetas de los años treinta y cuarenta volvieron al verso medido, las referencias mitológicas, las interjecciones y otras ampulósidades, que tal vez solo Oliverio Girondo había logrado rebasar. Basta mirar los versos publicados en las primeras dos décadas de la revista *Sur* para comprobar que las renovaciones no habían sido definitivas. Como consecuencia, la poesía estaba impedida de hablar la lengua de los tiempos en que el “tú” agonizaba bajo el imperio del “vos” y el lunfardo colonizaba casi todos los registros.

En ese contexto, Aguirre y Móbili convocaron a Edgar Bayley y Juan Carlos La Madrid, ya iniciados en la vanguardia invencionista, para que marcaran el camino de la renovación en la publicación que querían fundar. Sin embargo, el primer número de *poesía buenos aires*, que salió en la primavera de 1950, estuvo tan cargado de grandilocuencias y definiciones engoladas como el tipo de poesía que querían cambiar (Prieto; Giordano). El contrapunto entre este comienzo fallido y el último número de la revista permite constatar la contundencia de la transformación. ¿Qué ocurrió en los números intermedios? Fueron varias las maniobras que estos poetas pusieron en marcha, empezando por una posición antidogmática que cuestionaba la médula de las vanguardias, algo vetustas para la mitad del siglo.

Ese cuestionamiento les impedía enrolarse de manera afirmativa en el invencionismo, surgido a mediados de los años cuarenta como la rama poética de la Asociación Arte Concreto-Invención, que reunía artistas visuales dedicados a la abstracción geométrica. Pero, ¿cómo hacer geometría con las palabras? Igual que la plástica, el invencionismo reivindicaba la actividad racional como ordenadora del espíritu para la producción de objetos poéticos no representativos y autónomos, que incidieran en la realidad por efecto de un desplazamiento deliberado y por su universalismo, producto de la ausencia de sentido. Romper con la representación implicaba que el arte interactuara de manera directa con lo real, más allá de la mimesis, a la que entendían como una falsa mediación. Si la plástica acudía a la geometría como la estructura básica de la bidimensionalidad —es decir, aquello que la pintura era en su aspecto más puro—, la poesía iba contra el plano de la lengua que tenía la capacidad de reflejar la realidad, la semiosis, para exponer su estructura gramatical y fónica.

<sup>2</sup> Utilizaré fuente redonda para referirme al grupo de poetas aglutinados en la revista *poesía buenos aires*, y fuente cursiva para referirme a la publicación específicamente. En todos los casos el nombre aparecerá sin mayúsculas, respetando la grafía original como marca vanguardista.

La intención era instar al arte a asumir un carácter puramente objetivo y no simbólico, es decir, de cosa en sí, invalidando toda transcendencia y toda hermenéutica. Esta apuesta por la supremacía de la forma implicaba una renuncia a los sentidos dados, la deserción a manifestar un estado de cosas establecido y el propósito de prescindir de la semejanza como modo de relación del arte con la vida. El resultado eran poemas crípticos, más que herméticos, cercanos al surrealismo, pero con una diferencia elemental: el uso de la razón, en lugar del inconsciente, para provocar asociaciones imposibles de palabras, que hicieran estallar el sentido y expusieran la materialidad del lenguaje. La poética se resistía así a la asignación de cualquier significación, global o en sus partes más ínfimas, y de ese modo socavaba los sentidos anquilosados, las formas fijadas de lo poético, que repetían fórmulas de tono elegíaco o épico, de acuerdo a su alineación aristocrática o peronista respectivamente, que ocupaban hegemónicamente todo el espectro discursivo de la poesía en la época.

El cuestionamiento de lo poético también se ejercía a través de reflexiones teóricas, en general firmadas por Bayley, donde era frecuente la pregunta por la función de la poesía, que los interpelaba desde el arte concreto. Esta corriente había recibido desde el constructivismo y la Bauhaus la idea de la función social del arte como elemento inseparable de su modo de producción. Luego de varios años sin respuestas convincentes acerca del para qué poético, pasada la mitad de la década de 1950 las reflexiones de los miembros del grupo poesía buenos aires encontraron en la comunicación el único cometido válido para el poema, lo que constituiría un precedente de la poesía conversacional de los años sesenta. Mientras, las múltiples definiciones sobre la poesía y el papel del poeta, a causa de su falta de univocidad, diluían el carácter programático, hasta que Aguirre terminó por afirmar: “no sabemos qué es la poesía y, mucho menos, cómo se hace un poema” (“Una continua” 128). El fruto de todo esto fue la formación de un lector capaz de apreciar nuevas formas de escritura y lectura, socio de esa cofradía vanguardista que, en ocasiones, era también poeta.

Llegada la década de 1960 sus propósitos estaban cumplidos. La Reunión de Arte Contemporáneo en Santa Fe en 1957, de la que participaron activamente, había dado muestras de que el discurso modernista estaba instalado. Pero la prueba más concreta de la consagración fue la única publicación de literatura que realizó el Instituto en 1963, una antología de la última poesía que incluyó a tres miembros del grupo: Aguirre, Alonso y Bayley (Aguirre et al.). De este modo, una vez clausurada en la primavera de 1960, *poesía buenos aires* había desarmado sus propios preceptos, dictaminó que ya no había dogma que pudiera circunscribir la poesía, estableció la comunicación como su función más específica y concluyó que no tenía idea de qué era un poema ni cómo se escribía. Es decir, se convirtió en su propia experimentación y desarmó los preceptos para abrir el camino al futuro que todavía habitamos. Hasta allí, una historia del invencionismo y el movimiento poesía buenos aires (Del Gizzo, *Volver*).

Como sabemos, la producción de textos literarios lleva implícita una práctica de lectura. Desde ese punto de vista, es posible no solo historizar el amplio acto de leer, como postula la Estética de la Recepción elaborada por H. R. Jauss (*Literatura como provocación*), sino también el más restringido proceso de selección, elaboración, interpretación y procesamiento de lecturas que una literatura colectiva (esto es, nacional, regional, de un movimiento, una escuela o un conjunto de escritores reunidos en un recorte sincrónico o una diacrónico) realiza como fundamento o motor de su propia producción. Una historia semejante, que en ciertos casos como el de la literatura argentina supone un importante volumen de importación de textos extranjeros y su traducción, daría cuenta de la conformación del canon mundial o transnacional que cada una de estas literaturas realiza y de sus transformaciones en el tiempo. A la vez, daría una respuesta posible a la problematización de los estudios nacionales de literatura (Topuzian; Schöning), que buscan examinar “el modelo de la literatura nacional que viene del siglo XIX, confrontándolo

sobre una base filológico-empírica con la internacionalidad de la literatura” (Schöning 313), porque esta perspectiva proporcionaría una lógica de delimitación de un canon mundial.<sup>3</sup>

Desde esta perspectiva, acaso sea posible delinear otro derrotero, igualmente importante y decisivo para el devenir de la poesía argentina: el de la incesante importación de poesía extranjera que desarrolló la revista *poesía buenos aires* a partir de sus primeros números, como un capítulo de esa historia de la recepción de la literatura del país. Verdadera política, que incluye la definición de una poética específica y una concepción de la traducción, también funciona como un modo de legitimación de la propia práctica literaria y como una toma de partido en la cuestión de la literatura nacional, en la medida en que “«internacionalidad» presupone «nacionalidad» y «nacionalidad» es una derivación de «nacional» y que con ello ambas perspectivas presuponen un concepto de nación” (Schöning 306). Esta prominencia de la literatura extranjera en la revista ha dado lugar a investigaciones que se han enfocado en la concepción de la traducción y la relación con la literatura francesa (Cámpora), así como la primera recepción de importantes poetas del siglo XX, como Fernando Pessoa (Cámara) y René Char (Cámpora).

Sin embargo, abocarse a esta cuestión de manera global implica algo más: escribir otra historia de la revista *poesía buenos aires*, poniendo en foco la red de relaciones transnacionales que la publicación expone en sus páginas. Efectivamente, la multiplicidad de nacionalidades y de lenguas traducidas es tan amplia, que la revista se despliega como un ámbito literario que borra la especificidad de lo nacional para crear una nueva geografía con otras fronteras políticas, las de la auténtica fraternidad de una patria vanguardista desterritorializada. Ubicada además en una zona liminal de la literatura argentina, puesto que la revista propiciaba una literatura replegada del público (Jitrik) y mayormente aislada de los debates de la época, el grupo *poesía buenos aires* se abrió a una literatura que prescindía de lo nacional para legitimarse y atribuirse una pertenencia. Prueba de ello es su completo silencio sobre importantes poetas argentinos que no compartían su definición poética vanguardista. En su lugar, recurrió a un internacionalismo horizontal, sin jerarquías, una variante de izquierda del cosmopolitismo que Siskind llama “deseo de mundo”, y que en definitiva terminó por afirmar su nacionalidad.

Esta historia desnacionalizada o, mejor, renacionalizada (en la medida en que lo internacional se inscribe en el contexto nacional), requiere conceptualizar otro tipo de relaciones que, en lugar de pensar los vínculos de este movimiento con la producción local y el estado de lo poético en el que irrumpe, es decir, los lazos de continuidad y ruptura con la cadena histórica de la literatura argentina, se enfoca en la red de relaciones transnacionales que la poesía entabla en las páginas de *poesía buenos aires*. Como consecuencia, esta historia busca una apertura hacia adelante, hacia la poesía que vendría después, en base a la labor de difusión y de transferencia de literatura extranjera, y a las consecuencias que dicha operación tuvo para

<sup>3</sup> Tal vez sea posible dejarnos llevar por el entusiasmo de la propuesta y pensar esta historia de la lectura de una literatura o historia de la recepción restringida como una alternativa metodológica a los estudios comparatísticos tradicionales, en tanto que estos suponen “la elaboración de cadenas genealógicas tópicas de figuras que manifiesten algún tipo de continuidad a través del cambio histórico. Este supuesto teórico y metodológico es consecuencia natural del carácter profundamente humanista, en el sentido más clásico del término, que la disciplina del comparatismo arrastra desde el siglo XIX, dado que lo que busca en la literatura es la condensación de una experiencia humana fundamental, capaz de evidenciarse como resultado, precisamente, de la comparación. O sea que, a pesar de la densidad histórica que le proporciona el *modus operandi* de la filología, los objetos de la comparatística clásica no son sino los invariantes por debajo o por detrás de los cambios y las variaciones históricas y geográficas, que en última instancia serían meramente superficiales: la permanencia incluso en el cambio más marcado, lo único en lo diverso” (Topuzian 108). La historización de la lectura de una literatura implicaría romper con esas cadenas tópicas para enfocar la metodología en las operaciones de lectura que propone un objeto en particular.

las poéticas posteriores. En ese sentido, un análisis de este tipo, debe atender la recontextualización de la poesía importada, es decir, las relaciones que esos poemas traducidos establecen con los otros textos de la revista, articulaciones sobre las que este artículo propone poner un primer foco.

Al revisar el minucioso índice de las primeras 20 entregas de *poesía buenos aires*, publicado en el número doble 19-20 del otoño-invierno de 1955, llama la atención la cantidad de adjetivos gentilicios que catalogan la procedencia de la poesía publicada hasta el momento: desde la esperable y abundante poesía francesa hasta las inusuales belga, griega, hindú, malgache o nicaragüense; en medio quedan los poemas estadounidenses, ingleses, irlandeses, italianos y portugueses, resalta la acotada presencia de España con un solo poeta, así como la importancia dada a América Latina con poetas chilenos, brasileños, peruanos y uruguayos, además de los argentinos. Esta notoria publicación de poesía extranjera, esta traducción a mansalva de alrededor de 40 poetas, llama aún más la atención cuando se la contrasta con el primer número, donde únicamente se presentan poemas de los miembros iniciales del grupo (Juan Carlos La Madrid, Edgar Bayley, Mario Trejo, Raúl Gustavo Aguirre y Jorge Enrique Móbili), cada uno en página aparte para cumplir con el objetivo de individualizar las poéticas:

Nuestra iniciada publicación tendrá caracteres antológicos de la poesía que, viviendo hoy, sin miedo a la novedad con que se presenta, se propaga y azota. Los lectores tendrán así, los libros con su sacudida aún no exhumada por el tiempo y, con mejor presencia que en la publicación individual, las distintas fases tonales de cada poética y de cada uno, en su esfuerzo y en su paradoja. (Móbili 2)

Aunque se comprometen a presentar lo nuevo y lo actual, y subrayan la necesidad de individualizar las poéticas, nada dicen en el primer número sobre la procedencia de los poetas que darán a conocer. De hecho, publican allí mismo un homenaje a Guillaume Apollinaire compuesto por poemas escritos por los miembros del grupo; nada del autor francés, por lo que en un principio podía suponerse que solo publicarían poemas propios.

La primera entrada de poesía extranjera se produce en el número 3 del otoño de 1951. Luego de algunas definiciones aforísticas de lo poético de Aguirre y de un texto críptico de Móbili, aparece en la página 3 “Poema en octubre” de Dylan Thomas, sin indicación de la autoría de la traducción. A continuación, la doble página central está dedicada por primera vez a más de un poeta. Bajo el título “Los frentes de la poesía: Francia”, publican poemas de Paul Éluard y René Char, enmarcados con definiciones poéticas y comentarios de Henri Michaux y Tristan Tzara. Se trata de la primera entrega de las múltiples páginas dedicada a la poesía francesa contemporánea, entre las que se destacan los números monográficos dedicados a René Char (nº 11-12, otoño-invierno de 1953) de 36 páginas, una extensión muy inusual (Cámpora), y el especial de 20 páginas sobre René Menard, en el nº 16-17 (invierno-primavera de 1954).

El número 4 incluye en página central “Los frentes de la poesía: América”, con poemas y textos de Vicente Huidobro, César Vallejo y Pablo Neruda. También aparece un poema de Tristan Tzara y otro de André Breton, acompañado de una nota crítica e irónica de Wolf Roitman, titulada “Presencia y epitafio del surrealismo en André Breton”. Se advierten hasta aquí algunas cuestiones que permanecerán en la revista: la filiación francófila, particularmente con el surrealismo tardío y menos dogmático; la voluntad de construir una genealogía vanguardista latinoamericana, que dé legitimidad a la práctica de ese tipo de poesía de este lado del Atlántico (Del Gizzo, “Huidobro”); y la intención de importar poesía contemporánea, cercana en el tiempo a su propia producción, también como un modo de autorización.

Luego de estas dos presentaciones, ya no volverá a resaltarse el agrupamiento nacional o regional de lo poético. Los poetas traducidos aparecen en página aparte al principio, como es el caso de Pierre Reverdy en el número 6, y a partir del número 7 comienzan a compartir el

espacio con los poetas del grupo, hasta que desde el número 9, de la primavera de 1952, las individualidades y las nacionalidades se pierden en conjuntos de poemas de diferentes autores que salpican irregularmente la página como una constelación. Los títulos destacados se reservan para la presentación de los poetas que publican por primera vez en la revista o, incluso, en Argentina; en ocasiones, estas presentaciones mencionan de forma destacada su país de procedencia, pero esas alusiones van desapareciendo paulatinamente a través de los números.

Este borramiento gradual de las nacionalidades implicaba, por un lado, un aplanamiento del valor de las producciones poéticas, que reconocía la misma valoración para los poemas producidos en cualquier lugar del mundo y, por otro, la consolidación de un “universalismo abstracto” (Siskind 15), diverso del “universalismo marginal, [...] marcadamente no universal desde el que es posible denunciar tanto las estructuras hegemónicas de la exclusión eurocéntrica como la automarginación que resulta del discurso normativo nacionalista” (18). Esto puede advertirse en lo que enuncian en la nota de tapa del número 6:

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

Una manera de ver que limite esta cultura al elemento autóctono o al hispanoamericano, sólo puede tener como resultado la sofocación de otras fuerzas que sostienen su configuración espiritual. (Aguirre, “Situación” 1)

Esta defensa de lo universal por sobre lo local y autóctono respondía, sin duda, a una discusión de la época. Siskind caracteriza ese universalismo abstracto en relación con la operación que realiza Jorge Luis Borges en “El escritor argentino y la tradición” (1951) por la cual, en la misma época que *poesía buenos aires*,

fuerza la apertura de un lugar de enunciación cosmopolita-marginal desde el que desbarata la formación antagónica del campo literario-mundial organizado en torno a nociones de diferencia cultural, donde los escritores cosmopolitas latinoamericanos localizan el origen de su exclusión y desde el que reclaman el reconocimiento de su inclusión en el mundo de la Literatura con mayúscula... (Siskind 18)

Borges es uno de los poetas nacionales contemporáneos ignorados en *poesía buenos aires*, presumiblemente, por haber desertado del lenguaje de la vanguardia, que aplanaba el valor de lo poético y era opuesto a esa “Literatura con mayúscula”. Los poetas de la revista también construyeron un lugar de enunciación cosmopolita-marginal, pero a diferencia de Borges, el rebajamiento y la horizontalización que había realizado la vanguardia los alejaba de una literatura con mayúscula en la que no creían.<sup>4</sup> La poesía vanguardista en los años cincuenta era el lugar del margen, proviniera de donde proviniera, por el carácter experimental y elitista de su lenguaje, también porque su vigencia estaba cuestionada en la época. Por lo tanto, no hay resentimiento ni búsqueda de la causa de la exclusión de la literatura mundial en estos poetas.

<sup>4</sup> Es este un matiz fundamental en la concepción de lo poético que hace diferir la idea de “universal” de “internacional”. Por eso, no se trata, de “sintetizar la aldea y el universo”, como resume el título del volumen de Inke Gunia, no solo porque Buenos Aires distaba de ser una aldea ya que su modernidad y conexión permiten colocarla entre las ciudades más importantes de América Latina, sino porque el concepto de universalidad no era homogéneo ni elevado. El “carácter universal y atemporal, según el modelo de René Char” (Gunia 287-288) no se traslada sin matices entre los distintos miembros del grupo; al margen de que el propio concepto chariano no está exento de la problematicidad que supone el propio compromiso político del poeta francés. En todo caso, el título del trabajo de Gunia no hace justicia a su análisis, que da cuenta de algunos de esos problemas, aunque no cuestiona las nociones de cosmopolitismo y universalidad.

Entonces, en vez de reclamar reconocimiento, construyeron un espacio propio que reproducía esa singularidad marginal, el ámbito de una poesía de características particulares e igualdad transnacional:

El arte es nacional por añadidura, porque lo es en tanto auténtico, salido de una situación vivida en determinado lugar del tiempo y del espacio cuyo sentido se ha sabido penetrar. [...] Todo lo que ocurre en una ciudad pertenece a esa ciudad. [...] Creemos en la poesía que, partiendo de cualquier lugar de la tierra, pueda ser vivida en Buenos Aires. Y en la poesía que, partiendo de Buenos Aires, pueda ser vivida en cualquier lugar de la tierra. (Aguirre, "Situación" 1)

El universalismo generalizado que plantea Aguirre estaba claramente delimitado en la revista. No publicaban cualquier poesía que pudiera ser vivida en Buenos Aires. Aunque no lo explicitaran, un repaso de los autores indica que en los primeros cinco años traducen y publican poetas de filiación vanguardista (Braulio Arenas, Hans Arp, René Char, Antonin Artaud, Achille Chavèe, Carlos Drummond De Andrade, Paul Èluard, Georges Henein, Vicente Huidobro, René Ménard, Francis Picabia, Francis Ponge, Jacques Prévert, Pierre Reverdy, Tristan Tzara, César Vallejo, etc.), o bien de poéticas modernas (Hart Crane, Milton de Lima Souza, e.e. cummings, Odiseo Elytis, Laurie Lee, Cesare Pavese, Fernando Pessoa, Arthur Rimbaud, Dylan Thomas, etc.).<sup>5</sup> De modo que el universo estaba restringido al mundo de la vanguardia, una patria que en sus inicios, con los primeros movimientos, había borrado los límites nacionales para reconocerse, más que en un cosmopolitismo universalista, en un internacionalismo cuya prehistoria era socialista.<sup>6</sup>

En efecto, el ansia de internacionalismo de la vanguardia provenía de su pasado político. Por un lado "durante todo el siglo diecinueve, la idea de vanguardia continuó ligada al radicalismo político" (Huyssen 21) y la separación posterior no terminó de borrar su sentido revolucionario que se traspasó al arte (Jauss, "Los mitos"); por otro, "ni Marx ni Engels le asignaron nunca demasiada importancia al arte [...] en las luchas del proletariado, aunque podría arriesgarse que el vínculo entre revolución política, la económica y la cultural se encuentra implícito en sus primeras obras" (Huyssen 22). Esta doble atracción de las dos acepciones de vanguardia hizo que ciertos rasgos se traspasaran de una a otra y de ese modo el marxismo imprimió a la vanguardia artística y literaria un internacionalismo no abstracto, sino estratégico, que así como contribuía a organizar la lucha de los trabajadores, permitiría la consolidación y propagación del nuevo arte, que a su vez colaboraba con la lucha al socavar los valores burgueses. Esa era su mayor diferencia con el modernismo, aunque no haya logrado su

<sup>5</sup> Esta lista se completa en la primera época de la revista con: Pierre Berger, Maurice Blanchot, Alain Bosquet, André Breton, Jean Cassou, René Cazelles, Achille Chavée, Alfonso Cortés, Kenneth Douglas, Basil Ecclestone, Juan Larrea, D.H. Lawrence, Henri Matisse, Murilo Mendes, Henri Michaux, Roger Mounin, Roger Munier, Pablo Neruda, Gaëtan Picon, Jean Joseph Rabéarivelo, Herbert Read, Léopold Sédar-Senghor, Hermann Wieck, Wilhelm Wörringer.

<sup>6</sup> Raymond Williams asocia el internacionalismo de la vanguardia a la consolidación de las ciudades modernas y las olas migratorias: "Las verdaderas bases sociales de la primera vanguardia fueron a la vez cosmopolitas y metropolitanas. Hubo una rápida transferencia e interacción entre diferentes países y diferentes capitales, y la modalidad profunda de todo el movimiento, como en el Modernismo, fue precisamente esta movilidad a través de las fronteras: fronteras que se contaban entre los componentes más obvios del viejo orden que había que rechazar..." (83). Sin embargo, esa idea de frontera como parte del viejo orden a rechazar ya implicaba una actitud política que recogía el ideal del socialismo internacional. Después de la Primera Guerra Mundial y la Revolución Rusa, esos movimientos migratorios se iban a dar no solo por motivos artísticos, sino fundamentalmente por razones políticas que llevaban al exilio.

cometido (Huyssen).<sup>7</sup>

Mientras el universalismo cosmopolita latinoamericano del siglo XIX y la primera parte del siglo XX podía ser en general abstracto, idealista y tendía a borrar las fronteras políticas de las naciones,<sup>8</sup> el internacionalismo de la vanguardia confraternizaba entre los que se reconocían como iguales habitantes de la patria vanguardista, es decir, reconfiguraba una nacionalidad que se recortaba del mundo. Por eso, la inclusión de los poetas extranjeros en *poesía buenos aires* tenía el objetivo de dar a leer y difundir, pero ante todo implicaba el reconocimiento de una comunidad extraterritorial fundada en la fraternidad de pares que generaba la lengua común de la poesía moderna y su ética implícita: “El movimiento que sustentamos –la poesía– sólo puede significar el desplazamiento hacia valores verdaderos, de los motivos de la convivencia humana y de las formas en que éstos se concretan” (Aguirre, “Situación” 1).

Sin duda, la noción de universalismo de Aguirre tendía un poco al ideal abstracto, ese que coqueteaba con el esencialismo universal. Es Edgar Bayley quien especifica el internacionalismo vanguardista en la noción de comunión que ya estaba presente en el manifiesto invencionista de 1946: “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” (Bayley et al.: 8). Esa comunión secularizada, ese nuevo mundo inminente, no era otro que el socialismo internacional, en el que la experiencia estética tenía un papel fundamental, como unos años más tarde explicaría Bayley en “El arte, fundamento de la libertad” desde las páginas de la revista.<sup>9</sup> Frente a la alienación del individuo y de la vida, la praxis artística ofrece la esperanza de la liberación: en tanto que incrementa y orienta la “fundamentación espiritual de las relaciones entre cada hombre y la comunidad [...] el arte tiende, en efecto, a crear y desarrollar entre los hombres relaciones de comunión por medio de la actividad subjetiva de cada uno” (Bayley: 8).

Sin perder de vista que Bayley venía por parte materna de una familia irlandesa católica, esta noción de comunión secularizada puede entenderse en el sentido que explicita Badiou: “una Idea es la subjetivación de la relación entre la singularidad de un procedimiento de verdad y una representación de la Historia” (20) y, en consonancia con eso,

ser un militante de un Partido comunista era ser uno de los millones de agentes de una orientación histórica de la humanidad toda. La subjetivación reunía, en el elemento de la

<sup>7</sup> Horacio Tarcus reconoce en la dificultad de articularse del socialismo con la vanguardia como manifestación del objetivo fallido de lograr una nueva subjetividad social, la pretendida *novi vit* rusa: “Los llamados «socialismos reales» fueron eficaces a la hora de construir grandes maquinarias partidario-estatales y llevaron adelante gigantescos proyectos que hacían a los «medios», «las condiciones objetivas» del socialismo: la nacionalización de la banca, del comercio exterior, una gigantesca planificación de la economía, etc. Alcanzaron éxitos parciales [...], pero fracasaron en el objetivo estratégico: en la construcción de una nueva subjetividad social, una nueva forma de vida colectiva, una nueva cultura emancipada, que era la gran promesa del socialismo. Y las dificultades de las vanguardias políticas y los «Estados socialistas» en articularse de un modo duradero y productivo con las vanguardias artísticas debe leerse, sin duda alguna, como un síntoma de ese fracaso” (19).

<sup>8</sup> Sobre esto, afirma Siskind: “los intelectuales y los textos latinoamericanos articularon la posibilidad de una modernidad cosmopolita, imaginando un mundo que pudiera responder a su necesidad de vivir en perfecta sincronía con lo que creían que estaba ocurriendo en «otro lugar». Ese «otro lugar» podía referirse a Francia, [...] [lo] que los modernistas latinoamericanos llamaban «Europa» u «Occidente», o a un espacio vagamente definido por su universalidad abstracta” (21-22).

<sup>9</sup> Edgar Bayley junto a su hermano Tomás Maldonado y otros miembros de la Asociación Arte Concreto-Invención (Manuel Espinosa, Claudio Girola, Alfredo Hlito) estuvieron afiliados al Partido Comunista entre 1946 y 1948. Es difícil especificar la adscripción al comunismo luego de su alejamiento, pero los textos de Bayley como el referido aquí dejan entrever una preocupación y un modo de abordaje problemático que refleja su formación marxista (Lucena y Longoni, y Lucena).



Idea del comunismo, la pertenencia local a un procedimiento político y el inmenso ámbito simbólico de la marcha de la humanidad hacia su emancipación colectiva.

[...] la palabra ‘comunismo’ no puede considerarse un término puramente político: en el individuo [...] vincula [...] el procedimiento político a algo más que ese mero procedimiento. Tampoco puede ser una palabra puramente histórica, pues, en el procedimiento político efectivo del que, como veremos, posee una parte irreductible de contingencia, la Historia no es más que un simbolismo vacío. Y, por último, tampoco puede ser una palabra puramente subjetiva o ideológica porque la subjetivación opera “entre” la política y la historia, entre la singularidad y la proyección de esta singularidad en una totalidad simbólica y, sin esas materialidades y esas simbolizaciones, no puede ajustarse al régimen de una decisión. (20)

La poesía, como procedimiento de subjetivación del discurso, actuaba como mediación entre política e historia, por lo que la idea de comunión de Bayley ligaba los tres elementos. Esa comunión estética, que exaltaba las relaciones como respuesta a la alienación, era a la vez ética porque permitía realizar la mayor utopía de la vanguardia, reunir la praxis artística con la praxis vital de los vínculos humanos, en este caso, a través de la potente red internacional del correo postal que traspasaba las barreras territoriales.

En efecto, la correspondencia profusa y continua era un instrumento fundamental para acercar las distancias y cultivar la intimidad, como puede leerse en las cartas entre René Char y Raúl Gustavo Aguirre y en tantas otras,<sup>10</sup> pero también era la vía para la circulación de las publicaciones y libros extranjeros que se intercambiaban con asiduidad. Un ejemplo de estos lazos que se tejían de forma transoceánica es la publicación de los poemas de René Cazelles en los números 15 y 18 de *poesía buenos aires*, por recomendación de René Char en carta del 16 de enero de 1954, así como la aparición de poemas de Aguirre en la revista literaria romana *Botteghe Oscure* (nº IX de 1952 y nº XXII de 1958) por intercesión de Char (Char y Aguirre). El correo, entonces, como complemento de los medios masivos de comunicación de la época, el telégrafo, el cine y la radio, y como reemplazo de los viajes que estos poetas de clase media no podían afrontar, se revela como un elemento que permitía esa cultura internacional que las guerras mundiales habían favorecido colateralmente (Hobsbawm) con su desarrollo tecnológico y su necesidad de conexión; también complementaba y respondía a la curiosidad que había despertado la circulación de revistas y publicaciones extranjeras que habían bajado de los barcos junto con los inmigrantes.<sup>11</sup>

Aunque no exento de algunas devociones, como la de Aguirre por Char, el internacionalismo que ejerce *poesía buenos aires* en la importación de literatura extranjera es mayormente horizontal. Así lo demuestran las páginas salpicadas de poemas, como por ejemplo las centrales 2 y 3 del número 10 (verano de 1953). Allí comparten el espacio, sin la jerarquía de ningún título que los ordene, poemas de Alberto Vanasco (argentino), K. K. Kaul (hindú), Milton de Lima Sousa (brasileño), Francis Picabia (francés), Rodolfo Alonso (argentino), Jacques Prévert (francés) y Braulio Arenas (chileno). No hay rasgos temáticos que unifiquen

<sup>10</sup> He tenido la oportunidad de acceder una vez a la vastísima correspondencia de Raúl Gustavo Aguirre, compuesta de muchas cajas sin una completa catalogación. Allí estaban sus intercambios con poetas como Drummond De Andrade, René Char, René Menard, etc. y también con poetas noveles a los que aconsejaba. Lamentablemente, esa vasta documentación ha permanecido inaccesible desde entonces.

<sup>11</sup> En una entrevista personal llevada a cabo en Milán el 23 de marzo de 2014, Tomás Maldonado relataba cómo la curiosidad llevó a él y a su hermano, Edgar Bayley, en su juventud a hurgar en amarillentos papeles que habían cruzado el Atlántico junto con los inmigrantes judíos, alemanes, checos, españoles, etc.: antes de cumplir los 20 años de edad habían armado una red de información sobre el constructivismo, el neoplasticismo, la Bauhaus, el cubismo y el arte abstracto en general, que los llevó a plantear las bases de sus poéticas concreta e invencionista, respectivamente.

los poemas o justifiquen su reunión, sino más que nada un estilo conciso y polisémico en el lenguaje, dado por figuras existenciales (“se ha perdido / lo que la tarde instaura en cada uno de nosotros / lo que llega con el día y permanece”, “carta de hastío” de Alberto Vanasco; “Es preciso acariciar lo probable / Y creer en la imposibilidad / De los caminos que se cruzan”, “Hilandera” de Francis Picabia; “en el desierto de esta cabeza / he escuchado tu voz feliz / tu voz desgarrada y frágil”, “El espejo roto” de Jacques Prévert). O bien por asociaciones imposibles de palabras (“Verdes palpitaciones huyen del vientre / De las raíces silábicas del infinito”, “Fragmento desconocido” de Milton de Lima Sousa; “y es a pesar de todo el gran milagro // de juventud de rabia de bisiesto / hasta cubrir la muerte con tu fiebre”, “octubre 4” de Rodolfo Alonso; “La lámpara fiel lame tus pensamientos”, “La transformación de la materia” de Braulio Arenas).

El único rasgo que los reúne, entonces, es cierta influencia surrealista, que se reconoce en las “Notas a los poemas” que aparecen en la página siguiente, y que evitan valoraciones jerárquicas y exhiben a los poetas en igualdad de condiciones, a pesar de las distinciones de nacionalidad. Esta ecuanimidad se pone de manifiesto en la presentación de la poética de Kaul:

La poesía hindú se desarrolla en una realidad intemporal, inmutable, imposible de expresar directamente y a la cual llega el artista por una voluntad de estirpe yoga. De aquí su simbolismo [...]. Un grupo de poetas, menores de treinta años, escriben en este momento en la India poemas que podríamos llamar surrealistas si la novedad de las imágenes no estuviera unida a esa estética transcendente que caracteriza a la auténtica poesía hindú. (S.F. 4)

Sin lograr eludir cierto exotismo, es justamente la caracterización deshistorizada la que permite, en su universalidad, colocarlo en la serie de la vanguardia.

Esta forma desjerarquizada de presentar los poemas concretiza la concepción de las relaciones transnacionales de la vanguardia: si “la literatura imagina formas de vida como relaciones entre elementos de otro modo considerados distantes, y de este modo elabora las fracturas de las configuraciones identitarias” (Topuzian 100), la “imaginación social” puesta en práctica para conformar una red horizontal de relaciones humanas y poéticas se patentizó en este grupo a través del correo postal y de la conformación de constelaciones de poemas desnacionalizados, que multiplicaban en conjunto el sentido de lo que se consideraba poético y legitimaban la práctica poética de los miembros de la revista. Así, si “la internacionalidad literaria se constituye mediante la interconexión en red y la interconexión en red surge mediante la transferencia; nacional es, entonces, aquello que necesita de la transferencia para ser internacional” (Schöning 315-316).

De modo que la transferencia es la operación que media entre lo nacional para incluirlo en la patria desterritorializada de la vanguardia, pero también determina el internacionalismo de una poesía que es tan extranjera como propia. Efectivamente, el modo en que la revista concibe la operación de traducción implica transferencia y también apropiación. Hasta el número 4, los poemas traducidos aparecen sin firma y a partir del número 7, la palabra “traducción” para asignar la autoría se reemplaza por “versión”. Este aparentemente simple detalle es la marca de una concepción de traducción tensionada por la idea de lo poético. Así lo entiende Magdalena Cámpora:

Hay un argumento que es eco de la concepción de Char sobre la poesía y que Aguirre alega tanto en la “Nota del traductor” del número doble [dedicado al autor de *Hojas de Hipnos*] de *poesía buenos aires*, como en el prefacio de los *Poetas franceses contemporáneos*: la intangibilidad de la poesía, que la hace autónoma, solo se deja

traducir en algunos casos; solo en esos momentos puede el traductor tocar el texto, interpretarlo en pos de una traducción o, más bien, de una versión en otra lengua. (56)

Dado que, como se alega reiteradamente en la revista con eco chariano, “la poesía no tendrá explicación para nadie” (Aguirre, “La poesía” 2), tampoco la tiene para el traductor, que necesita interpretar antes de traspasar el sentido a su lengua. Por eso, la traducción es necesariamente una imposibilidad y lo que se presenta es necesariamente una reescritura del original, una *versión*, una apropiación, un nuevo poema.

Es cierto que, como bien señala Cámpora, la relación de traductor-autor de Aguirre con Char contiene un “*ethos* de humildad [...] que sitúa la traducción en una función ancilar o relacional” (56). Esta característica puede leerse en su correspondencia y también se desprende de la única “Nota del traductor” que aparece en la primera época de la revista, justamente, referida a la traducción del poeta admirado: “Bien sé con cuánto amor, y con cuánto temor [estas versiones de los poemas de Char] han sido hechas. No siempre habrán conseguido reflejar el impresionante acento original, no siempre habrán alcanzado a no desmentirlo” (36). El temor, la duda, la vacilación frente a una poética cuya grandeza lo deja perplejo evidencia todo lo contrario de un lazo horizontal entre pares. En ese sentido, “al entender la traducción como una cercanía, como una aproximación al núcleo de esa «oscuridad» que la versión «respet», Aguirre sortea el escollo que opone la inefabilidad «multívoca» del poema a su transmisibilidad” (Cámpora 59).

Sin embargo, es posible que la relación con Char sea una excepción para Aguirre –únicamente comparable a la que desarrolla con la poética de Rimbaud (Cámpora)–, porque el efecto de sentido que produce la yuxtaposición de poemas en la revista, sin otra aclaración que la palabra “versión” junto a la firma del traductor, es el de la conformación de esa nación del lenguaje común de la vanguardia que los reúne. Incluso, en esa misma nota Aguirre afirma que “este número dedicado a Char y las versiones que en él se incluyen obedecen, pues, a la necesidad de reparar esa distancia que nos separa del poeta” (36). “Versión”, entonces, no sería en el marco de la revista una forma de sortear la inefabilidad del poema, sino más bien un modo honesto y sincero de asumirla y afrontarla. Si la poesía no puede explicarse y, en consecuencia, tampoco es posible darlo a entender en otra lengua, los textos expuestos, resultado del proceso de traducción, no pueden ser otra cosa que glosas, nuevas composiciones de un poema precedente, que el versionista hace propio para el territorio transnacional de *poesía buenos aires*.

A partir del número 21 del verano de 1956, *poesía buenos aires* cambió drásticamente su formato. Del tamaño original, unos centímetros más chico que el tabloide, pasó a un tener la dimensión de un cuaderno de 19 por 14 centímetros. Esta modificación permitió volver al propósito que tenían en los inicios de presentar cada poética individualmente. Las dimensiones estrechas, similares a la forma de un libro, hacían que ya no pudieran aparecer los poemas que salpicaban la página como en el formato anterior, sino que solo fuera posible presentar de a un poema por vez, uno detrás de otro, de modo que ahora formaban series de lectura en lugar de constelaciones. Además, cada poética de autor comenzaba en página aparte por lo que, sumado a la ausencia de publicidades y la numeración correlativa de las páginas de los distintos números, la revista se convierte en un libro compuesto por fascículos coleccionables, que contiene una cuidadosa antología de poetas vanguardistas y modernos de todo el mundo.

Una afianzada labor de importación, que funcionaba de forma más dinámica, caracteriza los últimos diez números, dedicados fervientemente a la tarea pedagógica de dar a conocer y difundir poéticas vanguardistas y modernistas. Esto se advierte en la mayor libertad en la selección de poetas a introducir, que incluye a algunos lejanos en el tiempo, pero cuya poética es revalorizada desde una lectura actual. Así, entre los poemas de Ana Maria Amaral, Jean Cassou, E.E. Cummings, Eugenio Montale, Boris Pasternak, Wallace Stevens y Giuseppe Ungaretti, aparecen también Catulo, Lewis Carroll, Emily Dickinson, Heráclito de Éfeso y John

Keats.<sup>12</sup> A su vez, las versiones de los poemas extranjeros están firmadas por una multiplicidad de traductores, que señala el crecimiento del grupo inicial que editaba la revista, así como la consolidación de la publicación en un restringido medio literario (Del Gizzo, “El inconsciente”).<sup>13</sup>

Esta cierta profesionalización de la tarea, sin embargo, no implicaba una apreciación distinta del cometido de lo poético ni de los lazos transnacionales y sus alcances:

Al menos, sobre esa poesía cuyas señales creemos a veces advertir y sobre la que, como hace diez años, nada definitivo y claro podemos explicar. [...]

Creemos que la Poesía no sólo es decisiva aventura por el conocimiento, sino –y en tanto– que entraña una relación en la que está implicada cualquier realidad: un vínculo esencial entre los hombres, o –mejor aún– **la experiencia de ese vínculo**. (Aguirre, Sin título 315-316, énfasis en el original)

Esa experiencia del vínculo humano de lo poético que no puede explicarse atraviesa fronteras y océanos. Por eso, pueden referirse a la dictadura de Salazar en Portugal en estos términos:

Portugal, la tierra de Fernando Pessoa, sufre desde hace muchos años el peso de una dictadura astuta y negra.

Y en ese absurdo, el silencio amenazaba ser rey.

Pero no. “Portugal ha cantado todos estos años. Cantado, doblado amargamente sobre sí mismo”. [...]

Hermanos de este desierto: ¿quién sabe si de vuestras luchas no se sostiene esa hierba que el sol no puede abatir, las semillas al viento, la otra punta clavada en el enigma, terca, porque el designio es ése? (Alonso y Aguirre 226)<sup>14</sup>

Citar partes de una carta recibida de un poeta que no mencionan para no comprometerlo y dirigir unas palabras a esos “compatriotas”, “hermanos de este desierto”, oprimidos en su país de origen implica una confianza en el alcance y llegada de la revista, en su potencia de multiplicación transnacional. Esta cercanía en el tratamiento de un conflicto en otro continente pone en evidencia la vigencia que todavía tenía para estos poetas la utopía de la patria internacional de la vanguardia.

Podemos concluir con Bürger, Huyssen, Williams y otros teóricos, que la utopía de la vanguardia fracasó porque fue el capitalismo, a través de la cultura de masas, el que puso en

<sup>12</sup> La lista de los poetas extranjeros publicados en esta segunda época se completa con: André Du Bouchet, Jean Cassou, René Cazelles, René Char, Carlos Drummond De Andrade, Egito Gonçalves, Martin Heidegger, Karl Jaspers, Pierre Jean Jouve, James Joyce, Sidney Keyes, Heitor Martins, René Menard, Murilo Mendes, Henry Michaux, Franco Moggi, Fraz Moreau, Roger Munier, Cesare Pavese, Fernando Pessoa, Johannes Pfeiffer, Milton de Lima Souza, Stephen Spender, Dylan Thomas, Ary Xavier.

<sup>13</sup> Entre quienes firman las traducciones, se encuentran Rodolfo Alonso, Raúl Gustavo Aguirre, Elizabeth Azcona Cranwell, Santiago Bullrich, Ramiro de Casabellas, Rafael Gutiérrez Girardot, Osvaldo Ellif, Aurelio Fuentes, Franco Moggi, Maura Narváez, Julián Palley, Lorenzo Villalonga.

<sup>14</sup> Es posible constatar que los fragmentos entrecomillados pertenecen a una carta de un poeta portugués recibida por Rodolfo Alonso, dado que así está señalado en un texto muy similar, algo más extenso, que el poeta argentino publicó en la revista *Centro* (Alonso, “Dos poetas portugueses”). Declaraciones recientes del autor señalan el nombre del poeta y las razones por las que no dio a conocer su nombre: “Las citas eran fragmentos de una carta personal que, con fecha 14 de septiembre de 1959 me había enviado Egito Gonçalves, cuyo nombre, así como el de su valiente y valiosa revista *Notícias do bloqeuio*, que hubiera permitido identificarlo, preferí no dar a conocer entonces por temor a represalias en su contra” (Alonso, “Lecciones” s.p.).

práctica sus postulados. En este caso, el internacionalismo fue realizado por la comercialización del cine de Hollywood, cuya hegemonía solo fue amenazada por la democratización de las comunicaciones globales que significó en sus inicios el advenimiento de Internet. Sin embargo, la enorme labor de importación de poesía extranjera desarrollada en *poesía buenos aires* contribuyó a ampliar el catálogo de poetas leídos en la época, a formar un público ávido de leer poesía de vanguardia, a legitimar la práctica poética de los miembros del grupo editor y a renovar la poesía en nuestro medio, como lo reconocieron Juan Gelman, Juan José Saer y Ricardo Piglia (Alonso, “Sobre esta” 11-12). Ese resultado no hubiera sido posible sin la concepción de una poesía que habla un mismo idioma y estrecha las distancias y las diferencias. Entonces, podemos entregarnos a la imaginación social y reproducir la utopía de estos poetas, conceder que sus vínculos internacionales fueron fehacientes y prolíficos hasta conformar los lazos de una comunidad extraterritorial reunida por una praxis poética específica y confiar en el único modo en que es posible subvertir fronteras y ejercer la libertad: el ejercicio fecundo de los vínculos humanos a través de un lenguaje en común.

### Obras citadas

- Aguirre, Raúl Gustavo. “La poesía no tendrá explicación para nadie.” *poesía buenos aires*, n.º 1, primavera, 1950, p. 2.
- \_\_\_\_\_ “Situación de poesía buenos aires.” *poesía buenos aires*, n.º 6, verano, 1952, p. 1.
- \_\_\_\_\_ “Nota del traductor.” *poesía buenos aires*, n.º 11-12, otoño-invierno, 1953, p. 36.
- \_\_\_\_\_ “Una continua obsesión.” *poesía buenos aires*, n.º 25, otoño, 1957, p. 126-128.
- \_\_\_\_\_ Sin título. *poesía buenos aires*, n.º 30, primavera, 1960, pp. 315-316.
- Aguirre et al. *Poesía argentina. Selección del Instituto Torcuato Di Tella*. Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 2010 [1963].
- Alonso, Rodolfo. “Sobre esta antología.” *Poesía Buenos Aires (1950-1960)*. Antología íntima, Ediciones del Dock, 2009, pp. 7-23.
- \_\_\_\_\_ “Lecciones de moral.” *Crónicas de la Emigración*, 18 de marzo de 2008. <http://www.cronicasde laemigracion.com/content/print/lecciones-moral/2008031812375125934>
- \_\_\_\_\_ “Dos poetas portugueses contemporáneos.” *Centro*, n.º 14, 1959, pp. 73-80.
- \_\_\_\_\_ y Raúl Gustavo Aguirre. Sin título. *poesía buenos aires*, n.º 29, otoño, 1960, p. 226.
- Badiou, Alain. “La idea de comunismo.” *Sobre la idea de comunismo*. Compilado por Analía Hounie, Paidós, 2010, pp. 17-31.
- Bayley, Edgar. “El arte, fundamento de la libertad.” *poesía buenos aires*, n.º 18, verano, 1955, pp. 5-8.
- \_\_\_\_\_ et al. “Manifiesto invencionista.” *Arte Concreto Invención*, n.º 1, agosto, 1946, p. 8.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Península, 2000.
- Cámara, Mario. “La recepción de Fernando Pessoa en Argentina: Una trayectoria posible, un proyecto por venir.” *Pessoa Plural*, n.º 16, en prensa.
- Cámpora, Magdalena. “La traducción como «instrumento poético»: Raúl Gustavo Aguirre entre Rimbaud y Char.” *Letras*, n.º 69-70, enero-diciembre, 2014, 47-62, <http://e-revistas.uca.edu.ar/index.php/LET/article/view/1676/1561>

- Char, René y Raúl Gustavo Aguirre. *Correspondencia y poemas: con una antología de poemas, traducidos por Raúl Gustavo*, traducción y notas de Magdalena Cámpora, Edhasa, 2016.
- Del Gizzo, Luciana. *Volver a la vanguardia. El invencionismo y su deriva en el movimiento poesía buenos aires*. Aluvi3n-Ediciones en Danza, 2017.
- \_\_\_\_\_ “El inconsciente de la vanguardia: Relaciones entre la primera y la segunda oleada vanguardista en Argentina.” *Káñina. Revista de Artes y Letras*, vol. 42, n.º 3, octubre-diciembre, 2018, pp. 235-255.
- \_\_\_\_\_ “Vicente Huidobro o una genealogía para la vanguardia argentina.” *Genealogías, filiaciones, rupturas. Lecturas y reescrituras en la Literatura Latinoamericana*, compilado por Andrea Cobas Carral, NJ Editor, en prensa.
- Giordano, Carlos. “Entre el 40 y el 50 en la poesía argentina.” *Revista Iberoamericana*, n.º 125, 1983, pp. 783-796.
- Gunia, Inke. *La revista de vanguardia poesía buenos aires (1950-1960). «Sintetizar la aldea y el universo»*. Iberoamericana-Vervuert, 2014.
- Hobsbawm, Eric. *Historia del siglo XX*. Grijalbo Mondadori, 1999.
- Huysen, Andreas. *Después de la gran divisi3n. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- Jauss, Hans Robert. *La historia de la literatura como provocaci3n*. Gredos, 2013.
- \_\_\_\_\_ “Los mitos de comienzo: una oculta nostalgia de la Ilustraci3n.” *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad est3tica*, Visor, 2004, pp. 27-63.
- Jitrik, No3. “Poesía argentina entre dos radicalismos.” *Zona de la Poesía Americana*, n.º 3, mayo, 1964.
- Longoni, Ana y Daniela Lucena. “De cómo el «júbilo creador» se trastocó en «desfachatez». El pasaje de Maldonado y los concretos por el Partido Comunista. 1945-1948.” *Políticas de la Memoria*, Cedinci, n.º 4, verano, 2003-2004, pp. 116-128.
- Lucena, Daniela. *Contaminaci3n artística. Vanguardia concreta, comunismo y peronismo en los años 40*. Biblos, 2015.
- M3bili, Jorge Enrique. “Nos proponemos dar a la poesía.” *poesía buenos aires*, n.º 1, primavera, 1950, p. 2.
- Prieto, Mart3n. *Breve historia de la literatura argentina*. Taurus, 2006.
- S.F. (sin firma). “Notas a los poemas.” *poesía buenos aires*, n.º 10, verano, 1953, p. 4.
- Siskind, Mariano. *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*. Fondo de Cultura Econ3mica, 2016.
- Sch3ning, Udo. “La internacionalidad de las literaturas nacionales. Observaciones sobre la problemática y propuestas para su estudio.” *Naciones literarias*, editado por Dolores Romero L3pez, Anthropos, 2006, pp. 305-339.
- Tarcus, Horacio. “Horacio Tarcus.” *Vanguardias argentinas: ciclo de mesas redondas interdisciplinarias del Centro Cultural Ricardo Rojas Rojas*, de Andrea Giunta y otros, Centro Cultural Ricardo Rojas, 2003, pp. 15-23.
- Topuzian, Marcelo. “La literatura mundial como provocaci3n de los estudios literarios.” *Chuy. Revista de estudios literarios latinoamericanos*, a3o 1, n.º 1, julio, 2014, pp. 94-138, <http://www.revistasuntref.com.ar/index.php/chuy/article/view/107>
- Williams, Raymond. *La pol3tica del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Manantial, 2002.