

**XXIV Jornadas de Investigadores del Instituto de Literatura Hispanoamericana -
Facultad de Filosofía y Letras (UBA) - Buenos Aires, marzo de 2011**

Sans-serif. Acerca de la representación gráfica del poema en
Poesía Buenos Aires

Luciana Del Gizzo

El avance en el estudio de revistas literarias y culturales ha señalado recientemente la importancia de abordarlas desde perspectivas interdisciplinarias que incluyan no solo el interés por lo escrito, sino aquello que las imágenes, la disposición de los textos y la diagramación tienen para decir.¹ Las revistas, con su yuxtaposición de contenidos, arman o rompen series que determinan interpretaciones. Por ejemplo, no es lo mismo referirse al arte abstracto o no figurativo y enmarcarlo entre notas de Murena y Anderson Imbert, como sucede en el número 209-210 de la revista *Sur*, que entre poemas de Francisco Madariaga y una “Introducción al sonido 13” referido a la música dodecafónica, en *Letra y Línea* nro. 4.

Carvallo y Chartier han afirmado y justificado suficientemente que el soporte textual determina la lectura y predispone al lector a realizar determinadas inferencias y operaciones que marcan su relación con lo escrito.² Pero no es lo mismo para el análisis comparar un códex y un texto electrónico, que publicaciones contemporáneas que comparten un pequeño arco de tiempo y cuyo estudio requiere considerar modificaciones aparentemente menores para echar luz sobre las transformaciones del pensamiento y la lectura.

Este es el caso de *Poesía Buenos Aires*, que refleja y sintetiza en sus páginas una concepción de la poesía que se modificó definitivamente al quebrarse la mitad del siglo XX, para lo cual contribuyó de muchas formas, entre ellas, con la entidad visual dada al poema. A partir de Mallarmé, pero sin olvidar el futurismo y la poesía cubista, entre otras experimentaciones que *PBA* tenía en cuenta, la existencia gráfica de la letra sobre la hoja

¹ Artundo, Patricia (dir.). *Arte en revistas. Publicaciones culturales en la Argentina 1900-1950*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, 2008.

² Cavallo, Guglielmo y Roger Chartier (dirs.). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid, Taurus, 1998.

comenzó a materializarse y a aportar significación. Un arte que antiguamente era puramente declamatorio y que luego la escritura tuvo el mero y fundamental objetivo de inscribir, pasó a tener en determinado momento –tal vez con el registro sonoro de lo oral y lo musical– autoconciencia de su dimensión visual. Una letra imprenta de grandes dimensiones gritaba a los ojos en las tentativas futuristas y en los titulares en letra catástrofe de los diarios que daban noticias de las guerras mundiales. Muchas de las novedades pergeñadas durante el siglo pasado, más que una carrera contra el futuro, reflejaban la autoconciencia de su actualidad.

Una poesía que se escribe para ser leída en silencio piensa en su dimensión gráfica, tanto de la hoja como de la letra. Eso es lo que ha ocurrido en esta revista la cual, al tiempo que desarrollaba una poética propia a la luz de las innovaciones vanguardistas del invencionismo, abrevaba de las experimentaciones del arte concreto que le aportó una diagramación innovadora y también una concepción de lo gráfico que contribuye a la significación propia del poema. En estas páginas procuraré recorrer esa conformación de la poética de *PBA* y la incidencia que la concepción gráfica del poema tuvo en su significación.

1.

Poesía Buenos Aires comenzó a publicarse en la primavera de 1950 y lo hizo ininterrumpidamente hasta la primavera de 1960 por iniciativa de quien fue su director durante todo el periodo, Raúl Gustavo Aguirre, y un grupo de poetas jóvenes, entre quienes se encontraban Jorge Enrique Móbili, Mario Trejo, Edgar Bayley y Juan Carlos Aráoz de Lamadrid. Posteriormente se unieron Nicolás Espiro, Wolf Roitman, Rodolfo Alonso, Alberto Vanasco, Miguel Brascó, Juan Jacobo Bajaría, entre otros. Hasta el número 24 de la primavera de 1956 salió de forma trimestral, luego lo hizo irregularmente con uno o dos ejemplares anuales. El total de la revista está conformado por 30 números en un lapso de diez años. Las tiradas oscilaban entre 500 y 600 ejemplares.³

³ Aguirre, Raúl Gustavo (sel.). *Literatura argentina de vanguardia. El movimiento poesía Buenos Aires (1950-1960)*. Buenos Aires, Fraterna, 1979, p. 467.

PBA no tuvo durante toda su duración ninguna filiación institucional, no contó con aportes externos para su publicación ni con publicidades. A pesar de la solvencia limitada, la revista se destaca por la calidad de su papel, sin estucar pero de un gramaje bastante superior al papel obra de los periódicos, y de su impresión. Hasta el número 19 presenta un formato de 27 por 36 cm, con alrededor de ocho páginas cubiertas únicamente por texto; con la excepción de un par de viñetas humorísticas, no incluyó ilustraciones. Está impresa en blanco y negro con algunos toques de color en el título de la revista y algunos paratextos. Las páginas están diagramadas a una o dos columnas.

Estas decisiones editoriales remitían a la idea de generar un espacio autónomo para la poesía, donde su práctica no estuviera sujeta a ningún tipo de condicionamiento externo. “La poesía no tendrá explicación para nadie” se titulaba uno de los primeros textos publicados, en el cual Aguirre manifestaba la intención de una praxis poética independiente, sin ataduras a ningún contexto, ni siquiera al discurso crítico:

“[La revista] Expresaba la presencia o la voluntad de una poesía, como la definimos alguna vez, ‘desmantelada’, es decir, una poesía rigurosa, que nada tuviese que ver con la cháchara literaria tan común en nuestro medio. Que significara una aventura y un esclarecimiento, una experiencia y una posibilidad de conocer. La elección de un modo de vivir y no un oficio. En una palabra, queríamos recuperar para nosotros la esencia inmemorial de la poesía, pero a la altura y a la conciencia de nuestro siglo y con el leguaje de nuestro siglo”.⁴

Sin embargo, ese propósito no podía convertirse en práctica únicamente por su enunciación en un programa. Contrariamente a la idea de que la primera vanguardia había instalado una concepción moderna de la literatura, la poesía había mantenido para el público y aún para muchos poetas, cierto prestigio popular grandilocuente, un ideal aristocrático que la revista *Sur* había contribuido a reponer.⁵ Para esa época, el martinfierrismo había hecho su propio *rappel all’ordre* con muchos de sus integrantes en la revista *Sur* que abjuraban ya de los principios vanguardistas, la mayoría de sus

⁴ Testimonio de Raúl Gustavo Aguirre citado en Cófreces, Javier (sel.). *Poesía Buenos Aires (x10)*. Buenos Aires, Leviatán, 2001, pp. 9-10.

⁵ “El escritor profesional y el académico profesional habían surgido para ocupar parte del terreno que antes fuese prerrogativa de la oligarquía. Del mismo modo, *Sur* uniría a los escritores de las viejas familias, con profesionales y académicos” (King, John. *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura 1931-1970*. México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 26), y para eso elevaba el estatus cultural de sus colaboradores hasta formar parte del círculo, del nosotros restringido que producía la revista de Ocampo. Es característica de la vanguardia reaccionar ante las formas aristocráticas de la literatura y *PBA* no escaba a eso. Pero como procuraré analizar en un artículo futuro, le debe al ideal cultural de *Sur* bastante más que la reacción.

renovaciones habían quedado en el camino, como expresión de un determinado momento ya superado.⁶ El único que mantenía la postura y doblaba la apuesta era Oliverio Girondo, quien tendría avanzada la década, cuando preparaba su libro más radical, *En la masmédula*, un contacto fluido con el grupo PBA, así como con los surrealistas.

Las revistas de grandes tiradas, como la ya mencionada *Sur* y *Saber Vivir*, o los suplementos culturales de los diarios La Nación y La Prensa, etc.⁷ legitimaban la poética neorromántica, propia de la generación del cuarenta, que había surgido en oposición del martinfierrismo con características contrarias: estilo elegíaco, tono melancólico, formas clásicas, verso medido (Urondo, 2009: 19-24; Soler Cañas, 1981);⁸ en definitiva, un ideal rilkeano hecho retórica vacua en la mayoría de los casos o que, por lo menos, estaba lejos de expresar la particularidad de estas tierras.⁹

2.

Era preciso entonces dismantelar la lengua, desarmarla y limpiarla de accesorios y “palabras prestigiosas”; darle aire a la poesía para que ese lenguaje que percibían como vacío, lejano y falto de significación pudiera recomponerse. La propuesta invencionista enunciada seis años atrás como una derivación vernácula del arte concreto de Max Bill y Theo Van Doesbourg,¹⁰ proveía una solución adecuada. Esta poética proponía la

⁶ “La vanguardia (...) nunca rechazó el sistema literario del momento: antes bien estaba impaciente por socavar los valores tradicionales y, que en cambio fuese su propia obra la que contara con apreciación y recompensa” (King, Ob. Cit., p. 29). Aunque este juicio limita el papel de la vanguardia a un gesto de legitimación en el campo literario, la perspectiva merece revisarse y ser considerada, dado que para la época en que sale *PBA* Borges y sus compañeros de *Sur*, que ya ocupaban un lugar preponderante en el campo literario argentino, abjuraban de los ideales de la vanguardia, que consideraban caducos, mientras tomaban partido por géneros tradicionales como el policial, y la poesía de formas clásicas con verso medido.

⁷ King, John, Ob. Cit., p. 23; Rivera, Jorge B. “La forja del escritor profesional (1900-1930)”, “Los escritores y los nuevos medios masivos” y “El auge de la industria cultural (1930-1955)”, en: *El escritor y la industria cultural*. Buenos Aires, Atuel, 1988.

⁸ Entre sus representantes se encontraban Vicente Barbieri, Eduardo José Bosco, Ana María Chouhy Aguirre, José María Castiñeira de Dios, Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock (véase Soler Cañas, Luis. *La generación poética del 40*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1981; Urondo, Francisco. *Veinte años de poesía argentina y otros ensayos*. Buenos Aires, Mansalva, 2009).

⁹ Sobre la poesía órfica en L y L.

¹⁰ Esta poética surgió de manera conjunta para la plástica y la poesía, como una versión vernácula del arte concreto de Max Bill, Theo Van Doesbourg, etc., que en la década de 1930 había alcanzado una síntesis de las vanguardias pasadas con la asimilación de las asociaciones inesperadas del cubismo, la planificación y el racionalismo del neoplasticismo, la autonomía de la obra del suprematismo, la injerencia de la obra en la sociedad del constructivismo; en fin, la exigencia de la universalidad de la imagen que el abstraccionismo

invención de obras de arte no representativas en las que el ideal de pureza era una puerta de entrada a la abstracción, que prescindía del objeto y se replegaba a trabajar con sus propias estructuras: en plástica, con los elementos básicos del lenguaje visual (formas, líneas y colores) y con las leyes de la composición; en poesía, con los componentes fonéticos y gramaticales. De esta forma, se dejaban de lado los factores que generaban sentido por fuera de la obra misma, y poesía y plástica trabajaban en el nivel más absoluto de sus propios lenguajes.

Al tiempo que se desarrollaba una poética sólida, la preocupación por el diseño de la revista comenzó a manifestarse como el modo de exposición de los poemas. Los primeros tres números se publicaron con la diagramación de la imprenta: la presencia de columnas hacía que el espacio de la hoja se saturara de texto y que los poemas no se distinguieran visualmente, salvo cuando se destacaban con un recuadro. Las fuentes de los distintos artículos variaban en tipo y tamaño, pero siempre se trataba de tipografías con serifas. Pronto, a partir del cuarto número, se incorporó Nélida Fedullo como diagramadora, artista integrante de la Asociación Arte Concreto-Invención. Desde el quinto número se advierte un diseño más despojado, con menos atiborramiento de texto, se eliminaron los recuadros para los poemas y se unificó la fuente con Times para los textos y Futura para los títulos, que normalmente aparecen en minúscula.

Esa última tipografía era toda una novedad: Tomás Maldonado, la figura más sobresaliente del grupo de artistas concretos argentinos y hermano de Edgar Bayley, pionero del diseño gráfico e industrial en Argentina, había traído la tipografía de palo seco o *sans-serif*, es decir la que no tiene remates en sus terminaciones, de su viaje a Alemania en 1948 y la aplicó a la revista *Ciclo*, del grupo surrealista de Aldo Pellegrini. La *Futura*, particularmente, es un tipo de *sans-serif* geométrico, de inspiración racionalista e influencia estética de la Bauhaus, que basa su diseño en formas puras como el círculo, el cuadrado y el triángulo, las mismas que utilizaban los concretos en sus composiciones.

La poética invencionista buscaba eliminar los remates del belletrismo y, aunque abrevaba también del creacionismo huidobriano, su operación con el lenguaje poético no

todo había legado al arte del siglo XX (De Michelis, Mario. 2000. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid, Alianza, p. 241).

reconocía ningún sentido mágico por debajo de la superficie: quitar la palabra del inventario, sí, pero no elevándola para expresar un sentido oculto y metafísico, sino rebajándola para exponer cada una de sus partes desarmadas. Por abstracción analítica y no sintética como la de Huidobro, la poesía invencionista trabaja en la superficie del lenguaje, desmonta y expone sus engranajes, provocando el extrañamiento de lo desconocido. Manifiesta la falla de sentido, con lo que la palabra poética queda despojada no sólo de resabios representativos, sino que acaba con cualquier concepción idealista:

Cuelga una terca moneda penitente sobre los círculos del aire
Donde se guarda la constancia de nuestras actitudes esfumadas y satélites,
y hay floración de dedos en la pulcra
renovación del hecho de conocerse hombre.

Sin mayor intención buceo mis pálidas entrañas hacia un ángulo,
el descansado y maleable punto
de unión entre mis venas y el desastre
donde se inician las equívocas simientes del escándalo,
en el mismo lugar en que las células
vueltas de espaldas al vegetal impulso se desandan
en los largos epítetos adversos.
(...)
Alonso, Rodolfo, "Poema Juan", *PBA*, n° 8, invierno de 1952.

Esas "actitudes satélites" o "floración de dedos", si bien remiten a las asociaciones inesperadas del surrealismo, suponen en lugar de la manifestación del inconsciente o la escritura automática el propósito planificado de desarmar el lenguaje y quitar sus accesorios "epítetos adversos". A medida que los números de *PBA* avanzan es posible advertir el doble esfuerzo por lograr expresiones más puras y por volver a montar el lenguaje poético, esta vez, más llano, más propio, más actual:

(...)
la certidumbre de que todo escombros
no es sino la vida del que debió haber sido

o también entre otras cosas
que este tiempo pasará
con su alta anémona intocada
que hoy como ayer
la eternidad practica la leva
entre sus más diestros e ilustres afiliados
que ella caerá sobre ti y sobre mí
con su reluciente cáscara
de fechas y de nombres

es así este paseo
perfumado de olvido y arcilla inmarcesible

donde el hombre resiste en su hábito fluvial
donde rescata la amarga intimidad del ritmo
y sin embargo enciende
la huella de su pequeño estremecimiento diurno
en un enorme siglo embalsamado de deseos y furia

Nicolás Espiro, *tango*, *PBA*, n° 15, otoño de 1954.

Una vez más hemos paseado la mentira
por la mañana, cada uno hacia adentro,
separados del brazo,
en las caderas mudas.

Manejando mis hilos más profundos
me fugo en un planteo del día diciéndose
y te pierdo hacia la misma resultante, que penetras
penumbrando los ojos.

Tendríamos que empezar por romper las palabras,
decidir una mirada inclemente
y esperar:

atender una aguja de sexo,
perfeccionar y dar algo mezquino,
observarnos la prosa del cansancio,
reflexionar ante un posible engaño
de las vestiduras.

Tendríamos que sentir sin transparencia,

Detener la mañana.

Osmar Luis Bondoni, “Evasión por la imagen”, *PBA*, n° 16-17, invierno y primavera de 1954.

La cáscara de fechas y nombres, el engaño de las vestiduras, los accesorios y artilugios retóricos que ya no estaban en esas palabras rotas, escombros de una retórica que había tenido que desarmarse, también caían de la materialidad impresa: Jorge Souza, otro artista concreto y parte del estudio de diseño y tipografía de Tomás Maldonado, reemplazó a Fedullo en la diagramación a partir del número 9. Se mantiene el estilo, pero se amplían los espacios en blanco, las columnas se rompen y los poemas se diseminan en la hoja, dando una mayor preponderancia a su visualidad, a pesar de que continúan apareciendo varios por página. A partir del número 11-12, el *serif* desaparece de la tipografía de todos los textos. La poesía se libra de todos sus complementos.

Una revista, de confección más precaria y de circulación en general más fluida que un libro, apunta a intervenir con sus temas en una circunstancia de su actualidad.¹¹ Evidentemente, *PBA* se había involucrado en la coyuntura estética, pero un gran silencio, amparado en su hermetismo, se había manifestado sobre la coyuntura político-social. La política de control de las publicaciones del gobierno peronista había mantenido al grupo en un auto-repliegue que no exhibía para nada su posición de izquierda contraria al gobierno.

La oportunidad de quebrar el aislamiento llegó en el verano de 1956. A poco del golpe de estado que derrocó al peronismo, *PBA* se pronunció en el n° 21 en dos textos firmados individualmente por sus directores, Aguirre y Bayley. Sin duda, estos pronunciamientos constituían un gesto de madurez de la revista que asumía su carácter efímero y se comprometía a intervenir concretamente en la coyuntura del momento más allá del plano estético. Pero ese gesto se inscribía dentro de otro que no tenía ningún comentario y que tendría consecuencias específicas y duraderas: un drástico cambio de formato. Del clásico tamaño de 27 por 36 cm, *PBA* pasó a tener el diseño de un cuaderno de 14 cm por 19,5 cm. Al achicar el tamaño de sus páginas, se estableció un ámbito más acorde para presentar la poesía, dado que se eliminaron definitivamente las columnas y se procuró presentar un poema por página o varios de un mismo autor consecutivamente. Esto hizo que se percibiera mejor la presencia de la letra sobre el blanco y que la hoja se circunscribiera únicamente a la poesía expuesta.

El diseño tipográfico y de disposición de la página era ahora incluso más despojado que el anterior, con amplias zonas vacías si era necesario para que distintos poetas no compartieran una misma página. Se mantuvo la tipografía *sans-serif* para todos los textos. En la nueva tapa ya no aparecía texto, sino que se presentaba el título de la publicación, una tabla de contenidos sumaria que indicaba los poemas publicados y los autores, y la época y el año de la revista. A partir de este número también, *PBA* comenzó a numerar correlativamente sus páginas.

La modificación, que estuvo a cargo de Jorge Souza, de cierta manera contradecía esa toma de partido en relación a la coyuntura, porque desde lo gráfico se volvía a

¹¹ Jitrik, Noé, Nicolás Rosa y Beatriz Sarlo. "Debate: El rol de las revistas culturales". En *Revista Espacios*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, junio-julio, N° 12, 1993, p. XII.

colocar la poesía en primer plano como único discurso posible en la revista, lo mismo que se venía postulando desde el número 1. O mejor dicho, era otra forma de resaltar que la poesía, como práctica inmemorial en su carácter humano e histórica en su dimensión cultural, era la forma de intervención en la que se seguían apoyando. La nueva propuesta gráfica, que *PBA* sostendría durante los últimos diez números, denotaba la contradicción latente desde un principio entre la intervención coyuntural y la perduración en el tiempo de sus postulados que sostenía a la poesía como práctica universal.

Más allá de algunas opiniones sobre la situación política expuestas esporádicamente en hojas aparte de la revista, *PBA* continuó ocupándose de lo que planteaba como central en su línea editorial: el lenguaje poético como discurso abarcador de todos los órdenes. Al fin de cuentas, la poesía conoce otros modos de intervención: en tanto que trabaja en desarmar las retóricas anquilosadas y consensuadas, *“el discurso poético corroe lo que se establece como cierto (...) lo que podríamos denominar su intervención social”*. Por eso, *“los textos poéticos que van a contrapelo de un designio anterior, los que se niegan a considerar el lenguaje poético sólo como un soporte de un referente previo, externo al texto, pueden considerarse eminentemente políticos, pues corroen las cristalizaciones de la materia social con que los individuos comercian cotidianamente: la materia verbal”*.¹²

El invencionismo tuvo un origen conjunto con el arte concreto, en la conformación de una vanguardia que típicamente difuminaba la frontera entre las artes. En *PBA* se produjo un doble movimiento por el cual esas fronteras volvieron a levantarse y el lenguaje poético se recompuso, lo que implicaba el fin del programa invencionista o su transformación. No obstante, la influencia del arte concreto persistía en la dimensión visual del poema, con su búsqueda de pureza de la expresión artística.

Extirpar el belletrismo de nuestra poesía y darle una preponderancia visual minimalista forman parte de una misma operación de depuración que *PBA* llevó a cabo como un imperativo que pedían los tiempos. Alain Badiou, en su análisis del pensamiento del siglo XX, afirma que *“la depuración es una de las grandes consignas del siglo”*, porque es una forma de desenmascaramiento que permite acceder a la esencia de lo real y

¹² Battilana, Carlos. 2004. “Poesía, política y subjetividad”. En *Cuadernos del Sur. Poesía y subjetividad*. Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 2004, p. 43.

distinguirlo de sus copias.¹³ En el ya “enorme siglo embalsamado de deseos y furia” donde profundos cambios sociales marcaban un presente muy distinto al pasado, era preciso distinguir los escombros de lo que debió haber sido y poder sentir en directo, sin siquiera el velo de la transparencia, la actualidad de lo que estaba por venir.

Bibliografía

- AAVV, *Poesía Buenos Aires*, n°1 a 30, primavera de 1950 - primavera de 1960.
- Bayley, Edgar, Raúl Gustavo Aguirre, César Fernández Moreno et al. 1981. *La poesía del cincuenta*. Buenos Aires, Capítulo. Selección y prólogo: Daniel Freidemberg.
- Cristófalo, Américo. 2007. “Metafísica, ilusión y teología poética: notas sobre poesía argentina 1940-1955”. *Literatura argentina del siglo XX*. Ed. David Viñas. Tomo 4. Buenos Aires, Paradiso.
- Del Gizzo, Luciana. 2010. “Arturo, terreno de prueba. Acerca del origen conjunto del invencionismo y del arte concreto en Argentina”. En *Revista Laboratorio*, Santiago de Chile, Escuela de Literatura Creativa/Universidad Diego Portales, n° 3, primavera. Disponible en: <http://www.revistalaboratorio.cl/2010/12/arturo-terreno-de-prueba-acerca-del-origen-conjunto-del-invencionismo-y-del-arte-concreto-en-argentina/>
- Jauss, Robert. 1995. *Las transformaciones de lo moderno*. Madrid, Visor.
- Lafleur, Héctor René, Sergio D. Provenzano y Fernando P. Alonso. 1968. *Las revistas literarias argentinas 1893-1968*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Lagmanovich, David. 1963. “*Poesía Buenos Aires* (1950-1960), una revista argentina de vanguardia”. *Revista Iberoamericana*, n° XXIX.56, pp. 283-298.
- Maldonado, Tomás. 1974. *Avanguardia e razionalità*. Turín, Einaudi.
- Saavedra, María Inés y Patricia Artundo (dir.). 2002. *Leer las artes: las artes plásticas en 8 revistas culturales argentinas. 1878-1951*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

¹³ Badiou, Alain. *El siglo*. Buenos Aires, Manatíal, 2005, pp. 76 y sgtes.