

Vanguardia y fuga. Sobre el intento de articulación entre el invencionismo y el tango*

Avant-Garde and *Fuga*. About the Attempt
to Assemble *Invencionismo* and Tango

Luciana Del Gizzo**

Resumen

A pesar de tener una fuerte inspiración de síntesis cubista y constructivista que pretendía terminar con la representación, el invencionismo, un movimiento poético de vanguardia que surgió a mediados de la década de 1940 junto con el arte concreto en Argentina, pretendió acercarse a la estética del tango como un modo de articular su poética con la cultura popular. Ritmo, retórica y léxico tangueros afloran en algunos poemas como objetos extraños en la divergente forma vanguardista del invencionismo. Ello se advierte particularmente en las poesías publicadas en los boletines de la Asociación Arte Concreto-Invención y se vuelve central en *Conjugación de Buenos Aires*. La revista, dirigida por Edgar Bayley y Juan Carlos La Madrid, con solo dos ejemplares en 1951, tuvo como objetivo hacer confluír la estética vanguardista y el tango. Este trabajo propone analizar el modo en que entraron en relación ambas estéticas contemporáneas en el ámbito de la poesía de vanguardia de mediados de siglo, considerando la compleja relación entre el arte elevado y la cultura de masas, entre vanguardia y cultura popular.

Palabras clave: invencionismo, tango, vanguardia, cultura popular, poesía.

* Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación posdoctoral “La hermandad artística: relación intelectual y estética entre Edgar Bayley y Tomás Maldonado” (Instituto de Literatura Hispanoamericana FFyL, UBA y Conicet, 2015-2017).

** Instituto de Literatura Hispanoamericana, Conicet, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina, ORCID 0000-0002-7439-7106, violeta07@gmail.com

Abstract

Invencionismo was an Argentinian poetic avant-garde that arose in the mid-forties with concrete art, and received an important influence of cubism and constructivism. Even that, it tried to join tango esthetics as a way of connecting its poetics with pop culture. Some poems show tango rhythm, rhetoric, and vocabulary as strange objects in the divergent avant-garde form of invencionism. This can be observed in the poems published in the *Asociación Arte Concreto-Invencción* journal, and it is central in *Conjugación de Buenos Aires*, a little magazine directed by Edgar Bayley and Juan Carlos La Madrid in 1951. This magazine aimed to join avant-garde and tango. This paper analyzes the way these two contemporary esthetics join in the Argentinean avant-garde poetry from the last mid-century, considering the complex relation between high art and mass culture, avant-garde and pop culture.

Keywords: invencionism, tango, avant-garde, pop culture, poetry.

“Vanguardia” tenía un sentido distinto al que detenta hoy en Buenos Aires durante la década de 1940. Por un lado, se refería a los movimientos de los años veinte y abarcaba en ciertos círculos especializados la idea de ruptura y la religación del arte con la vida, pero de ningún modo se hablaba del arte como una institución o de autocrítica, como hizo la conceptualización posterior a partir de la traducción del estudio de Bürger en 1987. Una acepción más laxa formaba parte del glosario del buen gusto e indicaba una expresión más novedosa, la última tendencia, atribuible o no a un movimiento vanguardista, incluso en los ámbitos literarios. Como otros términos históricos,¹ su uso le proporcionaba una elasticidad que permitía a los nuevos poetas neorrománticos de ese momento, por ejemplo, llamarse vanguardistas, porque se oponían al martinfierrismo que los precedía, restaurando el verso medido, la metáfora tradicional y las referencias mitológicas.²

Ni la invención de un lenguaje nuevo y rico como el lunfardo ni su uso difundido en las letras de los tangos se consideraban vanguardistas, a pesar de su novedad. La distinción

¹ Al hacer su esbozo semántico sobre el concepto de revolución, Reinhart Koselleck, de quien tomo la caracterización para remitirla a la vanguardia, lo define de manera análoga: “nuestro concepto de revolución ha de ser definido convenientemente como un *concepto universal* elástico, que se refiere en cualquier parte del mundo a una cierta precomprensión cuyo sentido preciso está sometido a una enorme variabilidad de un país a otro, de un campo político a otro” (Koselleck, 1993: 68).

² Una vez clausurada la década de 1920, las generaciones de 1930 y de 1940 volvieron, en general, a las formas tradicionales de versificación, como un modo de oponerse al martinfierrismo. Un grupo amplio de esta última, denominados neorrománticos, utilizaron además un tono elegíaco vinculado a “la visión crepuscular de la vida, la conciencia intensa y melancólica del devenir temporal” (Zonana, 2001: 12-13), que entendían como propio de una época donde los conflictos bélicos no daban lugar al clima festivo de dos décadas atrás. Esas características no les impedían llamarse vanguardia poética, como equivalente a la última tendencia, algo que puede comprobarse en sus publicaciones, como *Huella* (1941), *Verde memoria* (1942-1944) y *Disco* (1945-1947). Para un análisis pormenorizado de este grupo, véase Zonana (2001).

es clara incluso para nosotros: no hay autocritica del arte ni ruptura en un argot amasado colectivamente en el discurso social, como punto de confluencia de las múltiples lenguas de la inmigración, tampoco en las melodías cuyo ritmo quebrado seguían el andar de esos mismos inmigrantes en la ciudad. Antes, como ahora, eso pertenece a la cultura popular, que durante el siglo XX rebasó varias veces en materia de innovación a su contraparte, la cultura alta que incluye a las vanguardias. Su ventaja probablemente provenga de la confianza en el devenir histórico: lejos del artificio de la novedad buscada e impuesta, las innovaciones de la cultura popular requieren más tiempo, son colectivas y, sobre todo, espontáneas.

Talvez a causa de esa competencia de alto versus bajo, elite versus popular que señala Huyssen (2006), pero fundamentalmente por el imperativo o la circunstancia de la autonomía, las vanguardias advirtieron que el arte —el arte elevado, en rigor, aunque para estos movimientos era el único que concebían genuinamente— se había retirado del flujo vital, por lo que uno de sus principales cometidos fue devolverlo a esa cotidianeidad (Bürger, 2000). Más específicamente: a fines del siglo XVIII, la práctica artística se escindió de las instituciones a las que había pertenecido tradicionalmente porque se rompieron los cimientos que organizaban las sociedades en sistemas feudales y absolutistas (Hauser, 1964) y el advenimiento del incipiente capitalismo dejó el arte sin apoyo institucional, a disposición del mercado o de sí mismo.

En este sentido, la exclusión de todo aquello que le resultaba heterónimo (Adorno, 1983) no habría sido únicamente una determinación del arte por sí mismo,³ como sugiere Huyssen,⁴ sino parte de un proceso por el cual el arte fue 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. Una de sus reacciones fue replegarse sobre sí mismo, autolegitimarse, y para eso, reafirmó una autonomía radical —de la cual la idea de *l'art pour l'art* o la religión del arte de Schelling fueron su cúspide— que puso en duda su función social, es decir, sus lazos con la vida. A diferencia del modernismo, la vanguardia comprendió la urgencia de achicar esa brecha, para lo cual ensayó diversas soluciones, como la exaltación vital del arte (dadaísmo, surrealismo, creacionismo), la utilización de elementos cotidianos como material (cubismo), la invención de objetos artísticos de uso (constructivismo, productivismo, arte concreto), la revelación del carácter de mercancía del arte para poner en primer plano su banalidad (pop art), etc.

En síntesis, a partir del surgimiento de la cultura de masas, el arte elevado autónomo, que incluye el modernismo y las vanguardias, advirtió que o ampliaba su alcance y su público —su mercado, podemos pensar en perspectiva—, o sucumbía en el olvido. La cultura popular era un horizonte lejano pero deseable y, en ocasiones, envidiable: imitar sus formas o buscar su confluencia fue una de las soluciones que la vanguardia encontró para disminuir la brecha entre el arte y la praxis vital. Sin embargo, era necesario mantener

³ De este modo lo asume Bürger al determinar lo que llama “crisis del arte”: “Este 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, 2000: 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, 1983: 10).

⁴ “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, 2006: 26, énfasis propio).

una tensión entre evitar el extrañamiento del público y eludir la banalidad, que la habría valorado como mercancía. En Argentina, esta cuestión puede advertirse en la segunda oleada vanguardista, que se desarrolló a partir de la revista *Arturo* (1944).

El invencionismo fue un movimiento poético que surgió a mediados de la década de 1940 de la mano del grupo que acogió el concretismo en Argentina, la Asociación Arte Concreto-Invención. En plástica, esta tendencia supuso la instalación del arte abstracto en el país. Buscaba liberarse de cualquier significación simbólica y, para eso, trabajaba únicamente con los elementos propios de la creación artística: puntos, líneas, colores y leyes de la composición. El resultado era un arte geométrico y racional. Su versión literaria, el invencionismo, proponía generar objetos poéticos no representativos y autónomos de la realidad, mediante 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, en lugar del inconsciente, para provocar asociaciones imposibles de palabras, que hicieran estallar el sentido y expusieran la materialidad. Era algo así como un surrealismo a contrapelo que violentaba el lenguaje de forma deliberada.⁵

Edgar Bayley, hermano del líder del grupo concreto, Tomás Maldonado, es el principal teórico e impulsor de la iniciativa. Juan Carlos La Madrid y Juan Jacobo Bajarla se unieron mientras formaban parte de la Asociación Arte Concreto-Invención; más adelante, los poetas se separarían de los artistas plásticos una vez disuelta la organización. Su lenguaje evolucionaría con un grupo más nutrido de adeptos jóvenes —Raúl Gustavo Aguirre, Rodolfo Alonso, Mario Trejo, Nicolás Espiro, Jorge Enrique Móbili, Miguel Brascó, Francisco Urondo, entre otros— hacia la elaboración de un estilo más comunicativo a lo largo de los números de la revista *poesía buenos aires* (1950-1960) durante la década de 1950. El movimiento se clausuró con el final de dicha revista en 1960 y con la publicación del único volumen de poesía que editó el Instituto Di Tella en 1963 (Aguirre *et al.*, 2010), el cual incluye a tres poetas del grupo —Bayley, Aguirre y Alonso— y abre otra etapa en el arte y la poesía porteños.⁶

A pesar de tener una fuerte inspiración de síntesis cubista y constructivista, por la cual adoptó y discutió cuestiones como la función del arte en el sistema social, la autonomía de cualquier dependencia institucional, la identificación del arte con la vida, etc., el invencionismo fue contemporáneo de la consolidación del lunfardo y del tango en la cultura popular, que se escuchaba en esa época en todos los ambientes privados y públicos a través de discos y, fundamentalmente, la radio. Más aún, su hegemonía en la cultura de masas interpelaba de algún modo el encierro y disociación del público vanguardista e, incluso, de los propios poetas: el tango era la música de su juventud, la misma durante la que propusieron las nuevas formas literarias.⁷ Esa exhortación llevó al invencionismo a un intento por adoptar los materiales de la cultura popular en boga con el propósito de subvertir el problema de la disociación del público, que constituía su mayor obstáculo para difundir la poética y alcanzar una verdadera influencia en la vida.

Así, ritmo, retórica y léxico tangueros afloran en algunos poemas como objetos extraños en su vanguardismo divergente, no de un modo homogéneo, sino interpellando desde la cultura popular su carácter elevado. Como en una fuga musical, donde se combinan dos o más voces de diferentes tonalidades y en diferente tempo que resulta en

⁵ Véase Bayley, “Introducción al arte concreto”, 1946.

⁶ Para un análisis pormenorizado del movimiento, consultar Del Gizzo, L. (2017). *Volver a la vanguardia. El invencionismo y el movimiento poesía buenos aires (1944-1963)*. Madrid-Buenos Aires: Aluvión, Ediciones en Danza.

⁷ Rodolfo Alonso, en entrevista personal de junio de 2010.

una textura contrapuntística y polifónica, el invencionismo y el tango no logran amalgamarse y su relación se mantiene en un paralelismo por el que se interpelan mutuamente. Es posible observar esto en los poemas publicados en los boletines de la Asociación Arte Concreto-Invención a partir de la intervención de Juan Carlos La Madrid, un poeta de los bajos fondos. Luego se vuelve central en *Conjugación de Buenos Aires*, una revista dirigida por Edgar Bayley y el mismo La Madrid que, con solo dos ejemplares en 1951, tuvo como objetivo confluir la estética vanguardista y el tango. El presente artículo propone entonces analizar el modo en que el invencionismo procuró adoptar los materiales de esta zona de la cultura popular como un modo de superar su autonomía aislante, pero también con la preocupación de sembrar el germen que renovaría la canción ciudadana.

Juan Carlos La Madrid y lo popular como enlace

Tal como advirtió Huyssen, “la vanguardia histórica aspiró a desarrollar una relación alternativa entre arte elevado y cultura de masas” (Huyssen, 2006: 7), a diferencia del modernismo o cultura de la modernidad, que planteó una relación contrapuesta, aunque ambos mantienen una interdependencia con lo masivo: “mientras que el modernismo oculta su envidia hacia la vasta penetración y alcance de la cultura de masas detrás de una pantalla de condescendencia y desdén, la cultura de masas, cargada de culpa, desea esa dignidad de la cultura seria que siembre la esquivo” (2006: 42). La diferencia de la vanguardia, subproducto del modernismo, es que advirtió y aceptó su repercusión limitada como obstáculo para lograr su objetivo fundamental de devolver el arte al flujo vital. De algún modo, procuró en esa relación alternativa ensayar soluciones a su drama.

Aunque fuera del arco de las primeras vanguardias y en una cultura periférica, el invencionismo también tuvo la aspiración de articularse con la cultura masiva, en este caso, de raíz popular. Probablemente, esta inquietud tenía su origen en la activa militancia de izquierda de estos artistas durante los primeros años del movimiento,⁸ que los instaba a pensar modos de enlazar un arte fuertemente anclado en experimentaciones teóricas con el pulso popular. Como explicaban en el n° 1 de su revista:

La creación de nuevos objetos de arte que actúen y participen en la vida integral de los pueblos y que contribuyan a revolucionar sus condiciones de existencia, es nuestro objetivo estético esencial, que reviste, por tanto, un carácter eminentemente político. La nueva obra se dirige hacia la formación de una nueva conciencia estética popular, pasible de ser lograda solamente en la base de la presencia de un arte despojada del individualismo reaccionario.

⁸ Afiliados al Partido Comunista en 1946 y expulsados pocos meses después, colaboraron con unas pocas notas sobre arte en el periódico *Orientación*, órgano de prensa oficial del partido, pero pronto se dieron las diferencias por las que terminaron siendo expulsados. Si bien en primera instancia es posible pensar que estos desacuerdos habrían sido puramente estéticos (Grinstein, 2007) —practicaban y defendían un arte abstracto y universalista cuando ya Stalin había prescripto el realismo socialista (Buck Morss, 2004)—, el estudio de Lucena y Longoni (2003-2004) ha mostrado que el grupo de artistas concretos era albergado en el PC argentino no de manera preferencial sino entre otras personalidades del arte que tenían posturas estéticas diferentes e incluso opuesta; y de hecho, en la primera posguerra convivían eclécticamente en el partido diversas propuestas que iban del realismo a la abstracción. Para ampliar esta información, véase Lucena (2015).

[...] Un panfleto no se convertirá en poema porque se le provea de ritmo más o menos musical y se le salpique de algunas palabras postizas. La actitud revolucionaria del poeta ha de concretarse con aportes estéticos inéditos de búsqueda y acción inventivos (La Madrid, 1946d: 4).

Aunque entendían sus operaciones contra la representación como un modo de generar imágenes universales comprensibles por toda clase de individuos y el resultado los colocaba en el polo opuesto del arte de propaganda, quedaban lejos de la aceptación de las masas populares.⁹ Fue Juan Carlos La Madrid, el mismo que escribió la nota citada bajo el seudónimo de Simón Contreras, quien advirtió que el tango podría aportar esa conciencia estética popular al invencionismo y que, a la vez, era el ejercicio de la experimentación vanguardista lo que podía contribuir a terminar con el *grupo*¹⁰ al pueblo “del farolito, el bulincito, la cortada y el chan-chan” (Selles, 1987: s.p.). Es decir, se dio cuenta de la potencialidad del lenguaje de la canción ciudadana, más allá de su pintoresquismo, como recorte cabal del habla porteña, para vincular las imágenes invencionistas con la vivencia cotidiana.

Si bien la operación de esta poética sobre el lenguaje reducía las palabras a objetos sin significación, la sola introducción de términos del lunfardo remitía a la experiencia corriente y contrarrestaría así la escisión que generaba un lenguaje dislocado no automáticamente, sino de manera racional. De algún modo, la violencia sobre la lengua que ejercía la poética invencionista podía compensarse con un material más usual y lograr “familiarizarse con lo desconocido”, como poco tiempo después explicaría Bayley (1952). También observó la capacidad del lenguaje dislocado pero universal al que aspiraba la vanguardia para abrir la retórica anquilosada en la que había entrado el tango, luego de su etapa de desarrollo y consolidación, elaborando imágenes singulares que desplazan a las expresiones populares que habían perdido sentido a causa de su recursividad.

Este poeta nacido en el barrio de Flores en 1910 le llevaba aproximadamente una década al resto de los integrantes de la Asociación Arte Concreto-Invención. En esos años adicionales había reunido una experiencia significativa: para 1945 ya acumulaba dos condenas en la cárcel y una estaba desapacible en los confines de Patagonia; había sido matón en las elecciones entre conservadores e yrigoyenistas, y también en los garitos de juego clandestino. En su segunda condena compartió celda con el escritor galaico-argentino José González Carbalho; salió de la cárcel poeta y comunista. Su origen de clase también lo diferenciaba de sus compañeros: noveno hijo de criollos venidos a menos,¹¹ sin

⁹ Tomás Maldonado se refiere a la época de un modo que puede extenderse a la recepción de la poesía: “Lo de los 40 solo 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, 2007).

¹⁰ En lunfardo, mentira, engaño.

¹¹ La Madrid se reconocía parte de un linaje criollo heroico. Afirmaba que su abuelo paterno era primo del general Gregorio Aráoz de La Madrid (nacido en 1795) —de allí que uno de sus seudónimos fuera Juan Carlos Aráoz de La Madrid— y su abuela materna, sobrina del general José María Paz (nacida en 1791). Pero como argumenta Selles, el cálculo de las edades de las generaciones hace incierto el dato. Buena parte de la información biográfica aquí detallada ha sido proporcionada por la Sra. Mara La Madrid, hija del poeta, en entrevista personal del 31 de julio de 2012, en la ciudad de Buenos Aires.

esperanza de educación alguna; creció en el desamparo de la pobreza, la muerte de su padre, la calle y la milonga. Luego se casó con Elda Daltoe, hija del escritor y pintor anarquista Juan José Daltoe.

Esos escenarios y experiencias habían sido el trasfondo de su relación con varias personalidades del tango, tal como puede leerse en su único volumen de poemas *Hombre sumado* (1958): a Juan Carlos Cobián, Julio De Caro y los hermanos Espósito, los presenta a todos como sus compañeros de andanzas y les dedica sus poemas. Luego de su periodo vanguardista, continuaría vinculado y escribiría la letra de algunos tangos.¹² Por todo esto, su reunión con los invencionistas requirió de cierta articulación de su poética, según él mismo explica:

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

Los poemas rítmicos y épicos a los que se refiere aquí habían sido publicados en el periódico *Orientación. Órgano oficial del Partido Comunista* entre 1945 y 1948, caracterizados por un lenguaje claro y plenamente significativo, respetuosos de la tradición hispánica, que alternan estrofas de versos breves y largos, simulando la combinación de arte mayor y arte menor de la métrica castellana. Las temáticas no varían demasiado en el arco político, entre el canto a la ciudad de Buenos Aires, con el trasfondo del peronismo, hasta la Segunda Guerra Mundial y el nazismo, o la España franquista. Por ejemplo, luego de manifestarse sobre la situación europea en versos libres breves, continúa:

Pero hoy quiero hablaros del frente de batalla en Buenos Aires:
Está en las librerías donde el poeta espera a sus amigos
Para fundar sobre palabras limpias un frente de emoción y militancia;
en la moza que guía la bandera en medio de las balas peronistas;
entre los estudiantes invencibles que nos marcan la línea del coraje;
en el estilo de los comunistas, mis recios camaradas infinitos
tan cerca del artista y el soldado de la mística histórica del pueblo;
[...] y fue la magia del salmo entre las flores más hermosas que he visto en la esperanza:

¹² La historia post-invencionista de La Madrid no es menos interesante. A pesar de su anterior militancia comunista, entre 1952 y 1953, durante el segundo gobierno de Perón fue secretario de la Comisión Nacional de Cultura, bajo la dirección de Ignacio Pirovano, amigo de Tomás Maldonado. Además se vinculó con otras figuras del tango: Piazzolla, Francini, Stamponi, entre otros. Fue dirigente de la SADE, entrenador de boxeadores en la Federación Argentina de Box y miembro de la Academia Argentina del Lunfardo. Escribió las letras de los tangos “Caín y Abel” con música de Julio De Caro, “Desconocida” con música de Vicente Pansera, y “Fugitiva” (en versión de Edmundo Rivero, orquesta de Carlos Figari, 1956; véase <https://www.youtube.com/watch?v=j5uZ87GscnU>) y “Rosa Río” de Piazzolla (https://www.youtube.com/watch?v=AczyERG__xo), entre otros. Fue ardiente impulsor de lo que se conoce como la vanguardia del tango en materia de letras. En 1962 planificaba un espectáculo teatral con guion propio, música de Piazzolla y escenografía del escultor concreto Jorge Souza, que no llegó a realizarse. Murió el 16 de agosto de 1985, ciego y sin fortuna.

entre el proletariado insobornable que hostiga al demagogo gestapista;
[...] en I.M.P.A., donde el viento de plomo quema la luz del día
y ráfagas de azufre hitleriano emponzoñan las balas contra el pueblo
(La Madrid, 1946a).

Refiere aquí a sucesos de la política nacional ligados a la política europea, mediante un lenguaje completamente representativo. Pero la declaración citada anteriormente justifica la reunión de dos poéticas disímiles en un único fin político: el poeta propone seguir el pulso popular como hilo vertebrador de su producción. Incluso en su paso por el invencionismo, a pesar de la disposición de renunciar a la representación, requisito fundamental del dogma, no cede y se niega a desistir del tango como manifestación de lo popular, así como unos años más tarde reclamaría vanguardia para la canción ciudadana. En el margen derecho del “Suplemento poesía” de la revista *Asociación Arte Concreto-Invención* se lee: “Del arte representativo neo-realista, lo único que me interesa es el tango. Simón Contreras” (1946c). Con esta declaración colocada en el marco, rescata esta expresión no solo como manifestación popular, sino como fuente de palabras-cosas para incorporar a sus poemas, tal como lo pone en práctica en esas mismas páginas:

YA NO ES APENAS EL GLACIAR DE BOLSILLO
CUANDO LA AGUJA ORDENA SU PELAMBRE
Y EL MARTILLO REEMBOLSA DANZÓMETROS DENTADOS,
YA SIN MANGO NI ADIÓS, COMO TANTO POEMA.
YA NO ES APENAS LA TARDE, NI EL ADIÓS
NI EL OLVIDO MATADOR DEL SILENCIO ELEMENTAL,
O EL PLANO QUE DEVUELVE LA RÉPLICA DEL HOMBRE
A LA ZONA DE VÉRTEBRAS LUCÍNIGAS DIALÉCTICAS.
MAVRELA ARDIÓ EN EL RIOMAR DE TANGOS
LA TARDE EN QUE ABRAZÉ SUS CARABELAS
CON MIS DOS FALOS DE NADÁR Y ÁMBAR.
ANTES ROTÓ MORDIDA DE ROMANCES
LEJANAMENTE ABISMADA POR LA DUDA
DEL SKATING SOLEMNE RECORREDOR DEL CÍRCULO
(La Madrid, 1946c).¹³

Este soneto de métrica maltrecha —son dos cuartetos y dos tercetos sin rima y de verso libre—, ortografía dudosa y una semiosis que se insinúa procazmente con asociaciones desconcertantes, neologismos y jerga de los bajos fondos tangueros, asociados a términos técnicos, expone una experiencia trivial y mundana: en una noche en el *skating*, pista donde se llevaba a cabo la milonga, distingue personajes estereotipados como “el glaciar de bolsillo”, o el flaco que se peina entre el resto de los bailarines, y Mavrela, que cayó en los brazos del poeta.

Las imágenes están construidas con términos maquínicos: la aguja —o “el aguja”, un tipo flaco—, junto al martillo —un cabezón— se convierten en la parte de algún artefacto, mientras los danzómetros, que aquí evocan bailarines autómatas, son en realidad aparatos utilizados para medir la distancia entre el durmiente de una vía suspendido —que “baila”— y su punto de apoyo. La presencia del lunfardo —pelambre, mango, riomar— y palabras repetidas una y otra vez en las letras de los tangos —adiós, tarde, olvido,

¹³ Mayúsculas y ortografía del original. Este poema también aparece como la quinta parte del poema titulado “Mavrela. Poema invencionista” en el apartado “Las invenciones” de *Hombre sumado*.

ámbar— genera la atmósfera de milonga, pero el lenguaje se esfuerza por dislocar el sentido mediante su cruce con la técnica, que produce un efecto de humor prácticamente colateral. Tanto los términos técnicos como la retórica tanguera pertenecían al habla común, a la oralidad cotidiana que ingresa al poema en combinaciones absurdas que la desnaturalizan.

La impronta tanguera también puede constatararse en el trabajo con el ritmo:

Juego a la vieja sombra que no me representa
y mi sombrilla verde del cromático olvido
intercepta los ciclos de la droga sinfónica.

[...]

¿Quién retoma el arqueo de relojantes mitos
que el rabadomante alquila a la mueca turingia?
He aquí la pregunta corsética, primera,
el botanismo que hunde sus aceros en nadie.

Este nograma de odio recorreadigrafado
me retorna de amores sobre la geografía
y recorto bahías sobre los dulces mapas
mientras urdo con trenes jubilosos recaldos.

Pero la canción
magia del angulero
es
caja botinal,
es decir, melocrática
bajo el brazo del hombre.

Y no es aquella soledad de los rombos suicidas,
(siempre los mismos rombos)
lejos aún del color conquistado
al par de la llanura y de los vinos.
Mesas pergamizadas, oleadoras,
traque traque del mazo,
hilando subibajas latigueros (La Madrid, 1946b)

El poema comienza con alejandrinos meritorios, clásicos, si no fuera por la profusión de palabras extravagantes de lunfardo e inventadas, que marcan un ritmo de dos en dos en los hemistiquios de cada verso, el cual remite al dos por cuatro —que es posible concebir rítmicamente como dos compases de dos por dos. La regularidad del ritmo se deshace también en el aspecto visual de la penúltima estrofa que, como evocación de un estribillo, deja en evidencia la ruptura con el metro clásico, para rearmarse en la última con verso libre. Igual que en sus poemas épicos, el metro pierde la uniformidad, pero el efecto abandona por completo la ilusión de la métrica castellana para marcar una disposición que dibuja en el blanco de la hoja, típica de la poesía de vanguardia

Este tipo de experimentos, que combinan y dislocan a la vez, era el modo en que La Madrid concebía esa posibilidad de vincular vanguardia y tango, las dos tendencias opuestas que lo habían deslumbrado y que no se resignaba a sacrificar, en su doble pertenencia a los bajos fondos y a un modo de arte elevado que se resistía al pedestal. Por

lo menos, era un camino para desnudar ambos lenguajes de su significación corriente y resignificarlos. Sin duda la operación fracasó porque no tuvo continuidad y no logró popularizar la vanguardia ni renovar el idioma del tango; el hermetismo vanguardista obturaba cualquier intento en esa dirección.

Un cruce fugaz

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

No debe extrañar que reunamos aquí lo más directo y cotidiano con la preocupación de alcances universales. Los testimonios de una experiencia ciudadana con el pensamiento y la obra comprendidos en la vanguardia estética. Tal encuentro o conjugación es parte de nuestros planes, pues queremos superar mucha falsa antinomia y llegar a lo cierto y no aparente de una aventura colectiva (Bayley y Contreras, 1951: 7).

El propósito era combinar lo individual con lo colectivo, lo trascendente con lo común, lo alto con lo bajo, y así activar la potencia poética de la vanguardia y vivificar la retórica del tango. De algún modo, esto obedecía a la voluntad de adoptar las formas de la cultura popular como un modo de seguir el impulso igualador de la vanguardia, que Boris Groys atribuye a la lucha que estableció contra el museo. En efecto, este autor afirma que el ímpetu iconoclasta de las vanguardias está guiado “por el mismo impulso igualitario y democrático que mueve a la política moderna” (Groys, 2016: 10), porque el museo no puede contenerlo todo, entonces es preciso derribar lo que está en las alturas. A decir verdad, esa voluntad igualadora, y con ella la iniciativa de destruir instituciones reproductoras de diferencia y reificación como los museos, tenía el fin último de poner el arte al mismo nivel que los simples mortales y devolverlo al flujo de la vida del que lo había sacado la autonomía, o al flujo del tiempo, como prefiere llamarlo Groys, que implica un momentos de apogeo, vigencia, supervivencia, desaparición y olvido.

En la iniciativa del invencionismo, la pretendida conjugación de vanguardia y tango no se lograría plenamente o, más bien, se mantendría como un encuentro, a pesar de que la intención de los editores equiparaba ambos términos. La publicación no hace más que yuxtaponer poemas de uno y otro estilo, sin profundizar en la problematización de su combinación. En la parte superior de la primera página del n° 1 aparece un texto narrativo de Facundo Flores —otro pseudónimo de La Madrid—, construido con lunfardo y atmósfera porteña, pero sin rastros invencionistas:

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

adolescencia. Éramos la contrapinta de nuestra realidad común (La Madrid, 1951a).

En la parte inferior de la misma página, separada del otro texto por el título de la revista, una cita de Stephen Spender define una cuestión medular para la vanguardia:

Cuando la vida cambia violentamente, la tradición, o bien se torna académica y distante de la vida, y, en consecuencia, pierde su fuerza y de este modo deja de ser tradicional, o bien se transforma y se adapta a la vida, preservando de esta manera las relaciones de la tradición con la vida —que es el más viviente e importante aspecto de una tradición (Spender, 1951: 1).

Spender no era un poeta vanguardista; su poética estuvo más bien determinada por la inquietud política, la literatura de izquierda y sus influencias fueron Rilke y García Lorca. Sin embargo, el fragmento manifiesta una cuestión central para la vanguardia y la modernidad, la vigencia de la tradición, que vincula con la necesidad de vivificar el arte, es decir, de ligarlo con la praxis vital. En efecto, Spender describe una coyuntura típica de la modernidad en la que el arte institucionalizado ya no responde a las condiciones de vida modificadas por el curso de la historia, tanto en los casos en que participa el arte vanguardista, como en aquellos en los cuales el cambio se da sin su intervención. La vanguardia sería entonces un catalizador posible de ese cambio estético que requieren las transformaciones históricas, que además justifica la confluencia de elementos disímiles que se pretende en la revista. Bayley estaba considerando el papel de la tradición, no la daba por tierra como había ocurrido en otras vanguardias, y reflexionaba también sobre la capacidad de la cultura de transformarse para no perder vigencia con los cambios históricos, algo que para la vanguardia podía ser más dificultoso.

Pero la mixtura requerida para vivificar el arte y alcanzar esa vigencia no se logra por completo en *Conjugación de Buenos Aires*. Los textos de La Madrid trabajan con algo de lunfardo y atmósfera porteña, mientras los de Bayley emprenden una depuración lingüística que nada tiene que ver con el tango, sino con la elaboración del tono intimista y el lenguaje llano que caracterizaría su producción posterior. Podría hablarse de un invencionismo de líneas más simples, de tono más sosegado y lenguaje más depurado, donde la violencia sobre la semiosis se relaja en relación con sus poemas de años anteriores, pero la producción de sentido continúa apoyándose en la forma:

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

La Madrid presenta en el n° 1 un fragmento de *Rosa Buenos Aires*, libro de próxima publicación según se informa en la revista, que finalmente sería parte de *Hombre sumado*. El poema se titula “El tango”, y está dedicado a Juan Carlos Cobián, Julio De Caro, “que le puso manija al tango”, Aníbal Troilo y Ástor Piazzolla, y recrea la atmósfera del gotán no

en sus aspectos típicos, sino en sus rasgos acallados o de “contrapinta”,¹⁴ como diría el poeta:

Tango,
aprendido a bailar en las veredas
cuando el barrio era de árboles,
 (“nací en un barrio de magnolias y astros...”)
y los tríos: violín, guitarra y fueye,
gambeteaban el ritmo de los chotis
entre el vino carlón y los marianos.

Este perfil fumado,
esta ranera,
este logi afanado,
esta temperatura de jalaifes,
me hacen garabatear la fugitiva,
desesperada forma para hallarte;
para apresarte, danza y dolor en el *relantisseur*
de espejo hipnotizado, Los Dopados.

[...]

Una vez, nada más, el hombre vuelve,
sobre su soledad,
el dinamismo que dramatiza cosas y lugares,
a descifrar la adolescencia
que devoraron los galápagos (La Madrid, 1951b).

El ambiente tanguero de los bajos fondos juveniles, donde se baila en la calle y entre hombres de dudosa heterosexualidad (marianos), mezclado con la inmigración en los chotis y el vino carlón, donde los vivos (ranera) y los giles espabilados conforman el ambiente hipócrita (“temperatura de jalaifes”), se despoja de sus atributos típicos para exponer su costado más provocador e indecoroso, ese al que se refiere con doble sentido al efecto de la droga, de aletargamiento y alteración alucinógena (*relantisseur*), y al título original del tango de Cobián, “Los mareados”.¹⁵ Así como el poema de Bayley no acusa rasgos de contaminación tanguera, la franqueza del de La Madrid no proviene necesariamente del contacto con la vanguardia.

Es evidente que, a pesar de la intención que originó la publicación, cada una de estas poéticas había tomado ya caminos divergentes que no volverían a cruzarse. La distancia se ve reforzada en la revista con la publicación de notas o ensayos que, o bien tratan de problemas de la vanguardia (como “De la soledad en las imágenes de Pierre Reverdy”, de Tristán Tzara), o bien son de temática tanguera (como “Variaciones para un prontuario

¹⁴ “Contrapinta” es un término que no se encuentra en los diccionarios de lunfardo, pero que La Madrid usa en varias de sus poesías como una palabra corriente. En conversación con Roberto Selles, se ha concluido que se trata de lo contrario a la “pinta”. Si esta implica la apariencia, en general falsa, la “contrapinta” serían los rasgos interiores y verdaderos.

¹⁵ Originalmente el tango se titulaba igual que el sainete de Doblas y Weisbach, quienes aportaron la primera letra. La versión definitiva, conocida como “Los mareados”, tiene letra de Enrique Cadícamo, que no aparece en la dedicatoria de La Madrid (véase la versión de 1923 con Juan Carlos Cobián al piano en <https://www.youtube.com/watch?v=tW6Uruy5GBI> y la reescritura de 1942, con interpretación de Aníbal Troilo y orquesta, en <https://www.youtube.com/watch?v=WOxGKJPJhdA>).

del tango”, de La Madrid). En ningún caso se advierte una preocupación por encontrar respuestas comunes, compatibilizar problemas o elaborar una teoría experimental conjunta, como la poesía había logrado con el arte plástico concreto. No obstante, los galápagos de la última estrofa del poema de La Madrid consiguen extrañar la atmósfera lunfarda y abren el lenguaje hacia una dirección impensada.

El brillo de la fugacidad

La catriela que engrupe mi persona
es la flor de un comboy de fulería
que luce con tecor su compadrona
silueta remanyada en la avería.

Bate cana la pilcha fulerina
su floreado vestido de percal
que prefiere el laboro de matina
a la curda nocturna del Pigal.

Y es milonga de ley. Cuando camina
parece que siguiera el tango aquel
escuchado de paso en una esquina
o en un disco gastado de Gardel.

Los malevos, los guapos, los corridos,
los tauras de abolengo en el reaje
le baten sus piropos preferidos,
recuerdo de otros tiempos de coraje.

Y la viola armoniosa del cantor,
adornada con cintas por cariño,
luce entre todas una, la mejor,
la que usaba mi mina en el corpiño.

Por mujer, por de línea, por canchera,
por hermosa, por gaucha y por bonita
va mi rima de zurda, ¡flor canera!,
a su negra melena compadrita (de la Púa, 1954).

La mejor y más novedosa versión de la poética lunfarda se había publicado en 1928, en un único volumen que Carlos de la Púa (pseudónimo de Carlos Muñoz del Solar) tituló *La crencha engrasada* y que por esos años, en 1954, tendría una exitosa reedición. Aunque no hay rastros de una relación directa con el martinfierrismo o un vínculo programático con el grupo de Boedo, su contemporaneidad con la primera vanguardia no es casual. Dada la ola inmigratoria que se había iniciado a fines del siglo XIX, en los años veinte Buenos Aires estaba inmersa en un profundo proceso de transformación lingüística de la que el lunfardo y la vanguardia eran dos caras de una misma moneda.¹⁶ Si el lunfardo era una

¹⁶ El periodo de la mayor inmigración en Argentina se da entre 1890 y 1950. Aunque es cierto que las guerras mundiales produjeron un efecto de desaceleración de ese proceso de cambio de la población, a partir de la

reacción colectiva y espontánea de habla popular que modificaba el aquí y ahora de la lengua en la práctica, la vanguardia advertía que esa misma transformación no era posible de la misma forma para el arte elevado. Ningún cambio natural y voluntario podía darse en un ámbito que sustenta su propio valor por la diferencia que establece privilegios por sobre lo común.

La vanguardia de los años veinte no pudo llevar a cabo esa misión para el arte del futuro. El martinfierrismo agotó sus fuerzas en escandalizar lo justo y necesario como para legitimar su existencia sin salirse del todo del campo tradicional al que finalmente volvieron sus adeptos, con excepción de Gironde. El grupo de Boedo ejerció el impulso igualitario y democratizador desde una perspectiva de izquierda: visibilizando la injusticia social y dando a leer la alta literatura a las masas. En los años treinta y cuarenta, la mayor parte de los poetas escribía como si la vanguardia no hubiera existido jamás, con un lenguaje perimido y poco significativo para la época. Fue la segunda oleada vanguardista, la de Bayley y sus seguidores, la que con más o menos talento, con más o menos figuras rutilantes, ofreció ese servicio a la posteridad: violentó el lenguaje, no de un modo natural como le lunfardo, sino con todos los artificios que le ofrecía la tradición vanguardista internacional.

El invencionismo desmontó el lenguaje, lo deslindó de su sentido, y esa artificiosidad lo llevó a un punto muerto donde ninguna comunicación era posible. Por eso buscó en la cultura popular del tango una solución a su encrucijada. Pero la vanguardia no podía confiar en las transformaciones del devenir histórico y la espontaneidad de los cambios sociales, porque la tradición artística, sus instituciones y todos los que pretenden pertenecer a ellas se resisten al rebajamiento y la democratización de los lenguajes. Fuera de ese ámbito, la vida se convierte en arte sin intervención de la vanguardia, desde la estetización de la política —que en Buenos Aires podía apreciarse en las escenificaciones del peronismo— hasta la de los eventos masivos como los espectáculos deportivos. El arte elevado requería de otras operaciones para volver a la vida.

“Fugitiva”, el tango de Ástor Piazzolla al que La Madrid puso letra, se grabó en 1952, apenas un año después de la publicación de *Conjugación de Buenos Aires*, que tuvo vida corta, según se dice, por desavenencias entre sus editores que se distanciaron y tomaron caminos propios. El poema citado en el apartado anterior se refiere a la composición de esta letra, cuya ocasión atribuye a la atmósfera tanguera: “Este perfil fumado, /esta ranera,/ este logi afanado,/ esta temperatura de jalafes, / me hacen garabatear la fugitiva” (La Madrid, 1951). Es cierto que no se aparta de las composiciones usuales ni hace ninguna apuesta arriesgada en sus imágenes, pero documenta el vínculo con el músico que sería no solo el adalid de la llamada vanguardia del tango, sino quien permitiría que la música ciudadana llegue a las últimas décadas del siglo como melodía actual.

Para La Madrid, su paso por el invencionismo sería determinante en su aporte a la vanguardia del tango. Al respecto afirma: “Al pueblo había que darle las mejores palabras y la mejor música. Y de ahí nace el vanguardismo. Cancelamos todo lo anterior y salimos

década de 1920 la mitad de los porteños eran extranjeros. No debe soslayarse tampoco la ola inmigratoria producto de la Guerra Civil Española y los flujos provenientes del campo hacia la ciudad. Sin duda esto tuvo que haber incidido en la experiencia cotidiana de la comunicación y de las transformaciones lingüísticas. Una consecuencia de ello fue la política de estandarización de la lengua, que fue parte de la construcción de una identidad nacional unificada (Di Tullio, 2009).

con una cosa revolucionaria” (Selles, 1987).¹⁷ El invencionismo plantaría la semilla de la depuración poética o, en términos más específicos, realizaría las operaciones necesarias de transformación del lenguaje en la que se formarían poetas como Mario Trejo, quien aportaría más tarde la letra de “Los pájaros perdidos” (1973), de un Piazzolla más consolidado. La revista *poesía buenos aires* (1950-1960), donde se llevó a cabo esa transformación, no lograría la popularidad deseada, pero abriría el destino de la poesía hacia el coloquialismo y el objetivismo de la década del sesenta, donde poetas como Juan Gelman o Francisco Urondo utilizarían la lengua igualadora de lo coloquial.

El caso del invencionismo expone uno de esos intentos de la vanguardia de establecer una relación alternativa entre el arte elevado y la cultura de masas (Huysen, 2006). La condición mediadora de la vanguardia hace irrelevante el éxito o el fracaso de su articulación con la cultura popular. Lo que esta operación pone en evidencia es su conciencia de la limitación de un arte que no habla para todos y su incomodidad con las condiciones generadas por su pretensión de autonomía. El invencionismo hizo su intento de generar esa articulación utilizando las formas y materiales de la cultura popular del tango, porque encontró en ellos el mismo propósito de resistencia a los discursos hegemónicos. Pese al fracaso del intento, resulta atractivo porque, como en “Fuga y misterio” (1968) de Piazzolla,¹⁸ combina paralelamente diferentes voces y tonalidades, y lenguajes se sacan viruta y exponen su brillo.

Bibliografía

- Adorno, T.W. (1983). *Teoría estética*. Madrid: Hyspamérica.
- Aguirre, R.G. et al. (2010). *Poesía argentina. Selección del Instituto Torcuato Di Tella*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Bayley, E. (1952). “Realidad interna y función de la poesía”. *poesía buenos aires* 6 y 7, verano y otoño de 1952.
- _____. (1951). “Poema”. *Conjugación de Buenos Aires* 1(1), enero de 1951, 3.
- _____. (1946). “Introducción al Arte Concreto”, *Boletín de la Asociación Arte Concreto Invención* 2. Buenos Aires, diciembre de 1946.
- Bayley, E. y Contreras, S. (1951). “De los editores”. *Conjugación de Buenos Aires* 1(1), 7.
- Buck-Morss. (2004). *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. Madrid: Visor.
- Bürger, P. (2000). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- de la Púa, C. (1954). “Floreo”. *La crencha engrasada. Poemas bajos*. Buenos Aires: Editorial Porteña.
- Di Tullio, Á. (2009). *Políticas lingüísticas e inmigración*. Buenos Aires: Eudeba.

¹⁷ Si bien La Madrid escribió algunos tangos con Piazzolla, la exitosa dupla compositiva de tango de vanguardia la conformó más tarde con Horacio Ferrer. “Balada para un loco” y “Chiquilín de Bachín” tuvieron una repercusión renovadora en cuanto a letras bastante más fuertes que los tangos del invencionista, cuyo aporte igualmente merece ser revalorizado.

¹⁸ Véase <https://www.youtube.com/watch?v=7XdFR6mIC4>

- Grinstein, E. (2007). "El invencionismo, una utopía anti-realista". *Artefacto. Pensamientos sobre la técnica* 6. Buenos Aires.
- Groys, B. (2016). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Hauser, A. (1964). *Historia social de la literatura y el arte*. Vol. 2. Madrid: Ediciones Guadamarra.
- Huyssen, A. (2006). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Koselleck, R. (1993). "Criterios históricos del concepto moderno de revolución". *Futuro pasado*. Barcelona: Paidós.
- La Madrid, J.C. (1958). *Hombre sumado*. Buenos Aires: Albatros.
- _____. (seud. Facundo Flores). (1951a). "Variaciones para un prontuario del tango". *Conjugación de Buenos Aires* 1(1), enero de 1951, 1.
- _____. (1951b). "Rosa Buenos Aires. El tango". *Conjugación de Buenos Aires* 1(1), enero de 1951, 4-5.
- _____. (seud. Simón Contreras). (1946a). "De Buenos Aires". *Orientación. Órgano oficial del partido comunista*. 16 de enero de 1946.
- _____. (seud. Simón Contreras). (1946b). Sin título. *Revista Arte Concreto* 1, agosto de 1946, 11.
- _____. (seud. Simón Contreras). (1946c). "Poema 4". "Suplemento poesía", *Revista Arte Concreto* 1, agosto de 1946.
- _____. (seud. Simón Contreras). (1946d). "Sobre las artes aplicadas a la necesidad revolucionaria y el arte de la invención concreta". *Revista Arte Concreto* 1, agosto de 1946, 4.
- Longoni, A. y Daniela L. (2003-2004). "De cómo el 'júbilo creador' se trastocó en 'desfachatez'. El pasaje de Maldonado y los concretos por el Partido Comunista. 1945-1948". *Políticas de la Memoria* 4, verano de 2003-2004.
- Lucena, D. (2015). *Contaminación artística. Vanguardia concreta, comunismo y peronismo en los años 40*. Buenos Aires: Biblos.
- Maldonado, T. y Savloff, J. (2007). "Éramos jóvenes insoportables". *Perfil*. Sección Cultura, 23 de diciembre de 2007.
- Selles, R. (1987). "Poetas del vanguardismo. Juan Carlos La Madrid". *La historia del tango*. Buenos Aires: Corregidor.
- Spender, S. (1951). "Poetry since 1939". *Conjugación de Buenos Aires* 1(1), enero de 1951, 1.
- VVAA. (1944). *Arturo* n° 1. Buenos Aires.
- Zonana, V.G. (2001). *Orfeos argentinos. Lírica del 40*. Mendoza: Ediunc.

* * *

VERSIÓN ORIGINAL RECIBIDA: 04/12/16

VERSIÓN FINAL RECIBIDA: 25/4/18

APROBADO: 30/05/18

