

Autonomía vs. legitimidad, un dilema vanguardista. El caso del invencionismo

Luciana Del Gizzo (UBA-Conicet)

RESUMEN

¿Cómo legitimar aquello que reniega de la tradición para autorizar su práctica? ¿Cómo sostener lo que abjura del proceso de institucionalización del arte, mientras se reconoce a su vez como praxis artística? La naturaleza de las vanguardias trastorna la legitimidad tradicional porque su búsqueda de autonomía las divorcia de todo lo que les resulta heterónimo. Por lo tanto, resolver la tensión entre autonomía y legitimidad ha sido el desafío invariable de toda vanguardia que suscribió la función de actualizar el arte cuando la historia producía quiebres y giros. A partir del caso del invencionismo y de una caracterización de la vanguardia que vincula su emergencia a condiciones históricas particulares, este trabajo analiza tres mecanismos alternativos a la tradición que desplegaron estos movimientos para legitimarse como expresiones artísticas y autorizar su práctica: el vínculo interdisciplinario, la construcción de nuevas genealogías y la fundamentación grupal.

Palabras clave: legitimidad, autonomía, vanguardia, invencionismo

ABSTRACT

How to legitimize an art that rejects tradition to authorize its practice? How to support it when this refuses the institutionalization process while recognizes itself as artistic? Avant-garde nature disrupts the traditional legitimacy because its autonomy divorces them from any heteronomous law. Thus, solving the tension between autonomy and legitimacy has been the unavoidable challenge that faced each avant-garde that committed to update art when History twisted its course. From the case of Argentinean inventionism, and a characterization of avant-garde that connects its occurrence with particular historical conditions, this study analyzes three mechanisms alternative to tradition, that avant-garde movements display to legitimate as artistic expressions and authorizes its practice: the interdisciplinary bonds, the construction of new genealogies, and the group grounds.

Keywords: legitimacy, autonomy, avant-garde, inventionism

El cuadrado negro que determinó la abstracción absoluta y que sirvió de refugio de la realidad previa a la Revolución de Octubre a Malévich fue considerado peligroso por sus espectadores contemporáneos, de acuerdo con el testimonio de su creador¹. Un simple cuadrado negro sobre el lienzo, allí donde debía estar la representación de algo, significaba un repliegue y un silencio elocuente frente a la sangrienta represión zarista de la fallida revolución burguesa de 1905. Pero la subversión de la inobjetividad no radicaba únicamente en su negación a la representación o a decir algo sobre lo real, sino fundamentalmente en una expresión que se resistía a colocarse donde la noción burguesa de arte procuraba ponerlo.

Sin duda, esa resistencia había cumplido un derrotero desde que Théophile Gautier había declarado la independencia de la producción de belleza con su ideal del arte por el arte, también en una época de florecimiento burgués en Francia; pero “nada de lo que se hacía en París era ignorado” en Rusia (De Micheli: 224), de modo que el paso por delante del cubismo que dio Malévich puede pensarse como una de las múltiples derivas de los planteos vanguardistas de fines de siglo XIX en la capital del arte.

La afirmación de una libertad absoluta venía acompañada de otro planteo provocador: tanto la doctrina del arte por el arte como la del suprematismo de Malévich se regodeaban en su completa improductividad. En efecto, el arte ya no estaba dispuesto a servir ni a Dios ni a la patria, ni al deleite burgués, o a cualquier otra cosa fuera de sí mismo, y para permanecer a salvo de otra función que la modernidad pudiera depararle – como la propaganda revolucionaria –, para crear la ilusión de ser dueño de sí mismo, declaraba que no servía para nada. Esa inutilidad asumida con orgullo era un verdadero amparo para asegurarse la autonomía, aunque al mismo tiempo constituyera la principal fuente de sospecha en un mundo crecientemente utilitario.

Ya a fines del siglo XVIII, el arte había sido puesto en disponibilidad por las instituciones sociales más transformadas por la modernización, la religión y el Estado, en las que se había respaldado hasta el momento; la exclusión de todo aquello que le resultaba heterónimo (Adorno), por tanto, no habría sido únicamente una determinación del arte por sí mismo, como sostiene Bürger² y reafirma Huyssen³, sino el resultado de un

¹ “Cuando en 1913, a lo largo de mis esfuerzos desesperados por liberar al arte del lastre de la objetividad, me refugié en la forma del cuadrado y expuse una pintura que no representaba más que un cuadrado negro sobre un fondo blanco, los críticos y el público se quejaron. [...] La crítica y el público consideraban a este cuadrado incomprensible y peligroso...” (Malévich, Casimir y Vladimir Maiakovski, *Manifiesto del Suprematismo*, en De Micheli: 317).

² De este modo lo asume Bürger al determinar lo que llama “crisis del arte”: “Éste se convierte por sí mismo en un problema desde el momento en que excluye todo lo ‘ajeno al arte’. La coincidencia de institución y contenido descubre la pérdida de función social como esencia del arte en la sociedad burguesa y provoca con ello la autocritica del arte. El mérito de los movimientos históricos de vanguardia es haber verificado esta autocritica” (Bürger: 70). El diagnóstico sobre la autocritica del arte es certero, pero no surgió porque haya decidido “por sí mismo” eliminar todo lo que fuera heterónimo, sino porque se quebró el vínculo funcional del arte con la religión y el Estado, lo cual habría vuelto “incierto el para-qué estético” (Adorno: 10).

³ Huyssen señala que “a lo largo del siglo diecinueve, la separación categórica entre el arte y la realidad y la insistencia en la autonomía del arte –que había servido para emancipar al arte de los grilletes de la Iglesia y del Estado– empujó al arte y a los artistas a los márgenes de la sociedad” (Huyssen: 26).

proceso más amplio propiciado por la modernidad. Al quedar vacante su función social, comenzó a oscilar entre los requerimientos del mercado y el soporte propio que le brindaba la sacralización de sus prácticas, dos formas de legitimación poco satisfactorias de las que procuraría emanciparse mediante las operaciones vanguardistas.

De modo que la autonomía perseguida por la vanguardia permanecía en tensión con los mecanismos que el arte tenía a mano para legitimarse, tanto porque ya no era solicitado por las instituciones que tradicionalmente habían requerido sus funciones, como porque no aceptaba la función que le deparaban los nuevos tiempos. Todo esto se traduciría en un conjunto de marcas distintivas para reconocer un movimiento de vanguardia (Bürger). Pero en el caso de los grupos latinoamericanos, un halo de ilegitimidad persiste hasta el presente: todavía nos preguntamos si constituyeron movimientos vanguardistas o si sólo fueron una emulación de las expresiones europeas, al tiempo que procuramos hacerlos corresponder con la década de 1920 para no entrar en la incómoda necesidad de explicar la falta de originalidad del gesto de ruptura.

Más aún, desde la publicación de la primera traducción al español de *La Teoría de la vanguardia* de Peter Bürger en 1987, artistas, críticos e investigadores latinoamericanos vieron resurgir en sus conciencias un pudor ya conocido: el complejo de epigonismo que nuestro arte ha tenido frecuentemente con respecto al europeo. La especificidad de lo que el teórico alemán llama vanguardia histórica –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 superar el arte en la praxis vital– despertó la sospecha sobre la adecuación de las vanguardias vernáculas a esas características, porque evocó en nuestras conciencias la asimilación burguesa que se produce de todo arte europeo, incluso el vanguardista, de este lado del mapa. La ruptura y la novedad del vanguardismo del continente que alguna vez detentó el epíteto de “nuevo” quedaron así bajo sospecha de falsedad.

Las vanguardias de aquí, entonces, se abordaron como emulaciones de los movimientos europeos, cuyos fines se determinaron en la modernización o la actualización del arte con respecto a los cánones del otro lado del Atlántico, o bien como una forma de legitimación y posicionamiento en el interior del campo intelectual y/o artístico (Aguilar; Sarlo; Schwartz; Masiello; Jitirk y Manzoni). La relación centro-periferia (Sarlo; Gunia) fijó así los vínculos artísticos e intelectuales en una dicotomía jerárquica donde el origen europeo se coloca por encima. Rara vez se ha reparado en que la naturaleza de la vanguardia trastorna el concepto mismo de legitimidad, no sólo porque reniega de la tradición, sino porque, como se ha visto, su carácter subversivo y su búsqueda de autonomía ponía en duda la condición artística o vanguardista, tanto en el pasado en el que ejercieron sus prácticas, como en el presente en que se las estudia.

La inconsistencia de la legitimidad de la vanguardia latinoamericana es por lo tanto múltiple y el estudio de cada movimiento en particular requiere considerar esa inestabilidad, en lugar de minar una vez más su

reconocimiento como objeto. Por eso, resulta fundamental abrir y hacer más flexible el concepto de vanguardia, atento a la coyuntura en que se inscribe cada fenómeno, así como relevar las formas en que estos movimientos hicieron frente al problema de la inestabilidad de su legitimación mediante mecanismos alternativos. Es cierto, nuestros ismos recurrieron a la cita de autoridad europea, pero siempre existe una deuda: al fin y al cabo, el surrealismo, el movimiento imagista y el hermetismo italiano son subsidiarios del futurismo, el cubismo o el dadaísmo; las vanguardias rusas le deben otro tanto al futurismo italiano y al cubismo, como ya se ha puntualizado⁴. En todo caso, esta cuestión demora la pregunta por el motivo local que llevó al quiebre y por el modo en que una genuina ruptura problematiza la legitimidad que todo arte necesita para sostenerse y permanecer.

Este estudio aborda un caso particular, el invencionismo argentino, cuya legitimidad como vanguardia o movimiento es permanentemente puesta en duda por la crítica (Prieto, Jorge) hasta el punto de vacilar en incorporarlo a la historia de la literatura nacional. Concebido por Edgar Bayley y llevado a la práctica por Simón Contreras (pseudónimo de Juan Carlos La Madrid) y Juan Jacobo Bajaría, entre otros, tuvo su primera expresión a mediados de los años cuarenta con la revista *Arturo* (1944) y luego continuaría en las publicaciones de la Asociación Arte Concreto-Invención, espacios que compartían con los artistas concretos (Tomás Maldonado, Enio Iommi, Lidy Prati, Alfredo Hlito, etc.). La tendencia poética, que tuvo una difusión marginal en sus inicios, encontró eco al comienzo de la década de 1950 en la revista *poesía buenos aires*, cuando Raúl Gustavo Aguirre, Rodolfo Alonso, Mario Trejo, entre otros, reconocieron en el invencionismo un punto de partida.

Entonces, ¿cómo legitimar aquello que reniega de la tradición para autorizar su práctica? ¿Cómo sostener lo que abjura del proceso de institucionalización del arte, mientras se reconoce a su vez como praxis artística? Ese ha sido el desafío invariable de toda vanguardia que suscribió la función de actualizar el arte cuando la historia producía quiebres y giros. A partir del caso del invencionismo y de una caracterización de la vanguardia que vincula su emergencia a condiciones históricas particulares, este trabajo procurará pensar tres mecanismos alternativos a la tradición que usualmente desplegaron estos movimientos para legitimarse como expresiones artísticas y autorizar su práctica: el vínculo interdisciplinario, la construcción de nuevas genealogías y la fundamentación grupal.

⁴ Jauss (2004) no distingue como Bürger (2000) entre vanguardia histórica, neovanguardia, posvanguardia, etc., sino que marca umbrales de época y señala los movimientos anteriores y posteriores a ese umbral. Por ejemplo, se refiere a la “primera oleada vanguardista” (expresionismo alemán, futurismo italiano, Apollinaire), que sería la anterior a la Primera Guerra Mundial como umbral histórico, y a la “segunda oleada vanguardista” (surrealismo francés, dadaísmo, productivismo soviético), que serían los movimientos posteriores a dicho umbral. Como se verá unas páginas más adelante, propongo pensar la vanguardia como una estética propia de esos momentos de umbral.

Este modo de análisis es un intento por evitar pensar la vanguardia en los mismos términos en que quiso ser pensada –esto es, su voluntad de novedad y ruptura proyectadas hacia la posteridad–, con el fin de dilucidar sus mecanismos inconscientes.

El arte en tiempos de umbral

El imperativo de incidir en lo real es el modo en que el arte respondió a la obsesión del siglo XX de cambiar al hombre (Badiou) o, lo que es lo mismo, cambiar el mundo, para lo cual se requería destruir el viejo y crear uno nuevo. Las ideas de destrucción, ruptura, inconformismo y novedad se encuentran tramadas en la misma fascinación por comenzar todo de nuevo y mejor que proponían desde su óptica las ideologías dominantes de la época⁵. La vanguardia fue la forma en que el arte obedeció a esa lógica revolucionaria de ruptura y refundación (Jauss); en otras palabras, constituyó la estetización de esa exigencia, de la que participó como consecuencia de la puesta en disponibilidad de su función social a partir de la modernidad.

La planificación de lo nuevo que procuraba la vanguardia era así parte de una utopía artística propia del siglo XX, que se ligaba a la innovación que lanzaba la historia a través del choque y el solapamiento de sus circunstancias, único quiebre concebible en el flujo temporal del que no escapaba el arte. Pero si la voluntad de ruptura requería de una reconfiguración del pasado y una utopía discursiva sobre el futuro, su única incidencia efectiva se produjo sobre el presente (Badiou), determinado por sus temporalidades contrarias. La vanguardia se consumió así en un presente de experimentación práctica y temporal, mientras su producción de novedades generó un gasto que se tradujo en la producción de antigüedades la cual, en su lógica de superación del pasado, se descartaba (Adorno).

Por lo tanto, es importante distinguir lo nuevo en sí de la experiencia de lo nuevo que proponía la vanguardia, en términos de Adorno, o el umbral de época de la conciencia de época en el problema hermenéutico de la percepción de los comienzos históricos desde la perspectiva de Jauss. Para Adorno, lo nuevo es un vacío, una pura negación de lo que ya no puede ser –de allí el inconformismo y la ruptura–, “una mancha ciega, vacía como el perfecto estar-ahí” (35-36), que se percibe como imposibilidad; su experimentación es la que produce el extrañamiento que deshace el nudo entre individuo y sociedad, lo cual para Jauss se da una vez atravesado

⁵ Badiou distingue la concepción de “hombre nuevo” para las ideologías de derecha y de izquierda. Las primeras lo consideran “...la restitución de un hombre antiguo, obliterado, desaparecido, corrompido. La depuración es en realidad el proceso más o menos violento de retorno de un origen desvanecido. Lo nuevo es una producción de autenticidad”. Para las otras, “el hombre nuevo es una creación real, algo que jamás existió, porque surge de la destrucción de los antagonismos históricos” (2009: 91). Por lo tanto, es la ideología de izquierda la que concibe la novedad como una verdadera producción, y no como una restauración y un rechazo del devenir histórico.

el umbral de época –el momento en el cual las circunstancias nuevas ya están vigentes, pero no existe consciencia de ello–, es decir, cuando se han confrontado expectativa y experiencia, donde la experiencia estética es el signo que señala el cambio:

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? (71).

Las vanguardias se plantearon como práctica y experiencia estética de novedad, que señalaban un giro en la historia antes de que la sociedad tomara plena conciencia del cambio, esto es, lo que Jauss denomina *umbral de época*. De ese modo, constituyeron instancias de inflexión en el devenir artístico del siglo XX que corporizaron lo que ya no era y lo que todavía no era, señalando de ese modo un presente de cesura histórica; en ese paréntesis desplegaron su experimentación vacilante, inexacta e incompleta, que conformó su *estética de umbral*⁶. Efectivamente, “es «estética» en el sentido original de la palabra de «percepción a través de la sensibilidad». [...] Es la *experiencia de la obra de arte* (o de cualquier otro objeto cultural: texto literario, fotografía...) lo que cuenta en un sentido cognitivo” (Buck-Morss: 82); el término “estética” subraya el rasgo experiencial de extrañamiento que Adorno señala como fundamental para desautomatizar el lazo entre el individuo y su entorno, y poner así en evidencia la originalidad de los tiempos.

Entender la vanguardia de este modo permite interrogar cada movimiento en relación con el entorno histórico y de producción artística en el que emerge, esto es, en función de la novedad histórica que señala, pero también de acuerdo a las operaciones que cada uno realiza para materializar el hiato entre lo que prescribió y lo inédito⁷. El concretismo-in-

⁶ Lo mismo señala Susan Buck-Morss sobre la vanguardia rusa antes de la Revolución de Octubre: “Cuando la vanguardia (*avant-garde*) proclamó «El futuro es nuestro único objetivo», expresaba un deseo de romper radicalmente con el arte del pasado en sus formas tradicionales, aunque lo que tenía que venir quedaba como una categoría abierta. De hecho, las obras de arte eran ellas mismas comienzos tanto en el sentido temporal como en el sentido espacial” (66). Luego explica que la vanguardia rusa, “al consentir la concepción cosmológica del tiempo revolucionario de la vanguardia (*vanguard* [política]), la vanguardia (*avant-garde* [estética]) abandonó la temporalidad *vivida* de interrupción, de distanciamiento, de arresto –en otras palabras, abandonaron la *experiencia fenomenológica* de la *práctica vanguardista* (*avant-garde*)” (82; los subrayados son de la autora). Con esto explica que la teleología revolucionaria adoptada por la vanguardia estética hizo que renunciara a su esencia de suspensión entre lo que ya no es y lo que aún no tiene forma.

⁷ He realizado este análisis pormenorizado que excede el objetivo de este trabajo en mi tesis doctoral, titulada *La vanguardia después de la vanguardia: el invencionismo y el movimiento poesía buenos aires (1944-1963)*.

vencionismo pronto se definió como vanguardia, al plantearse como una versión latinoamericana del arte concreto de Theo Van Doesbourg y posteriormente Max Bill, que a partir de la década de 1930 había alcanzado en Europa una síntesis de las vanguardias constructivistas pasadas con su abstraccionismo geométrico. En poesía, declaró la influencia del creacionismo huidobriano y propuso en sus comienzos una ruptura radical de la lógica semántica del lenguaje cercana en sus resultados al surrealismo, pero con una diferencia fundamental: el uso de la razón para provocar asociaciones imposibles de palabras, que hicieran estallar el sentido para exponer su pura materialidad.

La temporalidad desfasada de las décadas de 1910 y 1920 invalida la posibilidad de adscribir temporalmente este movimiento a ninguna oleada vanguardista europea y la asimilación de los preceptos de otros movimientos levanta sospechas sobre su carácter rupturista. Sin embargo, su emergencia se produjo en un momento de umbral propio, la época del primer peronismo, cuando se cristalizaron una importante cantidad de modificaciones en las relaciones sociales. El propósito de quebrar las figuraciones de la poesía vigentes en el momento y la postura fuertemente anti-hermenéutica, que consideraba la significación como un resabio romántico e idealista, el cual no permitía a la poesía manifestar su pureza de superficie y entrar en relación directa con la realidad y con el sujeto, le permitieron replegarse lejos del público y de cualquier instancia de reconocimiento con el fin de elaborar un lenguaje nuevo que fuera significativo para una época que había cambiado (Jitrik). Tal elaboración hace que no pueda calificárselo como otra cosa que como vanguardia.

Ahora bien, dado que la vanguardia señala –apostrofa, en términos de Jauss– aquello “nuevo” imperceptible, de lo cual todavía no existe una conciencia, ¿cómo asignar autoridad a sus prácticas, cuando al mismo tiempo corroe la noción de arte? Y fundamentalmente, ¿cómo legitimar y sostener lo que ya no es y todavía no ha tomado forma?

Mecanismos alternativos de legitimación

A causa de la consciencia de la caducidad del pasado y la premura del presente de umbral, las vanguardias no podían legitimar sus prácticas experimentales mediante la tradición. Además, con el propósito de no resignar su autonomía, buscaban para autorizar su ejercicio mecanismos alternativos y horizontales que no excedieran sus límites. La falta de legitimidad habría hecho caer en el vacío las innovaciones y, por lo tanto, en el olvido a los movimientos. El vínculo interdisciplinario por el cual un arte justificaba su ejercicio por homologación con otro; la construcción de nuevas genealogías, es decir, el recorte de un pasado propio que las acreditara; y la fundamentación grupal plasmada en vínculos comunitarios fueron algunos de los procedimientos más frecuentes.

La propuesta del arte concreto y el invencionismo planteaba una autonomía radical: eludir toda forma de representación implicaba un arte que sólo se refería a sí mismo, recursivo, ya fuera en el uso de los ele-

mentos básicos del lenguaje visual (formas geométricas, rectas y colores) y las leyes de la composición en plástica, como mediante el trabajo con el significante, la estructura gramatical, la materia fónica y la visualidad del poema en detrimento de la semiosis como elemento de la representación. La permanente reflexión sobre la técnica de producción en ambas disciplinas también revela una mirada sobre sí mismas que a su vez fomentaba la experimentación. La potencia subversiva de ese repliegue, cuyo antecedente eran el suprematismo y el neoplasticismo, radicaba en negarse a mantener una relación lineal y transparente con los sentidos de la época, con una clara orientación anticonformista⁸. En otras palabras, estos artistas y poetas advertían la necesidad de sacudir el vínculo entre el arte y los sentidos asignados por una sociedad que se encontraba en un umbral de cambio a mediados de los años cuarenta, y para eso requerían retirarse en una autorreflexión independiente.

Como en el caso del antecedente ruso, el efecto colateral de esa independencia era la puesta en duda de su condición artística. Es conocida la controversia con el Ministro de Educación Ivanissevich del primer gobierno peronista, que descalificó en reiteradas oportunidades el arte abstracto (García; Giunta; Lucena); en los círculos más tradicionales, como los nucleados en *Sur* y *Ver y Estimar*, o los suplementos culturales de los diarios *La Nación* y *La Razón*, el arte concreto recién comenzó a reconocerse en 1948, luego de su participación en el Salón Realités Nouvelles de París (Lucena). La poesía, por su parte, no tenía el más mínimo reconocimiento. El motivo de esa diferencia radicaba en que los plásticos habían decidido participar en muestras colectivas, mientras los poetas quisieron preservar su autonomía absteniéndose de presentarse en concursos y de publicar fuera de sus propios órganos.

Al mismo tiempo que renegaban de la tradición, una de las primeras operaciones que realizaban las vanguardias para legitimarse era la conformación de una genealogía artística que convalidaba sus experimentaciones. El rescate del teatro de Georg Büchner por parte del expresionismo alemán o de la obra de escritores provocadores, como Sade y Lautrémont, por el surrealismo no debe interpretarse sólo como operaciones sobre el canon establecido, sino que tuvieron el objetivo de autorizar sus innovaciones en el presente, mediante un recorte diferente 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” (172).

⁸ Maldonado recordaría muchos años después: “Lo de los 40 sólo se comprende si uno trata de imaginarse cómo era la Argentina. Es decir, éramos la generación de la Segunda Guerra. El fascismo, la proliferación de dictaduras latinoamericanas, una oligarquía ciega y absurda y un arte, como ya le dije, almidonado, que tuvo algún mérito. Nos escribían con lápiz sobre los cuadros: ‘Concretos concretinos’. Pero nosotros intuimos que cerraba un mundo y empezaba otro. ¿Qué podíamos hacer a los veinte años? Imaginamos cosas fantásticas: un mundo sin guerra, sin racismo, con más justicia, y el arte como elemento de coagulación de esas ideas. Una utopía” (Maldonado y Savloff).

El pasado que impide el presente es el pasado de los clásicos, tal como les ha sido dado, es decir, la tradición; al tomar consciencia de esto la vanguardia revisitó ese pasado y planteó un recomienzo desde otro lugar. Jauss va en el mismo sentido cuando afirma que “a la recepción liberada del arte del pasado corresponde la producción liberada del arte del presente” (12): en la medida que el arte se historiza, pierde su carácter modélico, se disuelve la tradición canónica y deja lugar a la estética de la novedad, que “descubre lo bello transitorio frente a lo bello eterno, y, sin embargo, cada modernidad proclamada se convierte inevitablemente en antigüedad” (12).

El invencionismo construyó su propio pasado de autoridad. El grupo que editó la revista *Arturo* (1944) buscó sus antecedentes plásticos en Joaquín Torres García, Juan del Prete, Yente e intentaron vincularse sin éxito con Petorutti (Lauria); los poetas se apoyaron en Vicente Huidobro y Muriel Mendes para dar sustento a su modernismo. En los años cincuenta, se nota el mismo interés por armar una genealogía vanguardista latinoamericana en *poesía buenos aires* con César Vallejo, Drummond de Andrade, el Pablo Neruda de *Residencia en la tierra* y Huidobro nuevamente, en reconocimiento de la modernidad que las vanguardias de los años veinte habían aportado a la cultura de América Latina.

La genealogía que establecieron como antecedente para su experimentación era ya, a mediados de siglo, vanguardista y latinoamericana (García). El modernismo había sido desechado de forma prematura una vez clausurada la década de 1920 por la generación siguiente y por quienes habían sido vanguardistas, que volvieron a los versos clásicos y las referencias a la mitología, y apenas había sido un ensayo para Pettorutti (Lauria); esa deuda con antecedentes autóctonos demostraba no sólo que era una tendencia posible, sino también que no era foránea. El renombre de los poetas y pintores que rescataban les permitía otorgarse el derecho a la abstracción y las dislocaciones del lenguaje en estas latitudes.

Sin duda, el recorte no era suficiente: el hecho de que otros hubieran ensayado formas nuevas con anterioridad no justificaba por sí solo la autenticidad de sus producciones. El fundamento interdisciplinario era un modo de autorización horizontal, que sólo funcionaba bajo la premisa de la traductibilidad de los lenguajes artísticos: cada disciplina podía elaborar con sus propios elementos la experimentación que había llevado a cabo la otra; a su vez, se reconocían como pares complementarios. Esta convivencia pacífica era ilusoria porque rehuía el hecho de que cada vez que se presentan juntos, texto e imagen establecen una competencia por la supremacía del sentido: “el signo verbal y la representación visual jamás están dados a la vez. Un orden, siempre, los jerarquiza yendo de la forma al discurso y del discurso a la forma” (Foucault: 29). La tensión entre el código visual y el lingüístico es inherente a la interdisciplinariedad vanguardista, porque mediante su explotación rompieron el enlace entre semejanza y afirmación, que existía en el paradigma artístico previo (Foucault)⁹.

⁹ Fueron múltiples las maneras en que las vanguardias restituyeron el vínculo y lo problematizaron. La interdisciplinariedad (la práctica conjunta de la pintura y la poesía, por ejemplo), ponía en primer plano la tensión en la experimentación conjunta; los caligramas procuraban reabsorber el intersticio entre ambos códigos, a fin de capturar la cosa por una doble vía y deshacer así el hiato que separa los signos de lo real (Foucault); la operación de Magritte, opuesta al caligrama, que restablece en esa suerte de anti-écfrasis la distancia entre los códigos en un mismo espacio común para subrayar su tensión; las palabras en libertad del futurismo explotan la naturaleza icónica del lenguaje y lo exponen como código visual.

Aunque el invencionismo y el concretismo habían encontrado en la representación un enemigo común, la tensión entre las disciplinas se hizo ineludible. Discurso y figura convivían en los inicios del movimiento de manera aparentemente armónica con el único objetivo de deshacer la función representativa del arte, de quebrar el lazo entre la semejanza de la imagen y lo que se afirma, mediante la experimentación. En la revista *Arturo*, la poesía marcó la clave para la plástica, porque el verso libre era una ruptura de la estructura externa, que los artistas homologaron con el marco cuadrangular, lo cual fue un punto de partida para elaborar la teoría del marco recortado (Rothfuss), que consistía en transformar el marco en una figura poligonal multiforme que acompañara el desarrollo plástico de la composición. El marco ventana, de formato rectangular, interrumpía el desarrollo plástico de las composiciones basadas en líneas oblicuas, tal como el verso medido obligaba a seleccionar determinados términos, al tiempo que creaba “continuidad del tema” con lo real (Rothfuss: s.p.).

Años más tarde, la plástica sacaría ventaja en la reflexión teórica a la luz de la propuesta de Max Bill y de los albores del diseño industrial, fundamentalmente en la producción de Tomás Maldonado. La pregunta por la función del arte cobró centralidad al llegar la década de 1950 (García) y, mientras el arte encontraba su cometido a través del diseño, interpellaba el quehacer poético con la incómoda pregunta por la utilidad. “Es urgente que volvamos a pensar todos nuestros problemas de un modo más estricto, menos literario, menos idealista”, expresaba Maldonado. Es que la pregunta por la función tenía para la poesía respuestas difusas, dado que evidentemente no podía asignársele una funcionalidad de uso y tampoco estaba dispuesta a asumirla. El arte concreto perdía autonomía pero hallaba de este modo una legitimidad inapelable en la utilidad del diseño de objetos de uso cotidiano, que a su vez hacía realidad la utopía de religar la práctica artística con la praxis vital¹⁰. La poesía, en cambio, todavía no encontraba una función específica más que la potencia subversiva que podía detentar sin resignar su autonomía: “La poesía es invadida por momentos. [...] pero la resistencia existe, no lo dudemos. [...] En lucha abierta o secreta, la poesía mantiene su combate contra las curvas untuosas de la adaptación” (Bayley: 1).

Con ese giro del arte concreto, la práctica interdisciplinaria se diluía y con ella la legitimación interartística. Sin embargo, el vínculo se sostuvo en el tiempo: las disciplinas ya no volvieron a compartir un mismo ámbito de publicación ni el intercambio experimental, pero las relaciones personales mantuvieron viva la reflexión conjunta. A cambio, la poética

¹⁰ Este modo de concebir la práctica artística en relación con la industria no estaba reñida con la vanguardia y no se vinculaba con la lógica de mercado sino que tenía una justificación marxista: “Tatlín y sus seguidores [...] incitaban a los artistas a dedicarse a una actividad directamente útil a la sociedad, tratando de convencerlos de que se dedicasen sólo a aquellas formas que tuvieran relación con la vida: a la publicidad, a la composición tipográfica, a la arquitectura, a la producción industrial” (De Micheli: 231). Claro está que se trataba de un modo de producción socialista.

invencionista encontró en la revista *poesía buenos aires* no sólo un espacio para la difusión de sus teorías y experimentaciones como había sido *Contemporánea*¹¹, sino un grupo de jóvenes interesados en la vanguardia y ávidos por poner en práctica y discutir sus supuestos. De ese modo, pasaba de una legitimidad dada por la interdisciplinariedad, por el sustento que brindaba otro arte con el que podía equipararse, a una autorización ofrecida por la práctica colectiva. Porque si bien el invencionismo había captado la necesidad de que el poema hablara otro idioma que los discursos dominantes –Bayley sabía que la poesía necesita siempre escaparse del dominio para mantenerse viva–, no había logrado propagar sus fundamentos ni sus prácticas, y de ese modo, sus objetivos quedarían trancos.

Además, este poeta era testigo de cómo la práctica de grupo había impulsado y estaba logrando instalar el arte concreto como un lenguaje plástico autorizado: aunque todavía faltaba un trecho para consolidar la tendencia, el reconocimiento por parte de los artistas europeos, el proyecto de *nueva visión*, la apertura hacia las artes proyectuales y la presencia de más artistas que se sumaban a la propuesta hacía ver un futuro promisorio (García). En poesía, en cambio, la perseverancia crítica de Bayley, el impulso inconstante de La Madrid y el fervor de Bajarlía no alcanzaban para instalar el lenguaje. Los jóvenes entusiastas de la nueva revista parecían dar la oportunidad de propagarlo y, de hecho, fue la instancia que permitió prolongar la experimentación y completar una operación de depuración del lenguaje poético a lo largo de los diez años en que *poesía buenos aires* reunió a un grupo nutrido de poetas.

La sociabilidad de grupo autorizaba la experimentación en el interior del movimiento y garantizaba la legitimidad hacia afuera, aglutinando al conjunto mediante un sentimiento de fidelidad basado en un acuerdo tácito sobre qué se consideraba poético y moderno, y no sobre dogmas rígidos. Ese acuerdo, que Bauman adscribe a las comunidades y llama “entendimiento compartido”, y Williams, “*ethos* distinguible”, en la medida que quedaba sobreentendido y jamás se hacía explícito daba cierta plasticidad y apertura a la hora de considerar la pertenencia. Si las vanguardias pusieron a prueba lo que se consideraba arte en una época dada, únicamente pudieron hacerlo porque su carácter colectivo validaba como tal eso que no era considerado artístico por las instancias tradicionales de legitimación.

Asimismo, el rasgo comunitario funcionó, al igual que en muchos casos, como un modo de religar los lazos vitales de producción artística. Es decir, procuraron reunir la praxis artística con la praxis vital (Bürger) en el ejercicio mismo de la sociabilidad y en la práctica conjunta. No separar

¹¹ La revista *Contemporánea* fue un proyecto interdisciplinario de difusión de las artes modernas, que incluía a poetas surrealistas e invencionistas, artistas concretos y otros abstraccionistas, como también notas sobre música. La primera época tuvo cuatro números entre 1948 y 1950. Allí se gestaría *poesía buenos aires*, porque tuvieron sus primeros contactos los poetas invencionistas con Raúl Gustavo Aguirre y Jorge Enrique Móbili, quienes crearían *poesía buenos aires*.

el arte de lo cotidiano implicaba difuminar los límites de la experiencia artística, para que la vida se confundiera con el arte. La separación implicaba la producción y la recepción individuales, que pretendían superar mediante una experiencia colectiva. A través del lazo personal, se lograba romper la autonomía del arte con respecto a la función social. La producción y la recepción comunitarias eran así modos de subvertir la racionalidad capitalista, pero también, una manera de generar espacios y lectores interesados –aunque fueran otros poetas– para una poesía que buscaba permanentemente su razón de ser.

Una vez atravesada la mitad de la década de 1950, cuando la cohesión grupal comenzó a debilitarse a causa de la dificultad de sostener el acuerdo tácito a lo largo del tiempo, pero también porque la operación vanguardista de renovación del lenguaje poético y de conformación de un lenguaje propio ya estaba consumada, el grupo nucleado alrededor de la revista *poesía buenos aires* encontró una última ocasión de legitimar su arte: la Primera Reunión de Arte Contemporáneo, organizada por Paco Urondo como encargado de la sección Arte Contemporáneo del Instituto Social de la Universidad Nacional del Litoral en 1957. La convocatoria de artistas surrealistas, arquitectos y diseñadores de la OAM, músicos de la Agrupación Nueva Música, cineastas experimentales, intelectuales del grupo Contorno, artistas concretos y poetas invencionistas brindaba la oportunidad de reflotar la interdisciplinariedad en el marco de un grupo ampliado.

Los artistas convocados eran jóvenes que contaban con cierta trayectoria en el circuito independiente o extra oficial de sus disciplinas, pero también representaban la renovación en cuanto al estilo y las formas y, sobre todo, en el modo de concebir la relación entre sus especialidades y la sociedad. Sin embargo, más allá de algunas coincidencias, la experiencia demostraría que el avance de la transformación y la consolidación de las nuevas tendencias hacían que no fuera viable profundizar una interdisciplinariedad basada en la experimentación conjunta. La Primera Reunión de Arte Contemporáneo en Santa Fe, por lo tanto, marcaría en palabras de Rodolfo Alonso “el canto del cisne” para el movimiento poesía buenos aires, pero también la demostración de que el umbral había sido traspasado porque ya se vislumbraba la conciencia de una nueva época en los albores de los años sesenta.

Además, luego de lecturas y debates, los poetas habían encontrado una función para la poesía que no traicionaba su autonomía, la comunicación, por la que devolvieron paulatinamente la semiosis al poema en el ejercicio de un lenguaje llano e intimista. Si bien es cierto que la poesía no necesita tener una función precisa para su práctica, la asignación de un cometido autorizaba su intervención discursiva y, con ella, su legitimidad, su continuidad y su divulgación. Tal función se puso en crisis en este periodo, probablemente, como consecuencia de la misma operación que las vanguardias, en este caso el invencionismo, ejercieron sobre la figuración de lo poético. Los procesos de desacralización de lo artístico, que luego continuaron hacia un rebajamiento, contribuyeron a horadar esa legitimidad.

Entre la opción de quedar a merced del mercado o de sí mismo, la vanguardia eligió la última opción para su arte, pero al mismo tiempo procuraba rebajar la sacralidad que desde la perspectiva del arte por el arte lo había elevado hasta convertirlo en un objeto fuera de alcance de lo cotidiano.

El caso del invencionismo, una pequeña vanguardia latinoamericana, muestra tres estrategias posibles en las que se apoyaron para autorizar sus prácticas sin recurrir a nada que les fuera heterónimo. Por lo tanto, se trató de proceso de autolegitimación que procuraba no poner en riesgo la autonomía que, aunque ilusoria y endeble, defendían con la convicción de generar relaciones nuevas entre el arte y la realidad.

Bibliografía:

- Adorno, Theodor W. (1983). *Teoría estética*. Madrid: Hyspamérica.
- Aguilar, Gonzalo (2003). *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Alonso, Rodolfo (2009). "Prólogo", en *Poesía Buenos Aires (1950-1960). Antología íntima*. Buenos Aires: Ediciones del Dock.
- Badiou, Alain (2005). *El siglo*. Buenos Aires, Manantial.
- Bauman, Zygmunt (2003). *Comunidad. En busca de seguridad en un mundo hostil*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bayley, Edgar (1948). "La poesía", en *Contemporánea*, primera época, n.º 1, año 1, 1.
- Buck-Morss, Susan (2004). *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Madrid: Visor.
- Bürger, Peter (2000). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- De Micheli, Mario (2000). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Foucault, Michel (2012). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- García, María Amalia (2011). *El arte abstracto*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Giunta Andrea (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Paidós.
- Gunia, Inke (2014). *La revista de vanguardia "poesía buenos aires". Sintetizar la aldea y el universo*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Huyssen, Andreas (2006). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Jitrik, Noé (1964). "Poesía argentina entre dos radicalismos", *Zona de la Poesía Americana*, n.º 3, mayo.
- Jitrik, Noé y Celina Manzoni (dirs.) (2009). *Historia crítica de la literatura argentina. Rupturas*. Buenos Aires: Emecé, vol. 10.

Jorge, Gerardo (2012). "Dilemas en la poesía argentina de los años cincuenta. Las primeras publicaciones de Leónidas Lamborghini, la revista Poesía Buenos Aires, lo antipoético y la modernización", en *Exlibris. Revista del Departamento de Letras*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), año 1, n.º 1, otoño. Disponible en: <http://www.filo.uba.ar/contenidos/carreras/letras/exlibris/contenido.html>

Lauria, Adriana (2003). *El arte concreto en Argentina*. Buenos Aires: Centro Virtual de Arte Argentino. Disponible en: http://cvaa.com.ar/02dossiers/concretos/03_definicion.php

Lucena, Daniela (2011). "Arte concreto y nueva visión: una lectura en clave política", en *Aurora. Revista de Arte, Mídia e Política*, n.º 10.

Maldonado, Tomás y Judith Savloff (2007). "Éramos jóvenes insoportables", *Perfil*. Argentina, 23 de diciembre, Sección Cultura. Disponible en: <http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0219/articulo.php?art=4811&ed=0219>

Masiello, Francine (1986). *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires: Hachette.

Prieto, Martín (2006). *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus.

Rothfuss, Rhod (1944). "El marco: un problema de la plástica actual". *Arturo*, n.º 1, verano. s.p.

Sarlo, Beatriz (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Shwartz, Jorge (2002). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México, Fondo de Cultura Económica.

Williams, Raymond (2004). "La fracción Bloomsbury", en *Revistas Culturales Uruguayas: estudios e índices (1865-1974)*. Montevideo: Programa de Documentación en Literatura Uruguay y Latinoamericana de la UdelaR.