



# EL INCONSCIENTE DE LA VANGUARDIA RELACIONES ENTRE LA PRIMERA Y LA SEGUNDA OLEADA VANGUARDISTA EN ARGENTINA

*The Unconscious of the Avant-Garde  
Connections between First and Second Argentinean Avant-Garde*

*Luciana Del Gizzo\**

## RESUMEN

Veinte años después del apogeo de la revista *Martín Fierro* (1924-1927), sus rupturas y experimentaciones poéticas se habían diluido hasta desaparecer por completo. ¿Cómo ocurrió entonces que el lenguaje poético que legó la vanguardia se volviera casi hegemónico a partir de la década de 1960 cuando antes era un eslabón perdido? Hubo otra vanguardia en Buenos Aires que, a destiempo de los años veinte, con menos alboroto y más consciente de su papel pedagógico, modificó el lenguaje de la poesía y fue conformando de a poco un público capaz de valorar las nuevas formas. Los invencionistas, nucleados en la revista *poesía buenos aires*, y un surrealismo redivivo en jóvenes y experimentados poetas completaron la transformación que sus antecesores había dejado a medias. Sin embargo, tuvieron una relación ambigua y selectiva con su antecedente. A partir de algunas reflexiones teóricas surgidas con base en otros movimientos, este trabajo propone reconstruir el vínculo entre ambas oleadas vanguardistas y reflexionar sobre su particularidad, atendiendo las líneas de continuidad, omisión, negación y reconfiguración, con el propósito de abordar estas interrogantes y pensarlas fuera de su propia lógica de novedad, a partir de su lado inconsciente.

**Palabras clave** surrealismo, invencionismo, martinfierrismo, inconsciente, antecedentes.

## ABSTRACT

Twenty years after the peak of *Martín Fierro* (1924-1927) avant-garde magazine, its cutting-edge progress was forgotten. How was it possible that avant-garde poetic language become so alive and hegemonic at the Sixties when it was missing link years before? There has been another avant-garde movement in Buenos Aires that, far of the Twenties, with little fuss, and aware of its pedagogic role, changed poetry language and step by step conformed a public able to value the new forms. Invencionists, centered in *poesía buenos aires* magazine, and an alive surrealism in young and experienced poets completed the transformation that its precursors leaved uncompleted. However, they had an ambiguous and selective relationship with them. Starting from some theoretical reflections about other movements, this paper rebuilds the link between both avant-garde waves, considering the strands of continuity, omission, denial and reconfiguration, with the purpose of address these questions and think them out of its own innovation logic, from its unconscious side.

**Key Words:** surrealism, inventionism, martinfierrism, unconscious, precursors.

---

\* Universidad de Buenos Aires (UBA) y CONICET. Doctora en Literatura, Instituto de Literatura Hispanoamericana. Argentina. Correo electrónico: violeta07@gmail.com



## 0. Introducción

“Este Aguirre es milagroso, ¿cómo habrá hecho para encontrar 40 poetas en Buenos Aires?” (Urondo, 2009, p. 91), comentaba Girondo a la salida de un evento en el teatro Florencio Sánchez titulado *Presentación de la Nueva Poesía Argentina: la generación última* en 1955. Esto sucedía un año después del número 13-14 de *poesía buenos aires*, que reunía las producciones de los poetas más recientes, con muestras de invencionistas, madíes, surrealistas e independientes, y a dos de la publicación de la *Antología de una poesía nueva* (1952).<sup>†</sup> La recurrencia de la novedad respondía a la ya típica devoción vanguardista, pero también a la intención de aglutinar un círculo propio. El comentario de Girondo puede interpretarse en dos sentidos. En primer lugar, irónicamente, como parece deslizar Urondo en *Veinte años de poesía argentina* (2009): difícilmente hubiera en la ciudad tantos poetas en su acepción cabal.<sup>‡</sup> Pero en otro sentido, el milagro de Aguirre era patente: había allí 40 autores a quienes atribuir un poema de rasgos modernos y hasta vanguardistas, así como un conjunto de amigos y lectores interesados en ellos.

El asombro de Girondo estaba justificado: alrededor de treinta años habían pasado desde el furor vanguardista de la revista *Martín Fierro* (1924-1927) y en ese lapso había visto diluirse sus rupturas y experimentaciones hasta desaparecer por completo. Sus camaradas de antaño habían abandonado el barco de la experimentación y se habían ido deslizando hacia géneros clásicos como el policial; otros vacilaron en su postura, incluido él mismo. Muchos, como Jorge Luis Borges, Eduardo González

<sup>†</sup> La antología de 1952 incluyó solamente poetas del grupo *poesía buenos aires* y, de hecho, el prólogo de Aguirre reafirma la postura invencionista: Juan Carlos La Madrid, Edgar Bayley, Mario Trejo, Omar Rubén Aracama, Raúl Gustavo Aguirre, Jorge Enrique Móbili, Nicolás Espiro y Wolf Roitman (Aguirre, 1952). La selección de 1954 que recoge la revista es más amplia e incluye poetas surrealistas, madíes e independientes con una exposición razonada de sus poéticas.

<sup>‡</sup> Francisco Urondo, miembro activo del grupo *poesía buenos aires* desde, por lo menos, 1954, inauguró la línea crítica del movimiento durante los años sesenta. En efecto, “Veinte años de poesía” (2009 [1963, 1968]), además de ser un análisis lúcido de la poesía argentina entre 1940 y 1960, constituye una clara toma de posición. En esos años, Urondo daba un giro determinante de vida y de poética: mientras iniciaba su militancia política más activa, que comenzó con la incorporación al Movimiento de Liberación Nacional (Malena) (Aguirre, 2009) y tras asistir al Congreso Cultural de La Habana en el verano de 1968, crecía su desconfianza hacia la literatura como instrumento de cambio social. Ese giro en su poética y en su modo de comprender la literatura, la política y la vida, habría generado la necesidad de distanciarse de cualquier postura sospechosa de ser formalista, como lo era gran parte de la desarrollada en *poesía buenos aires*. Esto puede advertirse al analizar comparativamente las dos versiones del ensayo, la publicada en *Zona de la poesía americana* (Urondo, 1963) y su versión definitiva de 1968, donde aumenta la virulencia del lenguaje contra cierta parte del invencionismo, la representada por Raúl Gustavo Aguirre.



Lanuza o Leopoldo Marechal (Sylvester, 2008; Ledesma, 2009), negaron la vigencia de la vanguardia a partir de los años treinta. Los poetas de las dos generaciones siguientes volvieron al verso medido, las metáforas tradicionales y las referencias mitológicas como un modo de contradecir a la generación anterior; hasta afirmaban ser de vanguardia por esa «ruptura». ¿Cómo era posible entonces que floreciera el lenguaje vanguardista entre los jóvenes de los cincuenta? Nosotros podemos extrañarnos aun más: ¿cómo ocurrió que el lenguaje poético que legó la vanguardia se volviera casi hegemónico a partir de la década de 1960 cuando antes era un eslabón perdido? Si, como afirma Delfina Muschietti (1989, 2009), *Espantapájaros (al alcance de todos)* (1932) de Gironde únicamente pudo encontrar su lector modelo en esa época, ¿cómo y cuándo se formó?

Hubo otra vanguardia en Buenos Aires que, a destiempo de los años veinte, con menos alboroto y más consciente de su papel pedagógico, modificó el lenguaje de la poesía y fue conformando de a poco un público capaz de valorar las nuevas formas. A partir de mediados de los años cuarenta y durante toda la década del cincuenta, algunos jóvenes procuraron actualizar definitivamente el lenguaje poético no solo con las experimentaciones propias, sino también traduciendo y dando a leer la ya tradicional vanguardia del mundo en revistas como *Letra y Línea* (1953-1954), *A partir de cero* (1952-1956) y la más longeva *poesía buenos aires* (1950-1960). Invencionismo, la rama poética del arte concreto que reunía a Edgar Bayley y al grupo *poesía buenos aires* – Raúl Gustavo Aguirre, Mario Trejo, Alberto Vanasco, Rodolfo Alonso, Francisco Urondo, etc.–, y un surrealismo redivivo, con Francisco Madariaga, Enrique Molina, Julio Llinás, Osvaldo Svanascini, Carlos Latorre y el persistente Aldo Pellegrini,<sup>§</sup> entre otros, procesaron los movimientos europeos anteriores y contemporáneos, incluida la vanguardia rusa y sus derivas, y confluyeron para actualizar la literatura en los albores de un quiebre histórico.

Sin embargo, tuvieron una relación ambigua y selectiva con sus antecesores vernáculos de dos décadas atrás. Mientras el invencionismo procuró desde sus inicios

---

<sup>§</sup> Aldo Pellegrini (1903-1973) fue la figura vertebradora del surrealismo en Argentina, durante casi todo el siglo. Dos años después de publicado el *Primer manifiesto surrealista*, reunió el primer grupo que adscribía al movimiento fuera de Francia. Poco después publicó la revista *Qué* (1928) y se contactó con André Breton a través del correo postal. Dos décadas más tarde, colaboró activamente en casi todas las publicaciones que procuraban difundir la tendencia de vanguardia: *Ciclo* (1948), *Letra y Línea* (1953-1954), *A Partir de Cero* (1952-1956).



armar una genealogía latinoamericana, solo algunos años después reconoció a Gironde en *poesía buenos aires*. Y aunque los surrealistas fueron más cercanos a este pionero, la consagración y el alejamiento de la experimentación de los otrora vanguardistas les hizo poner una distancia explícita. ¿Entonces era esa actualización subsidiaria de la primera vanguardia? ¿Existieron líneas de continuidad entre ambas oleadas vanguardistas, a pesar de esas referencias? Hal Foster (2001) propone que son las vanguardias de mediados de siglo en adelante las que ponen en obra el proyecto vanguardista por primera vez, porque registran el antecedente de la vanguardia histórica y lo recodifican para instalarlo. ¿Se puede aplicar esta hipótesis en el caso de estos movimientos que parecen no reconocer a sus predecesores? Este trabajo propone reconstruir el vínculo entre ambas oleadas vanguardistas y reflexionar sobre su particularidad, atendiendo las líneas de continuidad, omisión, negación y reconfiguración, con el propósito de abordar estas interrogantes y pensarlas fuera de su propia lógica de novedad, a partir de su lado inconsciente.

### 1. ¿Qué es una vanguardia y cómo se usa?

La noción que tenemos actualmente de las vanguardias, caracterizada por el rechazo de la institución arte tal como se formó en el seno de la sociedad burguesa, que conlleva una ruptura total con la tradición y la intención de religar el arte con la praxis vital, solo tuvo difusión y cobró vigencia en Argentina a partir de fines de los años ochenta, cuando se tradujo por primera vez la *Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger (2000 [1987]). De la misma época data la difusión en los estudios literarios y artísticos de la *Teoría estética* de Theodor W. Adorno (1983), que problematizó la cuestión de lo nuevo y la novedad en relación con el modernismo. De modo que para la mitad de siglo y un poco antes, la idea de vanguardia había adquirido un sentido laxo, más vinculado a la última tendencia de buen gusto que al elenco de categorías estéticas, y bastante alejado del que se atribuye específicamente a los movimientos europeos de las décadas de 1910 y 1920. Se limitaba a indicar una posición de avanzada y subrayaba el valor de la novedad.

Sin duda, en los hechos las vanguardias se plantearon como práctica y experiencia estética de lo nuevo, pero lo central es que desde allí, a diferencia del



concepto de “generación”, problematizaron la idea de progreso y el cambio que este supone. Es que la autoconciencia histórica que el siglo XIX legó al arte del novecientos hizo que actuaran y produjeran consecuentemente con su transitoriedad y su época.\*\* Por eso, la preocupación por el futuro, la negación del pasado y la exaltación del presente. Considerarse un evento fugaz en la continuidad de la historia, que ya no entendían como un desarrollo hacia un fin específico y superior como el romanticismo, las llevó a hacer de esa transitoriedad el motor de su afirmación. Cada vanguardia ha sido un momento de inflexión en el devenir artístico del siglo XX que sustanció lo que ya no era y lo que todavía no tomaba forma, indicando y poniendo de relieve lo que Jauss (2004) denomina *umbral de época*, es decir, la existencia de un giro en la historia antes de que la sociedad tome plena conciencia del cambio.†† En ese paréntesis, desplegaron su experimentación vacilante, inexacta e incompleta, que conformó lo que llamo una *estética de umbral*.‡‡ La vanguardia sería entonces el modo específico en que durante el siglo XX el arte indicó los quiebres históricos, haciendo de ese paréntesis entre lo que ya no es y lo que todavía no es, su fundamento.§§

Pero si lo que hacen estos movimientos es declarar su absoluta autonomía respecto del pasado y del presente, sin tener seguridad sobre el futuro, han requerido de ciertas operaciones para legitimar su práctica, es decir, para justificar su ejercicio y su estatuto artístico. ¿Cómo identificar como arte algo que no tenía la forma o el contenido habitual? ¿Cómo justificar la producción de esas formas experimentales sin

---

\*\* Mientras el romanticismo erigía la trascendencia sagrada del arte, también advertía la historicidad de la producción artística, es decir, la sobredeterminación que le infunde su época. Esta idea fue concebida de manera paulatina, desde Herder y el *Sturm und Drang* hasta Hegel, como una ruptura con el modelo ahistórico y normativo de imitación del arte griego que exigía el clasicismo y la estética de la Ilustración (Szondi, 1992). Ese cambio de paradigma en la literatura se afianzó desde los primeros románticos alemanes en el siglo XVIII y durante el siglo XIX en toda Europa, hasta que Baudelaire lo vinculó con su propio aquí y ahora en “El pintor de la vida moderna”.

†† Dice Jauss: “Si creemos al historicismo riguroso cuando mantiene que lo nuevo *in eventu* acostumbra a sustraerse a la experiencia consciente y que sólo *ex eventu*, retrospectivamente, es reconocido como el límite entre lo que ‘ya no es’ y lo que ‘aún no es’, ¿no le quedará a la experiencia estética esa oportunidad, siempre confirmada, de apostrofar, frente a la experiencia histórica, la aparición de lo nuevo, de elevar a la conciencia las posibilidades que se anuncian, o incluso de dramatizar, como un nuevo comienzo o como un giro único (...), ese cambio de horizonte todavía imperceptible?” (Jauss, 2004, p. 71).

‡‡ El término *estética* subraya el rasgo experiencial de extrañamiento que Adorno indica como fundamental para desautomatizar el lazo entre el individuo y su entorno, y poner así en evidencia la originalidad de los tiempos.

§§ Para una explicación pormenorizada del concepto de vanguardia como *estética de umbral*, véase Del Gizzo, Luciana (2017), *Volver a la vanguardia. El invenicionismo y su deriva en el movimiento poesía buenos aires (1944-1963)*, Madrid-Buenos Aires, Aluvión-Ediciones en Danza.



homologarlas a nada anterior? La organización en grupos, la elaboración de manifiestos o las relaciones con otras disciplinas artísticas fueron las estrategias más frecuentes para conseguirlo. De ahí el asombro de Gironde frente al logro de Aguirre de reunir tanta gente, que provenía de un compromiso constante y consecuente con la tarea de difundir las poéticas vanguardistas, sin soslayar los principios éticos depositados sobre una noción compartida acerca de lo poético.

En efecto, Aguirre sabía que ampliar el círculo de amigos, de los que compartían no solo el gusto por la poesía sino la honestidad en los lazos humanos revelada en el lenguaje, implicaba contribuir a la instalación de la vanguardia y a la conformación de un público lector, pero, fundamentalmente, a la construcción de una fraternidad que realizara de manera efectiva la utopía vanguardista de religar el arte con la praxis vital. La recepción colectiva, así como la producción colaborativa con los amigos cuando se exponía un escrito propio en una mesa de café, suponía una experiencia compartida de la poesía, una reciprocidad en la que estaba implicada esa ética fraternal que ponía en acto la voluntad de incidir sobre la realidad inmediata que tenían este tipo de poéticas.

Idealmente, la legitimidad de grupo se da de forma comunitaria, no en el sentido de que los miembros habiten un mismo espacio, sino porque encuentran un entendimiento compartido (Bauman, 2003), que mantiene aglutinado al conjunto mediante un sentimiento de fidelidad basado en ese acuerdo tácito, el cual otorga a su vez protección ante los embates de afuera. En este caso, ese acuerdo se daba en relación con la noción de poesía, que tenía matices entre los individuos y variaría levemente a lo largo de los años, pero sin exponer las diferencias para mantener unido al grupo. Formularlo explícitamente en términos de dogma, habría conllevado grandes o pequeños disensos y la consecuente fragmentación.\*\*\*

---

\*\*\* A pesar de los muchos textos que aparecen en *poesía buenos aires* con tono y forma de manifiesto, la multiplicidad y el lenguaje poético de las definiciones hace incierta una definición. Además, las declaraciones, proclamas y manifiestos se firmaban de forma individual, de modo que el grupo permitía ciertas variaciones y desvíos, al tiempo que mantenía tácito el consenso sobre la noción de lo poético. Es cierto que las notas editoriales y firmadas por los directores de la publicación tenían un peso mayor, pero la insistencia por definir una y otra vez la poesía y la función del poeta tenía un efecto de rodeo que abría la posibilidad de futuras variantes dentro del mismo esquema tácito, las cuales terminaron por darse efectivamente con el paso del tiempo. Los surrealistas, en cambio, estaban dispensados de firmar un manifiesto, porque todos suscribían de un modo u otro los de Breton, que funcionaban como ese acuerdo compartido que los aglutinaba.



Si la vanguardia pone a prueba lo que se considera arte en una época dada, únicamente puede hacerlo porque hay una instancia colectiva que valida como tal la experimentación, que no es considerada artística por las formas tradicionales de legitimación, bajo acuerdos no dichos. La aceptación de la experimentación individual sería improbable o tendría resistencia y una mayor probabilidad de fracaso. El grupo funcionaba como garante hacia afuera y hacia su interior, convalidaba prácticas. Y si la comunidad pequeña producía bajo una noción implícita de poesía, que encarnaba así un estilo colectivo, la recepción bajo las mismas condiciones de la comunidad ampliada del público permitía:

Ordenar en una misma unidad espiritual las formas de la vida individual y aquellas en las que la comunidad se expresa como tal. De ese modo se afirma una función ética del arte, en el sentido más estricto: la misión de este es producir los objetos mejor adaptados a las necesidades prácticas, pero también los más idóneos para poner en cada casa individual los símbolos de una manera común de habitar un mundo (Rancière, 2013, p. 176).

Esa concepción de lo poético como el ejercicio de una ética común que influye directamente en la vida cotidianamente se manifiesta repetidamente en las páginas de *poesía buenos aires*, cada vez que se hace referencia a la poesía como fraternidad, pero, primordialmente, se pone de relieve en el recuerdo de la experiencia compartida, como “un tiempo de amor” para Aguirre, “de fraternidad y exigencia” para Alonso; “heterogeneidad y afinidad” para Bayley (Fondebrider *et al.*, 1988-89, p. 16).

La disposición del grupo surrealista fue diversa. Sin duda, Pellegrini sospechaba de la legitimidad que daba el grupo y Gironde había experimentado las consecuencias de su disolución. Pero en este caso, el acuerdo estaba explicitado desde fuera en el manifiesto de Breton y en una práctica poética que reconocían dentro de sus pautas. Tal vez por eso y por la falta de una práctica colectiva que los cohesionara suficientemente, el grupo tendió a disgregarse en diferentes oportunidades y sus publicaciones fueron efímeras, a pesar de los esfuerzos de Pellegrini. Sin embargo, es necesario señalar que este conjunto no funcionó como una réplica del movimiento francés en el que, dado su dogma demasiado explícito –en lugar de tácito– y su excesiva rigidez, cualquier disidencia producía fisuras y quiebres (Nadeau, 1993); por el contrario, el grupo argentino, igual que sus pares invencionistas, se caracterizó por su heterodoxia y por un espíritu aglutinador que los llevaba a compartir sus publicaciones con otras poéticas



vanguardistas (Pichón-Rivière, 1974). Aunque esto no fue suficiente para transformar sus acuerdos en una práctica colectiva sostenida.

Otro modo de avalar aquello que carece de antecedentes es la construcción de genealogías, es decir, autorizar las innovaciones en el presente, mediante un recorte diferenciado del pasado. Como afirma Badiou:

Un grupo de vanguardia es el que decide un presente, pues el presente del arte no ha sido decidido por el pasado, como suponen los clásicos; ese pasado, más bien, lo ha impedido. El artista no es ni un heredero ni un imitador, sino quien declara con violencia el presente del arte (2005, p. 172).

Hal Foster recurre a la noción de *parallax* para reflexionar de manera similar, pues él considera que “esta figura subraya que los marcos en que encerramos el pasado dependen de nuestras posiciones en el presente y que estas posiciones las definen esos marcos” (2001, p. X). Al recortar su propio pasado legitimador, las vanguardias conformaron su propio aquí y ahora. Por eso, más que su capacidad de ruptura y novedad, lo que interesa es pensar en qué medida el martinfierrismo tenía sentido como referencia para convalidar la práctica invencionista y surrealista, como propone Foster (2001), recodificando sus postulados.

Este autor propone la noción de *acción diferida* de Freud para justificar la posición y las acciones de la neovanguardia.<sup>†††</sup> El concepto supone que:

Un acontecimiento se registra como traumático únicamente si hay un acontecimiento posterior que lo recodifica retroactivamente, en acción diferida. (...) la significación de los acontecimientos de vanguardia se produce de un modo análogo, mediante una compleja alternancia de anticipación y reconstrucción (Foster, 2001, p. X).

Por eso, desde esta perspectiva, la neovanguardia reconfiguraría el marco de su pasado vanguardista: los movimientos de los años veinte únicamente pueden ser registrados como rupturistas una vez que los de mediados de siglo ponen “en obra su proyecto por primera vez: una primera vez que, de nuevo, es teóricamente infinita” (2001, p. 23). En lugar de repetir sus postulados ya sin efecto de ruptura, como sugiere

---

<sup>†††</sup> Cuando Foster habla de neovanguardia, no se refiere a cualquier movimiento de mediados de siglo, sino a “un agrupamiento no muy compacto de artistas norteamericanos y europeos occidentales de los años cincuenta y sesenta que retomaron los procedimientos vanguardistas de los años diez y veinte como el *collage* y el ensamblaje, el *readymade* y la retícula, la pintura monocroma y la escultura construida” (2001, p. 3). Aunque sus afirmaciones teóricas revisten un carácter general, sus ejemplificaciones se refieren a este conjunto, por lo que sería atinado analizar su pertinencia en el contexto latinoamericano.



Bürger (2000), la segunda vanguardia hace aflorar el recuerdo de su antecedente, lo reelabora y lo repite como resistencia, siempre en términos de Freud.<sup>†††</sup>

El registro de la vanguardia radicaría entonces en esa recodificación de los movimientos anteriores, una operación de lectura que multiplica el carácter subversivo de la primera al infinito, suprimiendo la temporalidad:

La vanguardia histórica y la neovanguardia están constituidas de una manera similar, como un proceso continuo de protensión y retensión, una compleja alternancia de futuros anticipados y pasados reconstruidos; en una palabra, en una acción diferida que acaba con cualquier sencillo esquema de antes y después, causa y efecto, origen y repetición (Foster, 2001, p. 31).

Lo interesante de este “retorno del futuro” de la vanguardia que propone Foster es que habilita a pensar en su repetición, algo que obturaba la teoría de Bürger cuando afirmaba que:

La neovanguardia institucionaliza la *vanguardia como arte* y niega así las genuinas intenciones vanguardistas. (...) El arte neovanguardista es un arte autónomo (...) niega la intención vanguardista de una reintegración del arte en la praxis vital. Incluso los esfuerzos por una superación del arte devienen actos artísticos (Bürger, 2000, pp. 115-116; énfasis en el original).

Esta afirmación clausuró por décadas la posibilidad de pensar un carácter genuinamente vanguardista para los movimientos latinoamericanos. Con excepción de los escritores vinculados directamente a la escena europea, como Huidobro, Borges, Girondo, Oswald de Andrade, etc., cualquier réplica de este lado del océano fue sospechosa de institucionalizar la ruptura vanguardista como arte, socavando así su potencia subversiva. Pero al fin y al cabo, en la historia no existen más que repeticiones que ponen en evidencia la generalidad (Deleuze, 2002).<sup>§§§</sup> El problema no es la

---

<sup>†††</sup> Foster critica ampliamente la posición de Bürger, particularmente, su conceptualización de la neovanguardia como los movimientos que utilizan los procedimientos antiartísticos de la vanguardia histórica con fines artísticos (Bürger, 2000). Sin embargo, mantiene la terminología de Bürger (2000) de *vanguardia histórica* y *neovanguardia*, que impide quebrar la subordinación que estos términos mantienen por la significación temporal que detentan. Por el contrario, evito aquí referirme en esos términos, justamente, de ese modo adscribiría a pensarlos como repetición farsesca de los años veinte, pero también porque supone una progresión histórica, una teleología hacia una “finalidad” vanguardista. Como Jauss (2004) y Williams (1997), prefiero referirme a las diferentes oleadas vanguardistas durante el siglo XX, que actualizaron el arte mediante su estética de umbral.

<sup>§§§</sup> La repetición es para Deleuze “excepción, manifestando siempre una singularidad contra los particulares sometidos a la ley, manifestando un universal contra las generalidades que hacen la ley” (Deleuze, 2002, p. 27). La categoría de vanguardia, entendida como vanguardia histórica en sentido bürgeriano, tiene para muchas expresiones de la crítica que se han vuelto hegemónicas el estatuto de ley,



repetición del gesto, sino la medida crítica de la autorreferencialidad del arte, que únicamente puede estimarse en relación con las condiciones históricas específicas en que un movimiento de vanguardia se produce.

Por eso, no propongo negar la remisión europea, que ya existe en los mismos movimientos, sino revisar la sobredeterminación en que ocasionalmente incurre la crítica, probablemente, ante la necesidad de encontrar un origen que avale la importancia y la centralidad de estos movimientos, en lugar de aceptarlos en su marginalidad subversiva de literaturas menores que horadan la lengua y la literatura, y producen secuelas medulares o dispersas (Deleuze y Guattari, 1978).\*\*\*\* No cabe duda de la envergadura de una vanguardia cuando se constata la transformación estética en el contrapunto entre el antes y el después.

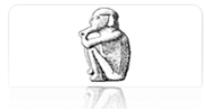
## 2. Omisión y negación, o cómo funcionó la vanguardia argentina

El invencionismo, la rama poética del arte concreto, comenzó por omitir las referencias a la vanguardia literaria porteña de los años veinte. Ya en la revista *Arturo* (1944), cuando sus postulados estaban apenas esbozados, Edgar Bayley y los pintores de la revista tuvieron la intención de conformar una genealogía vanguardista latinoamericana: mientras los antecedentes plásticos reconocían una raíz rioplatense en Joaquín Torres García, Juan del Prete y Yente, e intentaron vincularse sin éxito con Petorutti (Lauria, 2003); los poetas se apoyaron en Vicente Huidobro y Murilo Mendes, que enviaron sus colaboraciones. Años más tarde, *poesía buenos aires* colocaría como piedra angular de su poética a Apollinaire en su debut y solo algunos números después reconocería a Vallejo, el Neruda de *Residencia en la tierra* y Huidobro nuevamente en el centro de su retablo vanguardista. La genealogía se completaría, fundamentalmente, con Paul Éluard y René Char por el lado europeo, y Carlos Drummond de Andrade de

---

cuyas generalidades deben cumplir los casos particulares sometidos a ella. Lo latinoamericano plantea un universal a la categoría de vanguardia que desestabiliza su generalidad.

\*\*\*\* Verani afirma que “la historiografía literaria tiende a privilegiar las corrientes dominantes en detrimento de los movimientos que cuestionan la sensibilidad y las normas de un modernismo crepuscular o se apartan de la narrativa realista representativa” (1995, p. 77), ¿pero qué ocurre cuando esos movimientos rupturistas se transforman en corriente dominante? Tal es el caso del martinfierrismo que, por tener en sus filas a Borges y Girondo se transformó en una pieza capital de la historiografía literaria argentina.



este lado del océano. Sin referencias directas a la vanguardia vernácula anterior, el pasado se construía tanto con las presencias como con las ausencias.

En cambio, los poetas que abrazaron el surrealismo a mitad de siglo fueron algo más explícitos a la hora de examinar su propia posición con respecto a la vanguardia pasada. En el editorial del número 1 de *A partir de cero*, Enrique Molina arremete contra un Borges ya consagrado como escritor y como operador del canon por cierto carácter acomodaticio:

El más serio reproche que puede hacerse a la poesía argentina en los últimos años –salvo las excepciones de siempre– es su carencia casi completa de ese espíritu de ruptura al que aludimos. (...) Una prueba más en este terreno es la influencia perniciosa de Borges (...). A Borges, en efecto, ni su obra ni su prestigio lo autorizan a una conducta que señala a las claras su falta de decisión para asumir hasta las últimas consecuencias su condición de escritor. Por momentos parece empeñado en rebajar su criterio hasta colocarlo al nivel de la política y la connivencia literaria (Molina, 1952, p. 8).

Los años habían pasado y no se trataba ya del joven Borges ultraísta, que abrazaba una tibia vanguardia como una forma de intervenir en la escena literaria con un poco de ruido, atraer las miradas y conseguir un lugar (Sarlo, 1997; Ledesma, 2009). Los años cincuenta lo encontraban en el centro de esa escena y, aunque todavía no había sido reconocido como el principal autor nacional ni mucho menos internacionalmente, ya había escrito la mayoría de sus prosas más importantes, que abrevaban sin reconocerlo directamente del cuestionamiento de lo artístico que habían legado las vanguardias mediante los ahora conocidos procedimientos que buscan desestabilizar en su obra el estatus literario (citas apócrifas, intertextualidad y autorreferencialidad del texto, la escritura como reescritura, etc.). Mientras tanto, su poesía transcurría por cánones más tradicionales, reproduciendo el tono elevado y el valor de verdad adjudicado al género, algo que era coherente con los espacios institucionales que ocupaba, por ejemplo, como director de la Biblioteca Nacional desde 1955.

La misma crítica no podía aplicarse a Raúl González Tuñón, que incluso en su militancia de izquierda se había mantenido más acá del realismo socialista. Sin embargo, los surrealistas criticaron fuertemente su postura con la excusa de dar la versión en español correcta de la frase de Lautremont “*La poésie doit être faite par tous*”, que un libro reciente del autor traducía como “La poesía debe ser hecha para



todos”, en lugar de “por todos”. Una poesía hecha para todos implicaba receptores pasivos, incapaces de subvertir su limitación espiritual, y un poeta concebido como “elegido”, que distribuye las migajas de su ennoblecido linaje; “es el concepto más profundamente reaccionario” (S/A, 1952, p. 8) dicen con la seguridad de haber detectado un rasgo romántico que se le escapaba a la vanguardia anterior. La participación activa que implica una poesía hecha por todos exaltaba, en cambio, los valores espirituales de los hombres, su sentido de la vida y su comunicabilidad.

Las páginas de *Letra y Línea* también toman distancia de otros dos poetas martinfierristas. En el artículo “Poesía o no”, que aparece en el primer número y tiene su secuela en el siguiente, Carlos Latorre arremete contra Francisco Luis Bernárdez y Ricardo Molinari. Afirma que se trata de dos casos de “falsa gloria”, que normalmente el tiempo se encarga de romper, pero que resultan peligrosos porque:

Amenazan con rebasar sus límites [generacionales] aumentando la confusión reinante ya sea por su habilidad para perdurar mediante un eficaz despliegue sofisticado de aptitudes político-literarias, o mediante un sabio sabotaje de los auténticos valores llamados a reemplazarlos, o aún cuando persisten sostenidos por un fenómeno de inopia casi general (Latorre, 1953a, p. 3).

Critica al primero por ser “el guía de turistas de la fe” (1953a, p. 7), es decir, por tratar liviana y moderadamente temas religiosos, y al segundo por tibio:

Es neorromántico a medias, simbolista a medias, adhiere a los propósitos de la poesía pura a medias, a medias participa de la retórica tradicional de la lírica española en su nueva versión (...) y hasta a medias también intenta vincular su producción con la geografía y la nacionalidad a la que pertenece (1953b, p. 6).

Pero el motivo de su diatriba es claro: la persistencia de los poetas de la generación anterior obstruía la afirmación de los nuevos “mediante un sabio sabotaje de los auténticos valores llamados a reemplazarlos” (1953a, p. 3). Más aún:

Se trata simplemente de sanear de residuos regresivos una herencia viciada de anacronismo, ajeno ya en el tiempo de su nacimiento, cuanto más en la etapa de su liquidación, a los electrizantes conflictos del espíritu y la inteligencia que testimonian toda legítima contemporaneidad (1953a, p. 3).

Nótese que llama “residuos regresivos” a poetas adscriptos originalmente a la vanguardia de los años veinte. Seguramente, Molinari y Bernárdez no eran suficientemente vanguardistas –posiblemente, nunca lo habían sido–, pero su



persistencia no se debía a una mediocridad generalizada, sino a la potencia de sus versos. Aquello que molesta a Latorre, o que teme, es la pérdida de validez de la vanguardia, de su fuerza subversiva, igual que le critica abiertamente Molina a Borges. Es que de algún modo, estos poetas ya consagrados habían abandonado o recodificado su pasado vanguardista. Borges, por medio de la negación de su vigencia; Tuñón, en pos de una poesía más cercana a lo social y menos atenta a las cuestiones estilísticas que exigía la experimentación; Molinari y Bernárdez, por la deriva natural de sus intereses.

Además, sin restar importancia a la empresa renovadora de *Martín Fierro*, debe considerarse que sus juegos iconoclastas fueron a menudo ambiguos –recuérdese el vínculo cambiante con Lugones (Ledesma, 2009)–, al punto tal de que su adscripción vanguardista fue interpretada como una operación de legitimación y posicionamiento en el sistema literario (Sarlo, 1997; Ledesma, 2009): “La vanguardia [de los veinte] (...) nunca rechazó el sistema literario del momento: antes bien estaba impaciente por socavar los valores tradicionales y, que en cambio fuese su propia obra la que contara con apreciación y recompensa” (King, 1989, p. 29). Ciertamente que con menos radicalidad que el surrealismo francés con respecto al simbolismo, y con el creacionismo como modelo (Ledesma, 2009), el ultraísmo de sus páginas, que se basaba en el remozamiento de la metáfora por la cual el sentido quedaba oscilando entre los dos términos de la comparación, modificó y dio por concluido el modo modernista –en el sentido de Rubén Darío– de poetizar. Pero el procedimiento pronto fue volviéndose común y perdiendo eficacia, cuando no faltaba quien, como Borges, lo desmentía apenas poco después de haberlo introducido en Buenos Aires (Ledesma, 2009).

En todo caso, podría considerarse válida para este caso la diferencia heurística que señala Foster entre la intervención de la primera y de la segunda oleada vanguardista:

Obviamente, convención e institución no pueden separarse, pero no son idénticas. Por un lado, la institución del arte no rige totalmente las convenciones estéticas (esto es demasiado determinista); por otro, estas convenciones no comprenden totalmente la institución del arte (esto es demasiado formalista). En otras palabras, la institución del arte puede enmarcar las convenciones estéticas, pero no las constituye. Esta diferencia heurística puede ayudarnos a distinguir los acentos de las vanguardias históricas y las neovanguardias: si la vanguardia



histórica se centra en [la crítica de] lo convencional, la neovanguardia se concentra en [la crítica de] lo institucional (Foster, 2001, p. 19).

De algún modo, invencionismo y surrealismo fueron más allá de la crítica a lo convencional desmontando el lenguaje poético de su semiosis, en el primer caso, y retornando a un modo de resistencia irracional que celebraba el lenguaje sobre la nada, sobre un vacío (Antelo, 2004), que era otra forma de desmontar su artificio. Pero la propuesta de Foster deja a un lado el aspecto histórico-social sobre el que está inscripto cualquier movimiento artístico como parte del discurso social, como si eso no incidiera en los rasgos inconscientes que vienen a remedar el trauma pasado a través de la acción diferida que supone. Si estos movimientos vienen a cuestionar la institución literaria, en otros términos, aquello que se considera poético, cabe preguntarse por el motivo. Como ya se ha indicado, frecuentemente la crítica ha señalado que el martinfierrismo cuestionó las convenciones como un modo de legitimarse en la escena literaria. ¿Cuál era el fin que guiaba a estos poetas de mediados de siglo, si sus poemas hablaban un idioma fuera de toda convención?

Un impulso inconsciente de cambio atravesaba el discurso social desde mediados de los años cuarenta en Argentina. La inmigración junto con las políticas de unificación del idioma habían hecho un gran aporte para la transformación de la lengua cotidiana porteña, que ya se percibía como un acento propio que la poesía no lograba captar. Paralelamente, el proceso de conformación de una nueva sociedad de masas venía gestándose desde la década de 1920 y había hecho eclosión en los albores del gobierno de Juan Domingo Perón, a mediados de los cuarenta. Ese cambio no fue solo político, sino que derivó en una profunda y veloz modificación en las relaciones sociales:

No se trató solamente de indudables beneficios materiales; aquel fenómeno también fue acompañado de una caída de la deferencia de los sectores populares hacia las escalas superiores de la sociedad. Esto es, se quebró el reconocimiento que, en sistemas jerárquicos, *los de abajo* deben profesar a *los de arriba* (Terán, 2008, p. 259; el énfasis es del autor).

En ese contexto de profunda transformación, la poesía, con algunas excepciones y sin contar a los poetas del tango que se circunscribían a un ámbito específico, parecía resistirse a esa transformación simbólica que la vanguardia de los veinte no había logrado ni persistido en instalar y mantenía una autofiguración elevada que la hacía



reproducir endecasílabos y referencias a la mitología antigua. Estos poetas, como muchos otros que manifestaban a menudo ese malestar entre quienes estaban Julio Cortázar o Juan Rodolfo Wilcock, advirtieron que esa lengua ya no significaba ni tenía razón de ser, aunque todavía la nueva no tuviera forma. A diferencia del resto de sus contemporáneos, desplegaron su poética vacilante y subversiva que materializaba el proyecto vanguardista en la radicalidad material del lenguaje.

### 3. Intercambio de avales

Para las dos poéticas, la excepción fue Oliverio Girondo, no porque no haya dudado de su vanguardismo en los años anteriores –*Interlunio* (1937) y *Campo nuestro* (1946) muestran esa vacilación–, sino porque reafirmó su postura a instancias de esta nueva generación, que rescataba sus rupturas pasadas y difundiría las próximas. En efecto, si bien es cierto que “cuando sus contemporáneos dieron la espalda a la condición salvaje de la experimentación, él giró hacia los más jóvenes” (Muschiatti, 1999, p. 573), esas actitudes no fueron simultáneas, sino que estuvieron separadas por décadas de cierto aislamiento.<sup>†††</sup>

Recién en los años cincuenta, surrealistas e invencionistas comenzaron a participar de las particulares veladas en su casa donde, además de compartir la mesa, generaban una sociabilidad común de apoyo a la experimentación. Solían encontrarse allí Enrique Molina, Edgar Bayley, Carlos Latorre, Julio Llinás, Francisco Madariaga, Olga Orozco, Aldo Pellegrini, Mario Trejo y Alberto Vanasco (Páez, 1999). Girondo promovió sus iniciativas mediante la subvención de revistas como *Ciclo* y *Letra y Línea* (Wenner, 2014). Pero además, la conformación de “nuestro pequeño grupo surrealista (...), [por el] que nos convertimos, con el tiempo, en los más íntimos” (Pellegrini, 1953, p. 2) le permitió legitimar definitivamente su experimentación.<sup>††††</sup> Fueron estos poetas, a través de sus publicaciones periódicas, quienes conformaron la figura heroica de un

<sup>†††</sup> Sobre el rechazo a formar parte del sur.

<sup>††††</sup> En el reportaje incluido en la reciente edición facsimilar de *Letra y Línea* (2014), Miguel Brascó se queja de cierta “actitud terrateniente” de Girondo, con un tono que parece revivir rencores del pasado, porque el poeta organizaba reuniones en su casa con ciertas reglas: “ibas un día acordado y todos eran poetas surrealistas. Si ibas otro día porque te había llamado, te encontrabas solo con apellidos de Palermo Chico” (Wenner, 2014, pp. 13-16). Por el contrario, estas reuniones exclusivamente poéticas pudieron haber favorecido ese “entre-nos” surrealista y literario, una confianza de amigos en sintonía que propiciaría la sociabilidad que se necesitaba para legitimar sus experimentaciones.



Girondo vanguardista a ultranza, lo que favoreció la recepción de *En la masmédula* (1954). Así compone Pellegrini su colocación en el centro del rebrote surrealista:

La poética moderna rechaza la simetría, sustituyéndola por la adopción de un equilibrio inquietante: no es el desorden sino el orden autónomo (...).

La nueva poesía de Girondo está situada en la corriente de esta evolución fatal. Se encontró en un momento en que la carga de sus contenidos o admitía la valla de las convenciones idiomáticas (...) o rompía con ella. Sin quebrar la unidad espiritual que significa toda su obra anterior, ha dado el paso decisivo (...).

Oliverio Girondo, que hace ya muchos años diera el golpe de gracia al esteticismo barato en nuestro país con su «20 poemas para ser leídos en el tranvía», afirmó en su obra posterior, fuerte, antidecorativa, viril y poéticamente actual, una solitaria posición de vanguardia en el seno de una generación que traicionó sus propósitos iniciales (1953, p. 2).

Pellegrini advierte el momento de incertidumbre, pero rápidamente lo reconfigura como un instante de vacilación natural previo a un paso trascendente, al tiempo que reconoce a Girondo como una excepción de su generación. Unos años más tarde, en 1956, Raúl Gustavo Aguirre introduce los poemas de *En la masmédula* (1954) en *poesía buenos aires*:

**Oliverio Girondo** (Buenos Aires, 1891) es uno de los primeros poetas que en nuestro país se rebelan contra el modernismo rubendariano (...).

Esta rebeldía está, por otra parte, de acuerdo con la vivacidad espiritual y el claro sentido de la función interrogadora de la inteligencia que son la permanente característica personal de Oliverio Girondo, tal como se revela en la trayectoria (...) de más de treinta años, durante los cuales (...) ha permanecido fiel a la idea de la poesía como una búsqueda inquieta y permanente, de la solvencia expresiva (...).

Fue uno de los principales animadores de la revista **Martín Fierro**, de cuyo espíritu renovador sigue siendo quizás el único representante, ahora que tantos de sus colaboradores de antaño se han retirado hacia el prudente clasicismo o el sillón académico. Lo prueba ese inconformismo, ese constante batallar contra la perversión de la poesía (Aguirre, 1956, p. 14; énfasis en el original).

Tanto Aguirre como Pellegrini colocan a Girondo como un precursor solitario e inconformista, que se recorta de su generación que traicionó la vanguardia y que es coherente con su postura. Este tipo de operación “apuntala la imagen de ‘eterna juventud’” (Páez, 1999) que reforzaba una irreverencia vanguardista permanente y que, a la vez, permitía relacionarlo con la nueva generación. Así, la vanguardia de mediados



de siglo recodifica, reafirma e instala la única figura que quedaba en pie de la oleada anterior, porque había sido consecuente con su experimentación. De modo que poco antes de hallar un público, Gironde encontró un grupo de pertenencia que no solo acogió sus experimentaciones, sino que realizó las operaciones que dieron a *En la másmédula* (1954) un ámbito propicio para su recepción, tanto porque reubicó su figura como porque se encargó de formar un lector actualizado, que estuviera en condiciones de valorar su poética.

Entonces, la vanguardia argentina de mediados de siglo reconfiguró su antecedente no sin antes recortar su propio pasado de acuerdo con las condiciones discursivas en las que procuraba insertar su lenguaje. Tanto invencionistas como surrealistas utilizaron diversas estrategias para deslastrarse de los predecesores que no habían ido a fondo en su transformación: por vía de la omisión o de la crítica, ambos limpiaron el panteón de precursores y decidieron el pasado que justificaba su práctica, borrando del recuerdo las contradicciones que ponían en duda su autoridad. Ambos movimientos advirtieron un estado de cosas que ya no tenía vigencia, un lenguaje que no cumplía con la función de significar un referente que se había modificado. Subvertir la institucionalidad de esa lengua fue el modo en que pusieron de relieve un profundo cambio social que venía gestándose hacia décadas.

En cierta forma, si la vanguardia, como pequeños movimientos que procuran subvertir el estatus de una literatura mayor, ha prevalecido como el modo en que el arte predijo las transformaciones de la historia durante el siglo XX (Jauss, 2004), pudo hacerlo, justamente, por la intermitencia de su manifestación, que señalaba el antecedente (Foster, 2001). Pero esto cobra significación únicamente si se consideran las condiciones históricas en que reconfigura las prácticas del pasado y los nuevos sentidos que esas prácticas abren de acuerdo con ese contexto diferente. Solo así es posible pensar las vanguardias latinoamericanas y las particularidades de su repetición. Por eso, el rescate de Gironde, que estaba perdido en la nebulosa restauradora de su generación, no fue ni azaroso ni ingenuo, ni inconsciente. Tampoco, una elección por afinidad o gusto como otros casos. Se trataba del pasado propio que querían poner en vigencia no como un nuevo marco, sino como una transacción legitimante, un intercambio de avales: mientras esa poética pasada se actualizaba a través de la



sociabilidad de grupo, que autorizaba mediante el aval de sus miembros, validaba la nueva experimentación como antecedente. §§§§

Girondo encontró sus interlocutores en una nueva generación vanguardista y esto fue el trasfondo que respaldó la audacia de escribir su obra más radical. Para los jóvenes, era la rúbrica que necesitaban para avanzar con su transformación. Luego, las modificaciones operadas sobre el ideal de lo poético en la década de 1950 permitieron que su obra fuera valorada ampliamente recién una década después (Muschiatti, 1989 y 2009). El aislamiento en el que había quedado una vez clausurado el primer ciclo vanguardista hizo que advirtiera un milagro en la capacidad de congregación que tenía Aguirre alrededor de este estilo llano, intimista, conciso, inesperado de un lenguaje que había visto morir y que increíblemente renacía, esta vez, para dar larga vida a la vanguardia.

#### 4. Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor W. (1983). *Teoría estética*. Madrid: Hyspamérica.
- Aguirre, Raúl Gustavo. (1952). *Antología de una poesía nueva*. Buenos Aires: Ediciones Poesía Buenos Aires.
- Aguirre, Raúl Gustavo. (1956). Oliverio Girondo. *poesía buenos aires*, 21(verano), 14.
- Aguirre, Osvaldo. (2009). Introducción. En Francisco Urondo (Ed.), *Veinte años de poesía argentina y otros ensayos*. Buenos Aires: Mansalva.
- Antelo, Raúl. (2004). Poesía hermética y surrealismo. En Noé Jitrik y Sylvia Saítta (Eds.), *Historia crítica de la literatura argentina. El oficio se afirma* (vol. IV) (pp. 373-400). Buenos Aires: Emecé.
- Badiou, Alain. (2005). *El siglo*. Buenos Aires: Manantial.

---

§§§§ Para una problematización de los mecanismos de legitimidad en los grupos vanguardistas, véase Del Gizzo, Luciana. (2015). Autonomía vs. legitimidad, un dilema vanguardista. El caso del invencionismo. *Letral*, (14). Disponible en <http://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/issue/view/247>



- Bauman, Zygmunt. (2003). *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bürger, Peter. (2000). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Deleuze, Gilles. (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. (1978). ¿Qué es una literatura menor? En *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era.
- Foster, Hal. (2001). *El retorno de lo real*. Madrid: Akal.
- Fondebrider, Jorge et al. (1988/89). Dossier PBA. *Diario de Poesía*, 11(verano), 13-24.
- Girondo, Oliverio. (1999). *En la masmédula*. En Raúl Antelo (Ed.), *Obra completa* (pp. 217-264). Buenos Aires: ALLCA XX-Sudamericana.
- Jauss, Robert. (2004). *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Madrid: Visor.
- King, John. (1989). *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura 1931-1970*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Latorre, Carlos. (1953a). Poesía o no. *Letra y Línea*, (1, octubre), 3-7.
- Latorre, Carlos. (1953b). Poesía o no. El caso Molinari. *Letra y Línea*, 2 (noviembre), 6, 10-11.
- Lauria, Adriana. (2003). *El arte concreto en Argentina*. Buenos Aires: Centro Virtual de Arte Argentino-Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Recuperado de [http://cvaa.com.ar/02dossiers/concretos/03\\_definicion.php](http://cvaa.com.ar/02dossiers/concretos/03_definicion.php)
- Ledesma, Jerónimo. (2009). Rupturas de vanguardia en la década del 20. Ultraísmo, martinfierrismo. En Noé Jitrik y Celina Manzoni (Eds.), *Historia de la literatura argentina. Rupturas* (vol. VII.) (pp. 167-199). Buenos Aires: Emecé.
- Molina, Enrique. (1952). Vía libre. *A Partir de Cero*, 1(1), 1, 7-8.
- Muschietti, Delfina. (1989). Las poéticas de los 60. En *Cuadernos de literatura* (4) (pp. 129-141). Resistencia: Universidad Nacional del Nordeste.



- Muschiatti, Delfina. (1999). Diario de un salvaje americano. En Oliverio Gironde y Raúl Antelo (Eds.), *Obra completa* (pp. 573-586). Buenos Aires: ALLCA XX-Sudamericana.
- Muschiatti, Delfina. (2009). Oliverio Gironde y el giro de la tradición. En Noé Jitrik y Celina Manzoni (Eds.), *Historia crítica de la literatura argentina* (vol. VII) (pp. 121-145). Buenos Aires, Emecé.
- Nadeau, Maurice. (1993). *Historia del surrealismo*. Montevideo: Altamira.
- Páez, Roxana. (1999). En la nuca del sueño. En Oliverio Gironde y Raúl Antelo (Eds.), *Obra completa* (pp. 552-567). Buenos Aires: ALLCA XX-Sudamericana.
- Pellegrini, Aldo. (1953). Nuevos poemas de Oliverio Gironde. *Letra y Línea* 2(1), 2.
- Pichón Riviére, Marcelo. (1974). El surrealismo argentino. *Crisis*, 13(mayo), 61-69.
- Rancière, Jacques. (2013). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial.
- S/A. (1952). La poesía debe ser hecha por todos. *A Partir de Cero* 2(1), 1-8.
- Sarlo, Beatriz. (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Sarlo, Beatriz. (1997). Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*. En Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo (Eds.). *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel.
- Sylvester, Santiago. (2008). Notas sobre poesía argentina de vanguardia. *Orbis Tertius*, XIII(14).
- Szondi, Peter. (1992). *Poética y filosofía de la historia I*. Madrid: Visor.
- Terán, Óscar. (2008). *Historia de las ideas en Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Urondo, Francisco. (2009). *Veinte años de poesía argentina y otros ensayos*. Buenos Aires: Mansalva.



- Verani, Hugo J. (1995). Estrategias de la vanguardia. En Ana Pizarro (Ed.), *Palabra, literatura e cultura. Vanguardia e modernidade* (pp. 75-87). San Pablo: Fundação Memorial da América Latina.
- Wenner, Liana. (2014). Estudio preliminar. *Letra y Línea. Edición facsimilar* (pp. 11-16). Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional.
- Williams, Raymond. (1997). *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*. Buenos Aires: Manantial.



Esta obra está bajo una [licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)