

LA POESÍA, ESE PARIENTE POBRE DE *SUR*.

Nancy Calomarde

Frente a la pregunta por la presencia poética en *Sur*, me encontré con el primer desafío: el aquiescente lugar que ocupa el género en las páginas de una revista que no se ha definido como un espacio de poesía y dentro de ese *compositum heterogéneo* que constituye una producción de “tipo cultural”, tampoco parece haberle prestado escaso interés al género. Sin embargo, a partir de una revisión cuantitativa, que permite visualizar la presencia del espacio poético en la revista y el carácter de prolijo-es decir, deliberado, atento y riguroso-recorte de su época, podría hipotetizar que en buena medida esa ubicación de la poesía es más bien un producto de las operaciones críticas posteriores, antes que de una clara política editorial de la revista. Si bien no sería posible considerar que *Sur* le haya otorgado un espacio protagónico al género, el tipo de presencia y los rasgos desestabilizadores de algunos de los patrones generales de interpretación del grupo, permiten problematizarlo. Me interesa señalar que el sitio ocupado por la poesía en la revista, si bien fue menos visible que el del ensayismo y el cuento, admite la duda ante la afirmación categórica de su carácter periférico, en la medida en que éste no se condice con la abundante muestra explorada en esos años.

En primer lugar, es necesario señalar que no se publicó mucho menos poesía que cuentos y relatos, sobre los que -en cambio- la crítica sí se ha explayado ratificando el lugar fundamental que tuvo *Sur* en la forja del canon ficcional de corte borgeano establecido eficazmente en los años 40. Me pregunto, entonces, si no habrá sido el efecto posterior de una lectura sobre la revista, en términos de construcción de un canon poético “moderno”, el

principal responsable de tal colocación, a juzgar por el tono de “contramodernidad” que parece explorar la poesía. Algo así como una propuesta de modernidad alternativa, que abjura de las vanguardias más radicales -en tanto epifenómenos de un tipo de novedad literaria que hace estallar los pilares de la “representación” estética-, y propende a una poesía “mística” pero también residual, como testimonio de una plenitud perdida.

En segundo lugar, hubo en *Sur* un largo debate acerca del problema de la poesía nacional, ignorado en términos generales. No solamente desde el ensayismo sobre el tema, donde se discutió largamente el “tono” de un canon poético nacional; sino también desde los mismos textos encargados de realizar una atenta búsqueda respecto de las experiencias que la generación del 40 llevó a cabo, partiendo de la herencia de la generación de 22, y que se resemantiza más tarde a partir de dos cuestiones centrales: la irrupción en la escena nacional de un nuevo paradigma para entender lo literario en sentido amplio y los aportes realizados desde las metrópolis por teóricos y poetas sobre esa ambigua tradición occidental que reingresaba al debate, después del huracán vanguardista, bajo la forma de una modernidad que no excluía los idealismos de la tradición clásica, sino que los ponía en diálogo con la experiencia de la caída, de la *decadencia de Occidente*. Si la presencia de poemas advertía sobre su visibilidad, la recurrencia en tanto temática observable en el ensayo, refuerza esta noción: el género ha ocupado una especie de margen donde puede leerse “otra modernidad”, disfórica y descentrada. Ese sesgo ofrece un mapa peripatético del desencuentro entre un Occidente que proclama la dimensión ética de la subjetividad poética y el trabajo formal, como otra de las utopías modernas, y una poesía “nacional” que

oscila entre el anacronismo, la soledad, la reminiscencia y la elegía: una función “ectópica”¹ que tensiona la huella del sujeto aurático perviviente aún en la forma lírica.

De tal manera, el espacio destinado al género goza de un inferior nivel de cohesión que el narrativo, porque se configura en términos de un segmento menos programático y menos regido por las pautas de la economía estética de la revista. Dicha norma, aun cuando no fuera excesivamente estrecha, establece una especie de *frontera permeable* que se expande o acorta en función de las interpelaciones históricas, regida por la vaga noción de “valor” que la revista no alcanza definir con precisión (Calomarde, 2004:83), pero, sin embargo, opera al modo de un tipo de criterio de selección.

Uno de los momentos centrales² de ese proceso de reinención y fijación del propio canon se escenifica en la polémica “Moral y literatura”³, llevada a cabo en el número 126 de 1945, y de la cual participa buena parte de la intelectualidad vinculada al programa, haciendo explícita su relación con el concepto de lo literario tal como se recorta en el interior de la revista con el telón de fondo de los modelos -Wilde, Chéjov, Gide- a los que interroga en la búsqueda de una pista para leer el arte nacional. Lo expuesto equivale a

¹ Utilizo esta categoría, transpolada desde el campo de la anatomía y resemantizada en el contexto de problemas culturales, para referir el efecto de función anómala, fuera de lugar, de la poesía en la revista respecto del modelo de modernidad auspiciado por el programa del ensayo y la narrativa.

² Aunque no el único, ya que al año siguiente, por ejemplo, se entabla otro debate de enorme impacto entre los escritores en torno al tema “Literatura gratuita y literatura comprometida”. El debate se lleva a cabo siguiendo las pautas de tipo de sociabilidad inventada por el grupo, en torno a los ceremoniales. Escenificado en la casa de Victoria, contó con la concurrencia de Juan Gueheno, Vera Macarov, Pedro Henríquez Ureña, Eduardo Mallea, José Luis Romero, Ernesto Sábato, entre otros. El debate finalmente se publica en el número 138, de abril de 1946.

³ De la que participan Anderson Imbert, Baeza, Bianco, Borges, Callois, Canal Feijoo, González Lanuza, Henríquez Ureña, Francisco Romero, Luis E. Soto y Augusto Durelli. Además de la colaboración de Paul Zech efectuada dos números más tarde (N°128).

afirmar que si la revista modela un tipo de literatura que coadyuva a reinventar una narrativa nacional, como ficción policial y fantástica, y el ensayismo desplaza (aunque no anule) el concepto más heterogéneo y omnicomprendido del paradigma de las décadas previas, hacia un vector más academicista y especializado (Sarlo, 2004: 92) que el que había regido la pauta editorial de la década anterior; en la poesía, la operación es sin dudas más lábil, menos precisa y conforma un espacio de dispersión que -más que en términos filosóficos o estéticos -se rige por un tipo de representación del sujeto-poeta aún tributaria de las pautas de los otros géneros, porque se asienta en una categoría que trasciende la futilidad del “texto objeto” y las dinámicas históricas de la discursividad social. La revista escenifica una poesía relativamente enmarcada en los debates que en la época se libran no solamente en el propio campo, sino en la escena de las literaturas centrales, a las cuales responde *Sur* publicando a sus poetas preferidos y a las intervenciones de los intelectuales que en Francia, España o Estados Unidos se preguntan acerca del cómo de la praxis poética. La presencia profusa de figuras tales como Juan Ramón Jiménez, Stephen Spender, Wallace Stevens o Giuseppe Ungaretti, muestra este revés periférico y dependiente que atraviesa la política del género, aunque sin adscripción categórica a un modelo determinado. Sin embargo, a pesar del tono y la perspectiva neorrománticos y neoclásicos de poemas y ensayos sobre poesía, la preocupación por una poética y un lenguaje nacionales que atraviesa a toda esa generación, también se filtra en las páginas de *Sur*. Es decir, el carácter periférico amerita al menos, su relativización, en vistas a este otro polo que tensa los discursos, en la búsqueda de una voz original y propia.

¿Qué lee *Sur* en la poesía de los 40?

Resulta imprescindible, entonces, preguntarse cómo recorta *Sur* el abigarrado panorama poético de la década: a quiénes incluye y a quiénes excluye para tratar de pensar algunas de las razones de esa selección y el impacto general producido por ellas en la lógica cultural de la revista, pero también el modo en que la principal publicación literaria de Argentina, ayuda a conformar un canon para el género.

El primer efecto que produce un recorrido por los textos poéticos publicados entre los diez años de mayor visibilidad de la revista en el campo cultural argentino, consiste en advertir la clara presencia de la mayor parte de los poetas que integran ese diversificado espacio poético, denominado “generación del 40”⁴: Girri, Barbieri, Wilcock, Silvina Ocampo, Ferreyra Basso, Molina, que con diferente nivel de presencia modelan “el tono del cuarenta” en *Sur*. Sin embargo, no todo el espectro poético de la década ingresa a la revista: no ingresa nada del invencionismo ni del arte Madí vinculado a la literatura, y sólo tangencialmente algunos coqueteos con el surrealismo, desde Molina u Orozco, pero sin que la estética pueda ser expuesta con claridad como programa afín a su marco general. Paralelamente, publican poetas no integrados en este *compositum* por razones dispares, como son los casos de Murena y González Lanuza, dos poetas que publican abundantemente en estos años.

Según Fernández Moreno⁵, la poesía de esta generación marca una moderada reacción frente a las vanguardias y tiende a construir un sistema de relaciones eludiendo cronologías en la selección de sus miembros. En términos de configuración estética, el

⁴ Un nombre cuya paternidad se le ha otorgado a León Benarós, y que ha sido retomado por críticos tales como Fernández Moreno (1967), Romano (1969) y Soler Cañas (1981) en tres trabajos sobre el tema ya considerados clásicos.

⁵ En su libro *La realidad y los papeles* (1967).

crítico -y miembro también del grupo- señala cinco tendencias fundamentales: una línea de inspiración filosófica, otra de aliento telúrico, una tercera con recurrencias románticas, además de una línea de poesía con tendencia hispanizante y la última, vinculada a cierta matriz surrealista. Casi todos los poetas de este grupo confluyen en la revista *Canto* (1940), de la que solamente se publican dos números: Enrique Molina, Daniel Devoto, Rodolfo Wilcock, Olga Orozco, César Fernández Moreno, Vicente Barbieri y Alberto Girri, por citar las figuras pertinentes para este estudio. La “esencia rigurosa de la poesía”, que en su primer editorial la revista procura auscultar, constituye una búsqueda que estos poetas prolongan en *Sur*. Todos ellos, habían publicado en las páginas dirigidas por Ocampo, aunque sin duda los más presentes y sobre quienes se construye una estrategia de consagración son Girri, Wilcock y Barbieri. Paralelamente Wilcock dirige la revista *Verde memoria* (1941) que lanza un feroz ataque contra la poesía de Francisco Luis Bernárdez - otro asiduo colaborador de *Sur*-, reprochándole su monotonía neorromántica. Sin embargo, esa regularidad monotónica en cierto punto constituye uno de los efectos sobresalientes de la poesía publicada en esos años en *Sur*, fundamentalmente en la línea de los poetas antes señalados, a pesar de que, sin duda, atraviesan las limitaciones de ese espacio y muchos de ellos conforman una poesía original.

Otro crítico⁶ que teoriza sobre la generación del 40 es Luis Soler Cañas. En un trabajo de 1981, *La generación poética del 40*, plantea la necesidad de trascender la adscripción al neorromanticismo como principal estética de este grupo de poetas. No solamente incluye los grupos de provincia, negados por estudios anteriores, sino que

⁶ El trabajo de Romano, Giordano y Becco, *El 40*, es comentado por el análisis posterior de Soler Cañas, por esa razón lo excluyo provisoriamente de este “mapa”.

también recoloca a los “vanguardistas” surrealistas e invencionistas dentro de la heterogeneidad generacional. Me interesa destacar su perspectiva, en la medida en que su estudio incluye a la casi totalidad de los poetas que en esos años publicaron en *Sur*, a excepción de los poetas González Lanuza -claramente por razones generacionales, aunque pretende trascender esa limitación-, y Murena-otro de los poetas prácticamente elidido de las antologías poéticas de la época, a pesar de haber publicado abundantemente en la revista y haber teorizado sobre el género. Establece una serie amplificada de poetas que, si bien publican en esos años buena parte de su obra, no se rige por criterios cronológicos ni geográficos, sino que, muy por el contrario, intenta hacerlos dialogar desde la circunstancia común de sujetos inmersos en determinadas condiciones histórico-culturales. A partir de algunas claves proporcionadas por el crítico sobre estas escrituras, podemos repensar la función de la revista *Sur* en términos de política poética en el conjunto de la literatura nacional, y su especificidad como programa poético.

Advierte Soler Cañas acerca de la existencia de varios y diversos grupos nucleados en torno a publicaciones como *Canto* (1940), *Huella* (1941), *Cuadernos de Fontefrida* (1941), *Lilluli* (1941), *Verde memoria* (1942), *Choque* (1943), *Ángel* (1943), *Laurel Poesía* (1944), *Cosmorama* (1943-1945), *La Carpa* (1944) y *Disco* (1945); así como también señala la existencia de “navegantes solitarios o islas” (Soler Cañas, 1981:60) y “escritores puentes” (Soler Cañas, 1981:64). Es decir, su estudio problematiza el clásico concepto de generación y abre la lectura a grupos que profesaban diferentes concepciones estéticas, políticas y filosóficas, como así también a los roles particulares de algunos escritores que, sin adscribir a alguna de estas propuestas, dialogan con un fondo común que el crítico lee en la poesía argentina de los años 1940 a 1955. Algunos de esos rasgos implican la

revalorización de la labor poética, la seriedad opuesta al espíritu lúdico de la generación de 22, además de múltiples influencias (Soler Cañas, 1981: 59) que operarían en sus estéticas, la actitud de contemplación o nostalgia por el pasado, diversas vertientes regionales, y un último rasgo que pone en duda⁷: la ausencia de un mensaje trascendente.

Sin embargo, a pesar de lo caprichoso que puede resultar el gesto de separar rígidamente la dinámica estética en marcos generacionales, es posible afirmar que la operación de *Sur* respecto de lo que en la literatura argentina se instituyó como generación del 50, ha sido más esquiva. Si bien poetas como Aguirre, Molina y Pizarnik parecen atravesar ambos proyectos, el grueso de los consagrados a través de revistas tales como *Poesía Buenos Aires* (1950), *Arturo* (1944), *Contemporánea* (1949) o *Conjugación de Buenos Aires* (1951), *A partir de cero* (1953) y *Letra y línea* (1954) no participa del proyecto *Sur*. Interesantes poetas pertenecientes a este espacio como Edgar Bayley, Francisco Madariaga o Aldo Pellegrini⁸ no publicarán en *Sur*. Lo cual permite afirmar que no solamente las tendencias surrealistas tuvieron poca repercusión en la revista, sino fundamentalmente las nuevas búsquedas como las del invencionismo, e inclusive las tendencias de reinvención del pasado y del paisaje rural bajo otras matrices, como el caso de Madariaga han sido desconocidas por el grupo. A pesar de ello, se lee la inclusión de una matriz épica en la construcción de escenas poéticas propias de la tradición decimonónica, como el caso de Ferreyra Basso, en tanto apela a repertorios, imágenes y retóricas instituidas.

⁷ Señala “sin verificar” porque en este punto le faltan elementos para el análisis (Soler Cañas, 1981: 59).

⁸ No me es posible adentrarme en estas estéticas en este trabajo. Para su profundización remito a Fernández Moreno (op cit).

El ímpetu de renovación de los nuevos poetas argentinos, definido por Fernández Moreno como **espíritu de integración** a través de “lenguaje y existencia, invención y vivencia, construcción y expresión” (Fernández Moreno, 1967: 85), no encuentra lugar en las páginas de *Sur*. Impacta, en cambio, la doble matriz de la rigurosidad formal, que se venía propiciando desde el plano del ensayismo y de la ficción de la cual Girri sería su representante más conspicuo, junto a la línea de cierto tono tardo romántico y humanista, definido por algunos rasgos principales: tanto en la configuración formal como en la retórica vetusta de algunos poetas (Murena, González Lanuza), el fondo estilístico que propiciaba Amado Alonso dedicado a auscultar un fondo de verdad, y sobre todo, una concepción del sujeto-poeta de clara matriz egotista, que abarca todo el territorio de la palabra. Además, la revista propicia la discusión acerca de la abolición de los límites entre prosa y poesía (Girri), o la instauración de un espacio aurático para el género, escindido del resto de la literatura, como la línea que propiciaba Caillois.

Si bien Girri y Wilcock ocupan ese espacio central de la poesía, no es posible obviar la ininterrumpida presencia de González Lanuza, Silvina Ocampo y Murena. El peso estético de estos tres últimos, sin duda, no proviene de su poesía, sino de un epifenómeno de otro tipo de consagración. Murena era ya ensayista y traductor, niño terrible de la publicación y ocupaba un espacio hipervisible, aunque también tenso y polémico. El caso de González Lanuza se vincula a la serie de los intelectuales tutores -caso Guiraldes o Mallea- que aún sin compartir íntegramente sus propuestas estéticas definen para *Sur* el perfil del intelectual escritor (erudito, dúctil, heterodoxo) que artesanalmente buscan construir en la literatura argentina. La poesía de González Lanuza, emana del prestigio del

martinfierrismo, aunque sus textos transitaran ya otros rumbos menos vanguardistas⁹. Y Silvina Ocampo, quien no solamente está ligada al modelo de consagración de la *constelación Borges*, sino que buena parte de su poesía ya se venía exponiendo en la revista desde la década anterior, como asimismo los volúmenes completos que le publica la editorial de mismo nombre. Es decir, forma parte de una escritura altamente valorada y legitimada en las páginas de la revista.

Si la revista *Sur* se configura como un espacio de producción cultural que aspira a absorber múltiples zonas de la vida pública, del arte y del conocimiento de su tiempo, en una operación expansiva donde la literatura ocuparía un lugar clave¹⁰, con la poesía sucede un movimiento distinto. No solamente porque no resulta atravesada por la pulsión modernizadora que exponen otros géneros, sino porque el reverso crítico de esa corriente se deja ver claramente allí. En tal sentido, el **anacronismo** resulta el efecto más visible de un espacio de definiciones estéticas que descompone la cohesión ideológica del programa principal de la revista, y al regirse por una lógica desregulada y un tanto anárquica convierte al territorio poético en un vector cuestionador de las utopías centrales del grupo, que subvierte su relativa marginalidad, en un espacio de libertad. Ese lugar ocupado por el género resulta en buena medida tributario de dos razones fundamentales: por un lado, el escaso interés que había mostrado la directora desde el inicio de la empresa por la poesía; en segundo lugar, como efecto subsidiario del operativo central destinado a la legitimación

⁹ Recordemos la adscripción que hace Borges de su poesía al ubicarlo como un modelo de aquellas experiencias.

¹⁰ Victoria señala en su editorial de 1951: “Las revistas literarias de tirada reducida y que no pueden (ni se dignan) aspirar al destino triunfalmente sórdido de un “Reader’s Digest”, tienen muchas dificultades en esta época (salvo en Francia, quizá)” (Ocampo, 1951: 192-193-194: 6).

de un modelo de literatura cifrado en la ficción narrativa, transparenta una lógica “evolucionista” respecto del lugar del género en el presente literario.

Borges había sentenciado “la ficción es posterior a la poesía”, esto equivale a concebir que el género se ubica en un espacio anterior al estado actual de la literatura, más adulta, es decir, centrada en lo narrativo como expresión de dicha madurez. Pero estos aspectos, solamente incluyen a una zona de la revista, la de Victoria y la de Borges, distintas también entre sí. De tal modo, si un tipo de modernidad diseña el espacio de la ficción y del ensayo, la discursividad poética permanece vinculada a otra zona de la ideología, que prontamente entraría en diálogo con ella. Esa especie de ahistoricismo o anacronismo, que a primera vista hace aparecer a la poesía como fuera de época, se alía a la visión integradora de la ética humanista, un fondo de verdad que constituye el principal *a priori* poético, y se distancia cada vez con mayor claridad del otro territorio emergente en los 40, la llamada “neovanguardia” que supondría actualizar la matriz del martinfierrismo - o mejor, una vuelta de tuerca a la irrupción iconoclasta- que la revista busca superar. La poesía de *Sur* se recuesta, entonces, en la zona poética que le ofrece una especie de atemporalidad, y, en ese sentido, configura un ambiguo ímpetu *contramoderno*, que en el juego de sentidos del texto periódico introduce un tipo de tensión heterodoxa y una leve modulación al canon hegemónico, fuertemente centrado en la modernidad cultural.

Además del anacronismo, otro rasgo que articula la presencia poética en estas páginas es la **endogamia**. Como puede observarse, la profusa presencia de Alberto Girri, Rodolfo Wilcock, Silvina Ocampo y Eduardo González Lanuza muestra que para *Sur* la promoción de los propios continuaba siendo su principal política. En tal sentido, la red endogámica como criterio de selección, produce un efecto estético ya que esos textos, al

hacer dialogar prosa y poesía, hacen de la simetría y el cultivo del rigor formal, una pauta estética general altamente valorada. Una de las muestras de esa política son los libros de poemas de Silvina Ocampo¹¹ -publicados por la editorial del mismo nombre-, *Enumeración de la patria* (1942) y *Espacios métricos* (1945). En la revista, esos textos recibirán críticas positivas de Borges y Martínez Estrada¹² respectivamente, aunque, como ha señalado King (1989:157), su obra poética no fuera reconocida por el público argentino y muchos poetas de su generación eviten mencionarla, particularmente amparados en razones ideológicas¹³. Será, sin embargo, González Lanuza el poeta más reseñado en el género poesía. En seis ocasiones recibe notas de sus colegas refiriendo su estética: Baeza, Martínez Estrada, César Rosales, entre otros tuvieron a su cargo tal misión. Las obras poéticas de Wilcock y Murena serán objeto de atención para dicho espacio. Ahora bien, ese tipo de visibilidad que recorta la revista sobre una obra determinada, al publicarla en el cuerpo principal, reinterpretarla en la reseña y algunas veces publicitarla entre las obras de la editorial homónima, describe una jerarquía de unos sobre otros y un efecto que, sin bien pudo haber sido poco controlado, construye un diseño particular que demanda ser revisado a la luz del programa global que continúa interpelando a la tradición argentina.

Sin duda, el caso de Girri se escapa a la pauta, ya que fue precisamente un poeta-faro de la revista y su consagración dentro de *Sur*, se cimienta en la labor específicamente poética, aunque ella se nutriera del perfil intelectual del poeta (erudito y versátil), que, para

¹¹ La obra poética de Silvina Ocampo fue también reseñada en la revista por Fryda Shultz de Mantovani, en 1949 (sobre *Poemas de amor desesperado*) y en 1962 (sobre *Lo amargo por dulce*).

¹² La reseña de Borges se publica en el número 101 de 1943 y la de Martínez Estrada en el 137 de 1946.

¹³ Masotta citado por King señala “Por más conmovido que tuviéramos el ánimo, por más levantado que estuviese nuestro pundonor moral, nos cortaríamos las manos antes de suscribir, por ejemplo, la poesía de Silvina Ocampo” (King, 1989:157).

la revista, implica la posibilidad de un diálogo con otras culturas. Pocos autores publican tantos textos como él, que en veintitrés ocasiones colabora con poesía¹⁴, y también escribe reseñas y cuentos¹⁵ especialmente para la revista (estos últimos, publicados en cuatro entregas). Además de esta reiteración, la definitiva densidad de su presencia está configurada por las numerosas reseñas que merece su obra en las páginas de la misma revista (siete reseñas en total)¹⁶, y por último, la publicación de varios de sus textos, que también aparecen por la editorial de Ocampo¹⁷. Este carácter recurrente permite ubicarlo en el espacio de los poetas tutelares que marcan un tono en la poesía que efectivamente se publica en el espacio *Sur*. La hipervisibilidad de Girri, a partir del año 1948 -año en que realiza su primera colaboración-, configura un tipo de sujeto productor con enorme relevancia para la constitución del canon poético. Su calidad de traductor, de erudito y

¹⁴ Girri publicó en *Sur* los siguientes poemas: *El rescate* (1948:169:29-30), *La prueba. El recuerdo* (1949:177:31-33), *La separación. Memoria de Gardel* (1950:192-194:131-133), *Verano, somos los viejos* (1951:201:32), *Poemas: tierra de promisión. Plegaria del mago. Baudelaire* (1951:205:35-37), *El inocente* (1952:81:209-210), *El desesperado. Serpiente* (1953:223:61-62), *La amante infeliz. De la muerte* (1954:227:12-14), *Elegía. Del remordimiento. Adiós a N* (1954:230:29-42), *Palomas. Es un hermano* (1955:233:1-3), *Acto de fe* (1955:237: 49-49), *A la tristeza. Efectos del amor* (1956: 238:43-44). Más tarde, fuera del corpus que estudio publicará: *Comentario* (1957:244:26-27), *Memorial. Exégesis. Poema* (1957:248:25-27), *Mendigos, Suicidas. Tres paisajes al amanecer* (1958, 252:10-13), *Propiedades de la magia. Círculo. Atributos. Cuchillo. Reglas. Paracelso* (1958:255:1-4), *Llamamiento, Jano* (1959:260:22-24), *Elegías italianas* (1961:268: 75-76), *Elegías italianas. Tres inscripciones* (1962:275: 15-17), *De un Klee. La imagen al azar. Litterati* (1963:283:18-21), *Una metáfora. Semántica. Relaciones y opuestos* (1964: 288: 42-46), *Poemas: Al siervo fiel y prudente, al cual puso su señor sobre su casa para que les de el alimento a tiempo. A una ciudad repentinamente vista desde el ángulo* (1965:294:12-14), *A un lector de Keats. A lo que el mirar con atención revela* (1966:298-299:67-69).

¹⁵ Los cuentos publicados son: “El huésped” (Girri, 1950:188:49-52), “Misión cumplida” (Girri, 1952:215-216:67-71), “El secreto” (Girri, 1956:243:57-61), “Una ruptura” (Girri, 1958:250:36-38).

¹⁶ Las reseñas sobre su obra publicadas en la revista fueron múltiples: Salazar Bondy sobre *Trece poemas* (1950:185:64-65), F.J. Solero sobre *El tiempo que destruye* (1951:198:73-75), Carlos Viola Soto sobre *Escándalo y soledades* (1952: 215-216: 125-128), Jorge A. Capello sobre *La penitencia y el mérito* (1958:253:77-80), Norberto Silvetti Paz sobre *Propiedades de la magia* (1960:265: 42-47), Jorge Paita sobre *Elegías italianas* (1963:285: 92-99), Alejandra Pizarnik sobre *El ojo* (1964:291:84-87).

¹⁷ *Sur* publicó: *Línea de la vida* (1955), *Examen de nuestra causa* (1956), *La penitencia y el mérito* (1957), *Propiedades de la magia* (1959), *La condición necesaria* (1960), *Elegías italianas* (1962).

dueño de una inteligencia flexible, lo habilita para discurrir por diferentes géneros y modela un tipo de subjetividad literaria que se aviene a la perfección con el programa general de la revista. La densidad de su presencia solamente puede aproximarse a la de otros poetas como Wilcock, González Lanuza y Murena. Curiosamente, los tres ocupan un espacio excéntrico dentro del mapa de la poesía argentina de la época: el primero por su temprano exilio italiano, Murena porque no está vinculado a otros grupos ni revistas y porque su prestigio relativo proviene de trayectorias disímiles (fundamentalmente de su rol de ensayista-polemista). El caso de González Lanuza es levemente diferente, pues a pesar de que se vincula en los 20 y 30 a las revistas de cuño ultraísta -como la revista mural *Prisma* (1921-1922), la primera *Proa* (1922-1923) y fundamentalmente *Martin Fierro* (1919 y 1924-1927)-, a partir de su desplazamiento hacia búsquedas de matrices clásicas, no adhiere a los grupos poéticos que desde los años 40 buscaban otro tipo de innovaciones en la poesía. Estos tres sujetos claramente forjan “otra zona” poética en la revista.

El espacio de la poesía está delimitado principalmente en la zona ideológica que se configura entre la adscripción a cierto occidentalismo proveniente de la recuperación de la teoría poética (principalmente relacionados con la Estilística) y los textos considerados “representativos” de las literaturas centrales (por ejemplo, Jiménez, Ungaretti o Spender), e incluye además un recorte poco preciso de lo que se entiende por poesía latinoamericana, donde Gabriela Mistral o Neruda¹⁸ aparecen como autores muy promovidos; y la otra zona,

¹⁸ La presencia de Neruda no eludió los debates que generó su obra en el contexto latinoamericano. En tal sentido, *Sur* se hace cargo de esa tensión. En 1947, González Lanuza escribe un largo poema en homenaje al chileno, adoptando sus diversos estilos poéticos e instándolo a seguir siendo poeta, y no un ideólogo de su pueblo: “cuando se tiene voz como la tuya, crimen será si se te pudre por dentro” (González Lanuza, 1947:157:66-72). Entretanto, Murena, tres años más tarde escribe una nota donde elogia *Canto General* en su tratamiento épico de la realidad latinoamericana, pero al que le adhiere una crítica a sus ideas políticas (Murena, 1951:198: 52-58).

la de la búsqueda de una poesía de tono y de forma nacional. Entre los ensayos de Caillois, Bontempelli o Pavese, los poemas de Juan Ramón Jiménez o Jules Supervielle; la discusión sobre poesía nacional entablada entre Murena, Mastronardi, Ríos Patrón y los poemas de autores argentinos que exploran esas alternativas, media la pregunta por el tipo de propuesta estética que alcanza a definir la revista.

El ensayo que lee poesía en la voz de los viajeros

Para abordar la poesía de *Sur* en el recorte de una década, me detengo en algunos ensayos que se ocupan de las grandes definiciones de género. Así como abre fuego en el espacio del ensayismo, de la ficción corta y de la novela, con la poesía sucede lo propio, aunque los efectos del canon que propicia hayan sido menos homogéneos.

En un artículo de 1948, publicado con el título muy de época de “Disolución de la literatura”, Roger Caillois se detiene a analizar la posición de la poesía con relación al conjunto de la literatura, poniendo el foco en el trabajo sobre el lenguaje y en la dimensión ética que comporta el trabajo estético del poeta. En uno de los primeros párrafos de su exposición, explicita el carácter de esa disolución, a partir del tipo de labor que lleva a cabo el poeta. La “traición” del escritor consiste en falsear el instrumento, es decir el lenguaje, en la medida en que el poeta “centinela del lenguaje” debe producir el alejamiento de la lengua vulgar. El poeta no se limita a nombrar o designar, sino que aspira a crear de nuevo la lengua. En este camino, la poesía se convierte para Caillois, en el espacio de una virginal sensibilidad donde la lengua poética produce un alejamiento del lenguaje común para adscribirse a un nuevo sistema de leyes y normas. No es el reino de la anomía sino, muy por el contrario, un espacio regido por las razones de la inspiración, el oído, la armonía y la

rima, donde “lo que se expresa importa poco al lado de la manera en que ha elegido para expresarlo” (Caillois, 1948:160: 9). En tal sentido, resulta importante la operación realizada por Caillois al separar la poesía del conjunto de la literatura, es decir del universo discursivo de la prosa, regido por otra lógica. Por ello señala: “Un poema que sea inteligible, que se proponga un objeto que traduzca en un lenguaje claro, sin desorden de metáforas desconcertantes, una idea, un sentimiento y hasta una emoción es condenado inmediatamente y puesto a nivel de la prosa, o sea de la literatura” (Caillois, 1948:160:12).

A la poesía le queda reservada la propiedad de designar de manera prístina la realidad, la capacidad de nombrar las cosas como si fuera la primera vez. Sin embargo, advierte sobre el peligro de concebir la poesía como un mero producto formal del forzamiento del lenguaje, desplazando los aspectos gnoseológicos y antropológicos. Y ese exceso de formalización constituiría uno de los riesgos de la modernidad literaria: “Imaginaba que emplearía el lenguaje para conversar con el hombre de sus debilidades, de sus alegrías, sus esperanzas, sus desgracias, sus deberes; en resumen de todo aquello que el lenguaje puede enseñarle o recordarle. No había previsto que se limitaría, por mil destrezas barrocas o sabias, a concentrar la atención de su lector en el lenguaje mismo” (Caillois, 1948:160:17).

Cuando el autor indica que el riesgo de la modernidad literaria consiste en descuidar el trabajo para concentrarse sólo en el instrumento, está poniendo de manifiesto una concepción del ejercicio poético cuya matriz se funda en un *a priori* fundamental: la noción de sujeto creador preexistente a la obra y que, desde ese lugar, provee al texto de una trascendencia inmanente, de una unidad y de un sentido. Produce así un hiato entre la discursividad poética y el modelo literario consagrado por la propia revista (la ficción

policial y fantástica) que otorga un protagonismo casi exclusivo al trabajo sobre la forma y al rigor de sus procedimientos. Para el francés, la plenitud del texto se mide en términos de la verdad y la exactitud poéticas, que lo hacen tanto ciencia como arte, es decir, una totalidad que se comprende en el interior de las relaciones humanas, donde el arte posee el principal atributo de vehículo de comunicación. En este punto, Caillois mucho más próximo a la visión del secretario de la revista que de Borges, muestra uno de los puntos de fisuras del programa, exteriorizado ahora en el debate sobre poesía.

En el número dedicado a las letras italianas de 1953, César Pavese publica un ensayo titulado “Poesía y libertad” (Pavese, 1953:225: 136-141). En él, plantea nuevamente el problema de la relación entre poesía y literatura a través de otras dos categorías que remiten a tipos de conocimiento diferenciados: el mito y el logos. En tal sentido, señala que la fuente de la poesía es el misterio, y que el poeta “inventa, comprende y avanza todavía más”. Estos dos tipos de epistemologías permiten entablar el nexo entre poesía e historia, y en esta línea, concluye que la poesía es un modo de conocimiento centrado en el mito. El poeta comparte con el literato su preocupación por el conocimiento de su tiempo, pero le agrega ese fondo de misterio que habilita la libertad creadora. Esta idea recuerda aquella noción de Borges: “Porque en el principio de la literatura está el mito, y asimismo en el fin” (Borges, 1955: 233:3).

En cuanto a la relación entre poesía e historia, el italiano se aleja de la poesía como tributaria de paradigmas ideológicos exteriores a la pura formulación poética, al indicar que “la sujeción ideológica ejercida sobre el acto de la poesía transforma sin más a leopardos y a las águilas en corderillos y perros albarraniegos. En otras palabras, instaura la Arcadia” (Pavese, 1953: 225:140). La poesía aparece como un espacio autónomo, cuya función no es

ni armonizar ni aplicar, a través de fórmulas, sistemas predeterminados, sino la secuencia de otra lógica que nace en el mito y concluye en la imagen, gracias a la mediación de la cultura del sujeto cultural que produce el texto.

En otro de los episodios discursivos del espacio de configuración ideológica del género, el español exiliado en Buenos Aires, Amado Alonso, restablece la fórmula clásica sobre el trabajo poético de inspiración sumada a la idea de trabajo riguroso sobre la forma. En uno de sus ensayos, “El ideal clásico de la forma moderna”, aborda el problema de la representación en la poesía, y cómo ella articula dimensiones diversas de la praxis humana: el sentimiento y la inspiración, el lenguaje y el pensamiento. Señala que la poesía no trabaja sobre una lógica racional, sino que a partir de una sintaxis racional, hecha no de conceptos sino de palabras, a la cual denomina la “ortopedia lógico-sintáctica” del lenguaje, la intuición poética transforma ese encorsetamiento en un tipo de libertad textual que reconduce a una visión primaria, original del mundo. El ideal clásico perviviente en el fondo de sus argumentaciones tiende a anular el conflicto entre leyes heterogéneas -las leyes de lo real y de lo social, lo individual y lo antropológico- que concurren en un poema para transformarlo en un multiplicador de la intuición poética. En esta línea, el crítico español postula un concepto clave para la estilística: la noción de armonía entre pensamiento y sentimiento, concebida como el producto del encuentro entre orbes divorciadas de la experiencia humana.

Otro de los conceptos que aporta Alonso consiste en definir a la lectura del poema como otro acto de subjetivación de la experiencia, entendida como capacidad para trascender el acto textual e ingresar en el plano de la “intención” poética. De ahí entonces que postule la definición del lector como todo el “que se ponga en la encrucijada interna de

cada poeta” (1950:192:58). Según su concepción, la reconstrucción poética de la lectura consiste en la recuperación de esa lógica inscripta en el texto, como una sintaxis que traduce el misterio del universo, su mito, pero que en términos estéticos significa una tarea, un ejercicio con el rigor de la forma que conduce al descubrimiento de la lógica misteriosa de lo real. De tal modo, en su teoría se unen la tarea de reconstrucción de carácter sistemático con la captación final de un sentido, que proviene de la intuición emocional y de otro tipo de racionalidad. El centro de la producción del sentido, está puesto en el sujeto artista-poeta quien a través de la forma ordena una estructura portadora de las huellas de aquél. De este modo, el espacio de la estilística funciona como un aparato conceptual y metodológico para abordar la interpretación de los textos literarios. Como línea central dentro de *Sur*, la disciplina permite comprender la obra en términos de poseedora de un secreto que el sujeto puede develar. Es decir, se trata de un tipo de conocimiento concebido a partir de la lógica de la forma para traducir la sintaxis del mundo. Señala Alonso: “Hallar el sentido poético de una realidad, de un algo, es organizarlo, construirlo, formarlo, dar con la ley de coherencia que le haga portador de ese sentido buscado” (Alonso, 1950:192-3-4: 46). Como se advierte, el centro de la producción estética está puesto en el sujeto, casi de un modo “constructivista”, como parte de la estética idealista; el sentido no está en el mundo sino en el propio sujeto que crea, que lee-recreando, y en esa dialéctica entre sujeto y texto emerge una verdad humana y universal, como ámbito propio del sentido poético.

En relación con este aspecto, el tipo de epistemología que la poesía puede informar según Máximo Bontempelli parte de la escisión de las esferas de la poesía respecto de otro tipo de conocimiento. En el artículo “La poesía contra la historia” señala: “la poesía es la resistencia del alma que desea volver al cielo, contra la historia que desea adaptarse a la

tierra” (Bontempelli, 1953:225:131). Así, el ámbito poético abre una dimensión cósmica, una especie de *epistemología trascendente* que restaura el ámbito de una primigenia unidad perdida. En consecuencia, el poeta resuelve su teoría a partir de categorías tales como “recuerdo” o “memoria del Paraíso”, que se oponen a la noción de historia, concebida en términos de experiencia de la “mundanidad”, del vivir con otros, de la pura humanidad. De esta manera, enfrenta “convivencia” como espacio típicamente humano y terrenal (propio del conocimiento histórico), a la poesía concebida como espacio de la “comunidad”. Esta idea implica una noción diferente también de la de “unidad cósmica”, pues se trata de un conocimiento que solamente puede proporcionar la poesía; es una comunidad que no excluye la idea de soledad, típica de la experiencia poética. De este modo, comunidad y soledad, son los dos componentes fundamentales que suturan la experiencia poética. Entonces, Dante no puede sino ser el modelo: la poesía es, sobre todo, canto, es decir comunidad, basada en lo individual absoluto, un concepto que le permite integrar al sujeto creador en un orden cósmico.

Propone el reemplazo de poesía mayor y menor por *supraterrena o celeste y terrena*, esta última como esclava de la historia, es decir basada en una lógica de mundanidad, en oposición a la primera a la que pertenecen “los vasallos del amor”. Esta perspectiva entra en diálogo con el planteo que realiza Borges en su ensayo “El verdugo piadoso” (Borges, 1948:163:9-12) donde había planteado diferentes “interpretaciones conjeturales” en el análisis de la condena a Francesca que realiza la obra. En alguna medida, este carácter “ficcional” -al que el mismo Borges alude- me permite concebirlas como tejidos poéticos, en tanto encierran la tensión que acusa la poesía, acerca del tipo de verdad que puede atravesar lo poético, entre una de carácter cósmico y otra de carácter

individual. Afirma el autor, “Dante comprende y no perdona: tal es la paradoja insoluble. Yo tengo para mí que la resolvió más allá de la lógica. Sintió (no comprendió) que los actos del hombre son necesarios y que asimismo es necesaria la eternidad, de bienaventuranza o de perdición, que estos le acarrearán” (Borges, 1948:163:12). Se trata, entonces, no solamente de un tipo de sentido que trasciende el orden lógico, sino el ejercicio individual de la escritura, aguijoneando órdenes enfrentados en la construcción del sentido “moral” de los actos humanos.

Como se advierte, los escritores que ingresan a la revista con textos sobre poesía, lo hacen desde un territorio que, por un lado, busca reponer su aura (es decir, una centralidad que en el programa *Sur* había capturado otros géneros) a través del diseño de un espacio propio, configurado como epistemología inmanente-trascendente, que parte de una valoración del trabajo sobre la forma -el espacio del taller que la aproxima a otras formas del arte- pero cuya función consiste básicamente en un tipo de trascendencia de doble filo: respecto de lo histórico, un ir más allá de los relatos establecidos. Por otro, postulan la trascendencia hacia un tipo de conocimiento superior, cósmico o celestial. Claramente, la poesía se desagrega de otras formas de la modernidad literaria, y reserva para sí un espacio de saberes que preceden al acto poético y lo prolongan. Ese es el tipo de atemporalidad que les permite recuperar la noción de mito como estructura, para situar a la palabra en un plano de lo comunitario, excluyendo parcialmente la coyuntura temporal. El tipo de verdad preexistente a la forma pero que la perfección poética recupera, restaura una aserción cognitiva que sutura las modernidades literarias con el espacio del humanismo y del clasicismo.

En un ensayo publicado en el número de febrero de 1950, Jules Supervielle presenta “Cómo escribo mis poemas” donde, a la manera de “arte poética”, expone algunas de las nociones que lo colocan como uno de los principales referentes del género para el programa *Sur*. En coincidencia con varias de las ideas antes desarrolladas, el francés amigo de Victoria, parte de la consideración del trabajo poético como un oficio y una ciencia, antes que obra de un acto de inspiración. Además, como un trabajo dirigido por una subjetividad atenta que se opone a los estados oníricos propiciados por algunos grupos: “No me gusta que mi sueño se vaya a la deriva, me gusta hacerlo un sueño consistente, una especie de figura de proa que después de haber atravesado el espacio y el tiempo interiores esté listo para afrontar el espacio y el tiempo de la hoja en blanco” (Supervielle, 1950:184:7).

No desconoce el ámbito de la fantasía y el sueño, pero los subordina al ejercicio retórico y, sobre todo, al trabajo sobre lo que denomina “yo profundo”, donde vive el “cosmos interior” atravesado por vértigos y abismos. Es ese el tipo de poesía humana que opone el poeta a la deshumanización de la cultura moderna. Lo que llama “sinceridad” consiste en una vuelta a los clásicos como un modo de atrapar la relación con “lo real”. La articulación entre luminosidad y oscuridad, transparencia y opacidad solamente se resuelve por vía de la imagen: “La imagen es la linterna mágica que alumbró al poeta en la oscuridad y le permite aproximarse a un centro misterioso en donde late el corazón mismo de la poesía” (Supervielle, 1950:148:8).

Pero la capacidad de la imagen para adentrarse al ámbito del misterio no excluye la otra potencialidad capital para la poesía moderna: su narratividad. La lógica narradora no extrapola las variantes de un género a otro, sino que se define como la actitud de vigilia del yo poético; vigilia ante un objeto que aspira a una dinámica concéntrica -no rectilínea,

como la lógica del relato-. *Narratividad poética* podría sintetizar el arte poética del francés, que para los de *Sur* funciona como un verdadero manual: más trabajo que inspiración, más ciencia que artesanía, pensamiento que se define como nostalgia de él- es decir de la exposición de un pensamiento-, antes que como una filosofía; órbita del misterio, no proveniente de la irracionalidad y lo onírico, sino de un tipo de presencia fantasmática afincada en una supuesta verdad última, que subyace a la fuerte identidad del sujeto.

En otros términos, estos textos apuntan a hacer explícitos ciertos principios estructuradores en la concepción de lo poético, principalmente la noción de aura poética, que dentro de la ideología del humanismo y del clasicismo otorga al conocimiento poético la llave de acceso a verdades últimas que solamente la poesía puede aproximar. La idea de una poesía como espacio de verdades trascendentes hace ingresar la tensión entre lo cósmico y lo individual, la manufactura del verso (el elevado oficio de poeta), la narratividad como superestructura capaz de recuperar la memoria común y fortalecer la comunicación y la relación de la poesía con la historia. Hace ingresar, además, otra modulación clave, la construcción de una subjetividad poética que integra las diferentes aserciones de las retóricas. Esa nítida figura, se enmarca en el telón de fondo de las principales pautas ideológicas del grupo.

La poesía: un debate nacional

Ríos Patrón en su artículo titulado “Contestación a Murena” vuelve al punto ineludible del debate: la relación entre poesía y territorio, *poiesis* y *topos*. En la línea que anteriormente había propuesto Murena, el eje se centra en la construcción de una poesía nacional. Partiendo de la categoría propuesta por el propio Murena respecto de los poetas

sacerdotales, afirma el crítico: “Por lo visto cree que para mí lo divino está sólo en el Espíritu Santo y que ignoro la existencia de Dios encarnado en el hombre, símbolo de la verdadera poesía sacerdotal, ya que es la conjunción del espíritu y de la carne, que en el poema se da, más que nada como carnalidad presente -sujeta a todos los requerimientos materiales- y espíritu de lucha -o demonio si así lo prefiere-.” (Ríos Patrón, 1949:149:90).

Parodiando la construcción de Murena, a quien acusa de querer darle una “breve clasecita”, extrema las antinomias del autor de “Los penúltimos días”, sosteniendo que para éste un poeta “no nativista” equivale a un poeta “nubista”. Para Ríos, en cambio, la poesía que llama “de masa” equivale a poesía menor porque “no logran dar con la densidad, no pueden darles médula sino piel, que por ser lo que está afuera es lo más accesible, tanto para el poeta como para el público en general” (91). El punto de la distancia no parece ser sino la polémica en torno a lo culto y lo popular en el género, un debate que venía actualizándose desde las vanguardias y que en los cuarenta resulta interpelado por las discusiones en torno al folklore, a partir de la apropiación que realizan las élites sobre el lenguaje y la cosmovisión de los sectores no letrados.

La perspectiva del poeta del 40, parte del supuesto de trabajo y dolor de la praxis poética, porque “para encontrar su esencia hay que molestarse un poco y arañar la carne hasta sangrar, que por supuesto debe horrorizar a la gente común (que en verdad lo es: común)” (Ríos Patrón, 1949:149:91). La poesía se vincula al esfuerzo, al rigor, casi estoico, a una praxis sobre el sufrimiento, que la distancia de las literaturas del “periódico”, equivalentes a discurso de tranvía o café. Se pregunta asimismo ¿Por qué la poesía debe equivaler a la geografía? En esa pregunta, el autor formula el concepto de “antipoesía”, es decir poesía para el entendimiento de todos, poesía de la superficie. Dentro de esta

polémica acerca del tono y el tipo de poesía, Wilcock había afirmado en “Historia técnica de un poema” que todo tecnicismo no era sino una ironía del lenguaje (Wilcock, 1949: 172: 25-42).

Si Anderson Imbert en el número 215 había indicado que lo vivo en la literatura es su “dimensión imaginaria”, esta afirmación nos conduce a revisar los modos en que estos ensayos repiensen las operaciones poéticas sobre estos contenidos. Señalando, “Los procedimientos estilísticos para expresar una metáfora son infinitos” (Anderson Imbert, 215:117). Murena, por su parte, había venido trabajando en una línea de análisis que se expande más tarde en sus libros de ensayos (donde vuelve a publicar algunos de los ya aparecidos en *Sur*). En este sentido, trabaja el concepto de metáfora como lo innombrable, la *imago ignota* (Murena, 1973). Esto es, una visión platónica de “escritura cifrada”, de vestigio, resto de una totalidad irremediablemente perdida¹⁹. En “A propósito del *Canto general*” de Pablo Neruda (Murena, 1950:198:51-58) señala el decisivo paso que representa este texto en la línea de “nuestra poesía”, mezclándose dos líneas estructurales: “la de cruda índole política, sin dudas secundaria pero no adventicia, y la del fortísimo entusiasmo poético” (Murena, 1950: 198:51). Para Murena este texto implica la superación de *Residencia en la tierra*, todavía apegada a modelos europeos, en su lucha por deshacerse de la historicidad y del desgarramiento y de la imposibilidad, y el hallazgo del “tono prenatal”: “Porque la verdad de América, la verdad que el *Canto General* libera, esa verdad que un nuevo mundo exige sin remisión, es la de un sentimiento épico de la vida, o sea

¹⁹ Dice Murena: “la obra de arte es una escritura cifrada en la que quedan vestigios de la operación del arte. El arte es Dios operante, mostrándose a través de la súbita ausencia que se produce en un punto cuando algo es desplazado por la metáfora desde ese punto hasta otro. Dios infinitamente móvil pero quieto, presente pero invisible, tal es la obra: encierra en sí una *imago ignota*” (Murena, 2002: 441).

justamente esa disposición posible solo cuando no disuaden y atan al espíritu los falsos aleccionamientos de la historia, cuando se está a cada paso no soportando la historia, sino creándola” (Murena, 1950: 198:53).

Formula así una actitud épica como actitud originaria del hombre ante la tierra. En este sentido, América, en su naturaleza no subyugada, arranca lo más profundo. Avanza aún más en esta línea, al afirmar que “lo épico, constituye la única posibilidad artística reservada ahora sólo para los americanos” (Murena, 1950: 198: 54). Por esa razón toma el ejemplo de Lawrence para mostrar que su posición es precisamente artificial y sacrificial porque lo épico es lo propio solamente del americano, tanto como le es impropio lo estético y lo psicológico.

La teleología mureniana se torna mesiánica y vitalista a partir de la construcción de una literatura “propia: “cuando lo épico no es contaminado, sacrificado como en Lawrence, experimentamos lo que oscuramente comprendíamos que aquí alguien tenía que hacernos sentir, ese arrebató que arranca la poesía primaria, fuerte, cargada de futuro, que da al hombre su sentido de luz en la tierra y en su acuerdo con el mundo preanuncia una nueva vida” (54).A partir de esta relación de la literatura con la tierra, formula una nueva genealogía americana: Bello de las *Silvas*, Whitman en *Leaves of Grass*, Rivera en *La vorágine*, Lugones de *Odas*, da Cunha en *Os Sertoes*. Sin embargo, Murena establece otra diferencia, entre el sentimiento épico y la retórica épica. El hombre americano no puede actuar como si fuera un griego, aunque “los menos capaces para entender lo americano suelen ser los hombres de letras americanos” (Murena, 1950:198:55).

De este modo, el niño terrible de *Sur*, propone una relación entre lo poético y lo narrativo que toma como modelo la *Divina Comedia* para mostrar cómo lo segundo tiende a fortalecer el sentimiento humano. El sentimiento épico debe unirse a la forma lírica en la expresión americana. Si lo estético puro solamente le corresponde al arte europeo, lo épico se constituye en una clara separación entre sujeto y objeto y una “demora” de la atención en éste, es decir, en una primacía de la forma, de lo exterior que lo americano no puede tolerar. La explicación que pronuncia respecto de este diagnóstico parte de dos cuestiones centrales: una, la concepción de la historia y otra, la relación que -como producto de ella- posee el americano con el territorio. Si, como venimos señalando, el crítico sostiene una suerte de anacronismo para la literatura, éste se sujeta a la relación entre exceso y carencia de pasado americano. Esto es, no se trata de que el americano no posea un pasado propio, sino por el contrario, su drama reside en un pasado que excede la historicidad general (es decir, una única historia global). Lo que conduce al poeta a formular el gesto agónico de la ruptura, la borradura, la lucha y la pura tensión entre un sujeto falseado y el exceso y deformidad de la historia. En su análisis, los géneros que escamotean el pasado poseen, por esa misma razón, la marca de la falsedad. Tal es el caso del folklore, que en esa década posee una alta legibilidad y legitimidad en el campo cultural argentino, y al que Murena invalida con la sentencia de gesto imitativo, un nuevo europeísmo atado a una visión extranjera del espacio no-narrado de lo americano.

Las consecuencias de esa carga negativa han producido el reino de lo individual y la abolición del sentido comunitario. Este es el argumento con el cual Murena se dirige a indagar la relación entre el discurso literario y la formación ideológica de base. Si el comunismo le ha servido a Neruda para hacer el gesto necesario de la tensión con el

pasado, su adversario -el capitalismo- ha producido una borradura de la historia, pretendiendo abolir la lucha de clases; es cierto también que el primero ha generado otro mito destructor, el de que “la política puede transmutarse en alta poesía” (Ibíd., 58). Las consideraciones lo conducen a la cuestión de la “poesía social” americana:

“Pero las ventajas que el marxismo le ha dado por un lado se las ha quitado por el otro, pues de su mano ha ido a caer Neruda en el viejo engaño, sostenido en los últimos años por César Vallejo y Jorge Icaza, de que la literatura latinoamericana debe ser social, cuando justamente no puede serlo por el simple hecho de que, aunque aquí haya miseria, como las sociedades americanas están en proceso de formación, no hay clases bien cristalizadas y los problemas consisten en pasar de una clase a otra, o sea que son siempre individuales” (Murena, 1950:198: 58).

Como vemos, la palabra de Murena -atacada por Salazar Bondy en el número siguiente de la revista- hace pie en dos paradigmas opuestos que en la literatura argentina venían discutiéndose desde la vanguardia de los años 20 (poesía pura vs. poesía social) para clausurar ambos modelos y proponer una poética de la “encarnación agónica” que parta del sentimiento épico en tanto discurso fundacional de una sensibilidad corroída por la superabundancia de un pasado que es necesario abolir. Una lectura, entonces, profundamente anticolonial: “Como latinoamericano que soy debo confesar que en el fondo del alma el problema de la lucha entre comunismo y Estados Unidos me deja frío (...) ambos no están disputándose, en lo que a nosotros respecta, más que el derecho de ser nuestros amos” (58).

La épica resulta perfectamente funcional a la necesidad de crear una discursividad, una serie de mitos y valores que funden un futuro. De este modo, la “poesía narradora” de matriz profética, se ciñe ahora a la capacidad peculiar de lo poético para regenerar lo histórico, lo social y lo político.

Cuando en 1949, desde la uruguaya *Marcha*²⁰, Rodríguez Monegal refiere la polémica que en la revista *Sur* habían entablado Murena y Mastronardi a propósito de la presencia de tradición vanguardista en la poesía actual, hace pie en tres cuestiones centrales respecto de la circulación de cierto discurso poético en el contexto latinoamericano: A) La relación entre poesía y nación dada a través de la pregunta en torno a cómo reconstruir las tradiciones, la lengua, las metáforas y los sistemas de simbolización -la teleología poética- desde el *pathos* nacional, continental o local. B) El tipo de filiación cuasi necesaria que ciertos sectores establecen entre discurso poético y tradición occidental. C) El carácter ubicuo de la polémica que coloca en primer plano la distancia con la experimentación de la generación anterior y resemantiza el debate, dentro de un código nacional que traspasa las fronteras y hace que el efecto internacionalista de la vanguardia se repliegue fuertemente en la pregunta por la poesía nacional.

Murena, en su ensayo “Condenación de una poesía” y más tarde en “La dialéctica del espíritu ante la soledad”²¹, venía señalando la distancia poética entre su concepción de joven escritor de inicio de los 40 y la anterior generación del 25, muchos de cuyos referentes gozan de una providencial estampa entre los poetas elegidos por Victoria

²⁰ Me refiero al artículo de Rodríguez Monegal “Discusión en torno a uno de los Borges posibles”, en *Marcha* N° 468, de 1949.

²¹ Los artículos fueron publicados en los números 164-165 y 168, respectivamente, de 1948.

Ocampo. Para indicar esa bisagra, Murena realiza una discriminación entre el arte “nacional” y el arte “nacionalista”²², que tendrá un particular impacto en la revista. Sobre todo, si atendemos al verdadero propósito del texto que parece abrir una temprana senda para la discusión en torno a la herencia de su escritor faro y que constituye, en verdad, la sinécdoque perfecta de toda su condenación: Borges. Sin embargo, pese a la densidad de esta escritura, Murena instala en *Sur* la pregunta por ese ambiguo espacio que en los 30 había ocupado la poesía de cuño ultraísta en el repertorio nacional promovido desde el espacio de la revista de Ocampo, a través de representantes modélicos de la vanguardia martinfierrista, (Borges, aunque también González Lanuza) y, perdido ya su radiante borde experimental, se había solidificado en el repliegue de cierto “color local” concebido desde la retórica de los ismos y continuaba una tradición del “criollismo cosmopolita” tan epigonal como descentrado de las preocupaciones estéticas e ideológicas de los jóvenes. El ensayo hace pie, entonces, en el prejuicio que el mismo Borges habría exhumado años más tarde: la hiperbolización lingüística, metafórica y estilística de un tono de lo argentino: “olvidadizo de que ya lo era, quise también ser argentino” y que la propia Victoria remataría a propósito del “verdadero americanismo” que no precisaba de retóricas ni de mitos²³, no recurría al “color local”. Ahora bien, en aquél artículo de finales de los cuarenta, el uruguayo sentenciaba: “La influencia literaria de Jorge Luis Borges resulta cada día más evidente. Para quien examina la literatura argentina en su pasado inmediato,

²² Para la profundización de los ensayos de Murena remito aun trabajo anterior, donde me he detenido en esos aspectos (Calomarde, 2004).

²³ Ocampo señala en el primer número de su revista: “...entre los americanos nativos, los más genuinos y seguros de sí mismos han aborrecido siempre el ‘color local’, ya que si persiguen lo singular es en lo universal y les avergonzaría prevalerse de pintoresquismos” (Ocampo, 1931:5).

su nombre aparece ocupando las páginas más perdurables, las actitudes más profundas” (Rodríguez Monegal, 1949: 468: 13).

La función de “puesta a punto” del panorama poético de la nación se lleva a cabo afinando los instrumentos léxicos para hacer efectiva la forja del canon rioplatense. Y en esa operación, tal como lo señala el más excéntrico de los hombres de *Sur*, la ficción borgeana opera de tal modo que satura el espacio de la enunciación narrativa y la vacía de todos los sentidos condensados en su estadio previo: el de la etapa vanguardista. Si es este el canon que invade y reordena el espacio narrativo, el poético operará su inversión con idéntica efectividad: borrar el martinfierrismo de la escena de la poesía nacional es no solamente la consigna estético ideológica de los poetas de *Sur*, también de los otros grupos que en ese momento detentan un programa, si no contrario al de estos, al menos dibujado en un circuito alternativo -“posvanguardista”-, el de la pequeñas revistas de poesía.

Volviendo a la polémica de *Marcha* sobre la poesía de *Sur*, la posición de Rodríguez Monegal, más cerca de Matronardi que de Murena, deja expuesta la distancia respecto de ambos contendientes, su intervención se orienta a revisar la tradición en la que se inscribe la poética de la región y el modo en el cual el diálogo con cierta vanguardia ha construido lo literario. A través de la designación de “crítica apriorística” y “crítica ambigua”, Monegal sentencia -en cierto punto relativizando ambas posiciones-, que la discusión ha elidido un aspecto fundamental para la tradición poética actual: la relación entre Borges y el ultraísmo, o mejor sería afirmar el carácter de aquella perdurabilidad y profundidad en el espacio literario argentino.

Si la justicia literaria que procura de manera “altanera” Mastronardi, como la misma soledad del poeta a la cual califica de ese modo, intenta eludir la “polémica” -tan cara a *Sur*- que ya ha cruzado el Río de la Plata, no es más que para operar otra corrección sobre los excesos críticos de los antecesores argentinos, y en los cuales, el responsable por varios años de la sección literaria de *Marcha*, actor conspicuo en la consagración supranacional de Borges y colaborador de *Sur*²⁴, intenta intervenir. En tal sentido, si Murena había descalificado la poesía ultraísta de Borges, por nacionalista, es decir por puro artificio retórico, desarraigada y superficial²⁵, Mastronardi en “Sobre una poesía condenada” afirma -irónicamente- que el punto de vista de su contendiente no es literario, sino histórico o filosófico, y por ello no es posible desde allí enunciar la diferencia entre deliberación y simulacro, y en cambio repone una dimensión no auscultada por el autor de “Los penúltimos días”, la de la metafísica poética, para saldar desde allí la herencia argentina de Borges.

Monegal aprovecha la ocasión para marcar los desvíos de la crítica poética del momento: el dogmatismo de Murena, su “especulación apriorística” que implica afirmar su aspecto intuitivo y por ende, no analítico de la intervención. Por el lado del primero, afirmar su ambigüedad impone afirmar su estilo indirecto, es decir, “abusa de la perífrasis, de la ironía mitigada, de la ambigüedad” (Rodríguez Monegal, 1949:468:13). Pero por

²⁴ Rodríguez Monegal colaboró con cuatro ensayos críticos a lo largo de la trayectoria de *Sur*, en el número 166 de 1948, “Aspectos de la novela del siglo XX”; en el número 186 de 1950, “Significación de George Orwell”; en el número 183 del mismo año, publica una reseña sobre *El revés de la trama*, y en el número 235 de 1955, otra sobre el texto *Rodó íntimo*.

²⁵ Expresa Murena: “...los poemas de Borges se hacen pasibles de todas las objeciones y censuras que he hecho contra el nacionalismo literario. Todos los lectores habrán percibido a lo largo de sus libros de poesía dos de las características del nacionalismo: insistencia casi ininterrumpida en temas nacionales y descripción del sentimiento que se considera nacional pero falta de participación en el mismo” (Murena, 1948: 164-165:76).

sobre todas las cosas, el uruguayo busca inscribir la poesía borgeana en el contexto rioplatense, desviándose de la discusión acerca del nacionalismo (y la sociologización enunciativa de Murena a través de conceptos de altanería, sentimentalismo y soledad). De modo tal que ligar el ultraísmo borgeano a la vanguardia europea, implica reordenar su filiación -como su posterior desafiliación- para mostrar cómo el autor de *Luna de enfrente* ejerce “una jefatura tácita aunque no tiránica” (ibid) entre sus contemporáneos a través de una operación de “transmutación” que incluye afirmar el movimiento inverso al formulado por Murena: el concepto de que la poesía borgeana transforma lo real sensible en real interior. Sin duda, la dinámica propia que, para el crítico, definiría la poesía.

La relevancia del debate se inscribe a mi juicio en dos espacios que reordenan el mapa de lectura de *Sur*. Por un lado, la afirmación de Rodríguez Monegal respecto del *modus operandi* de la retórica borgeana en términos de trasmutación interior de lo “real sensible” a la propia subjetivación de toda experiencia hace pie en el movimiento centrífugo más frecuentado por la revista: el sujeto como motor y articulador no solamente de la discursividad poética, sino también de la experiencia de lo social tal como lo percibe *Sur*, recortado en el fondo incandescente de la individualidad creadora. Esta experiencia retórica, tiene su correlato más acabado en la saga ensayística que postula el “lugar” (social, cultural, filosófico) del intelectual escritor de la mitad del siglo XX y que recoge una larga discusión, librada en buena parte de la escena occidental, acerca de sus roles en un tiempo histórico convulsionado y contradictorio²⁶. Y afirma:

²⁶ La experiencia de las guerras y el nazismo -como antes la guerra civil española y el fascismo- impacta dramáticamente en la revista. Los numerosos ensayos sobre el tema, como los números especiales dedicados por ejemplo a la liberación de París (*Sur*, 1944:120), y el homenaje a la paz (*Sur*, 1945, 129) son una muestra de esa presencia. Algunos de los textos que abordan directamente la problemática son: “Ensayo sobre la

“ha precisado Borges esa única vivencia metafísica que obsesiona todas sus páginas, todas sus horas: El tiempo no existe. El poeta recorre una noche las calles suburbanas y es golpeado por la evidencia de poseer el sentido de la eternidad. Razonando luego, y entroncando esa experiencia con las arduas cogitaciones de Berkeley, Hume y Schopenhauer, llega a estructurar su convicción” (Rodríguez Monegal, 1949: 468:14).

Estas cavilaciones críticas ayudan a enmarcar el debate poético de las revistas, durante esos años. El texto de Rodríguez Monegal que recoge la discusión de *Sur* en torno a la poesía, hace visible no solamente la pertinencia de los postulados aquí esgrimidos en la poesía latinoamericana y su presencia en la formación cultural que propician las revistas culturales y literarias, sino la incómoda tradición de la vanguardia con la cual los poetas deben lidiar y que en el repertorio rioplatense se potencia por la fulgurante presencia de un Borges en pleno proceso de consagración nacional.

Pero volvamos al inicio de la polémica. En el ensayo de 1948²⁷, que dispara el debate sobre la poesía y entra en estrecho diálogo con algunas de las posiciones establecidas en el debate “Moral y literatura” llevado a cabo tres años antes, la hipótesis de la falsificación de la cultura argentina y latinoamericana que ya tenía tradición entre los intelectuales de la revista funciona como una plataforma desde donde se piensa la situación

imparcialidad” (Borges 1939:61:27) y “Nota sobre la paz” (Borges, 1945: 129:9-10), “Cartas a un amigo alemán” (Camus, 1946: 140:7-30), “París bajo la ocupación” (Sartre, 1945:124:16-34), “Declaraciones sobre la paz (Ocampo, 1945:129:7-8) o “La única paz admisible” (Sábato, 1945:129:28-43).

²⁷ El artículo “Condenación de una poesía” es recogido más tarde en *El pecado original de América*.

del género. Si Ansermet²⁸ había afirmado esa misma idea pero cambiando su signo, Murena hará explícita la idea de su maestro, Martínez Estrada, al ratificar que ese efecto es producto de una falta: la del doble vacío provocado por la posición de exilio del latinoamericano, primero expulsado del Paraíso y luego de Europa. Aquel exceso positivo que el músico percibía por debajo de la falsificación, se trueca en doble falla en la lectura del argentino. La posición descentrada de las líneas principales produce un “giro copernicano” -como llamaría el propio Murena a la incisión de Mallea en el cuerpo de la literatura nacional, a través de su personaje Chaves- respecto del discurso reparador sobre la gran falla cultural americana. Para Victoria, como para una buena porción de los escritores que se nuclearon en torno a ella, la estrategia de la traducción vendría a compensar, reparar, rectificar o rellenar una tradición fallida. Para Murena en cambio, la respuesta se define en la dirección inversa que trunca el vector de la política porque parte de un diagnóstico desplazado y de una filosofía de la historia cultural alterna, la verticalidad perforadora de su posición se expone en el silogismo “volver a hundirse en la realidad nacional”.

Luego de explicitar detenidamente las diferencias entre el arte nacional y el nacionalista, Murena se centra en su verdadero propósito, el de situar el debate poético del presente como producto de una herencia falsificadora:

“No obstante la más funestas de las consecuencias de los ideales del grupo ‘Martín

Fierro’ han sido las del influjo que sus poetas han ejercido en los poetas posteriores.

²⁸ La teoría musical del músico suizo, Ernest Ansermet (1883- 1969), tuvo enorme repercusión en la revista argentina. Había fundado en 1918, su propia orquesta, la Orchestre de la Suisse Romande y recorrido gran parte de América. Su trabajo compositivo articuló de la música clásica con el jazz. En su libro, *Les fondaments de la musique dans la conscience humaine* (1961), trató de demostrar, utilizando fenomenología husserliana y, en parte, sus propios estudios matemáticos, que el idioma de Schoenberg era falso e irracional.

Una imagen de cuál ha sido el valor de este grupo de poetas, en cuanto impulso rector y directiva climática, para el espíritu creador de sus sucesores, está dada en uno de los últimos números de *Sur* -el 159- en el que se suceden dos poemas que tienen como tema a la personalidad de Lavallo. El primero de ellos, *Habla el alma de Juan Lavallo*, de Jorge Calvetti, está lleno de parentescos con algunos poemas de Borges del mismo género y viene a representar un fruto perfecto de las tendencias de 'Martín Fierro'; el segundo, *La muerte de Juan Lavallo*, de León Benarós, constituye un ejemplo de la descomposición de los ideales de dicho movimiento y comporta la realización de todos los factores negativos que tales ideas encerraban en sí" (Murena, 1948:164-165: 79).

La cita no deja dudas respecto del propósito del cronista, perfectamente funcional a su punto de vista: señalar de qué manera la poesía de *Sur* -como epifenómeno de las tendencias literarias argentinas- no ha encontrado una voz propia y se ha atrincherado en los vicios literarios del pasado: la expurgación de un falso nacionalismo configurado a través del pasado, de los mitemas del relato "oficial" de la nación y de un lenguaje a veces expandido a fuerza de simulación sobre un inexistente sentimiento nacional; y otras, ha recaído en el antiguo prejuicio del europeísmo más lato. En ese panorama, retoma una y otra vez la única herencia que parece funcionar en la perspectiva de Murena dentro de la tradición de *Sur*, y que se delinea en las relecturas del ultraísmo borgeano, al que epitomiza como "nacionalismo europeísta" (Murena, 1948: 164-165:74).

El poeta-cronista señala -repetiendo algunos de sus tópicos dispersos en la mayor parte de su ensayística- las causas de esa falsificación²⁹: la falta de pasado histórico que conduce a los poetas a su inagotable exhumación, la inexistencia de cohesión social a causa de una llanura configurada como el no lugar, como la nada que opera sobre el alma en tanto amenaza de desintegración y el aluvión de hombres de rapiña que la habitaron sin adelgazar ese espíritu que “quedó siempre como la persistencia de un sortilegio” (83). Por oposición, el sentimiento nacional al cual Murena aspira para la poesía se asienta en la interrogación del presente como asunción de esa soledad cultural del hombre americano que conspira contra las libertades individuales, porque el territorio de lo nacional solamente se alimenta de una idea de comunidad y libertad, en cambio la soledad es una condena. Una soledad que en nada se aproxima a la soledad virtuosa de la creación, a la meditación como acto del libre albedrío humano, sino que se impone a él, no con carácter de sentencia individual, sino colectiva³⁰.

De este modo, proponiendo lo que Antelo ha denominado “la tercera insularidad post-histórica, la americana” (Antelo, 2008:25) define la línea de “otra” modernidad, la que se configura como liberación de la naturaleza sobre el hombre de ciertas “alianzas inestables con los valores del mundo moderno” (Antelo, 2008: 27). Esa modernidad “desuniversalizadora” (Murena, 1949: 192-194:85) como la denominará en su artículo

²⁹ La visión de Murena sobre la cultura argentina y el rol de la traducción ha sido abordado en mi trabajo anterior (Calomarde, 2003). Remito también a otros estudios sobre la misma problemática, no citados en la bibliografía: Piro, Guillermo (2002) “Introducción” a *Visiones de Babel*, Ed Tierra firme, Buenos Aires, págs. 7-15, Cristóbal, Américo (1999), “Murena , un crítico en soledad”, en *Historia crítica de la literatura Argentina (la irrupción de la crítica)* Vol 10, Emecé, Buenos Aires. En su tesis doctoral Mattoni, (2003) trabaja la relación del ensayo de Murena con los paradigmas del ensayismo de los 50.

³⁰ “Aquí se da el caso de un pueblo entero sumido en una soledad sin escapatorias, ante la que se pueden ensayar todas las defensas pero que nadie elude, porque justamente se impone como la anulación de las libertades personales, porque es como una condena” (Murena, 1948:164-165: 83).

sobre Nietzsche, publicado en la revista al año siguiente³¹, produce una criba en los argumentos sobre nacionalismo y occidentalismo que habían atravesado a la revista. Rompe la antinomia y muestra de qué manera constituye otra de las falacias del pensamiento ilustrado. La relación del nacionalismo literario con la modernidad poética, la relación entre lo la periferia local y la metrópolis literaria no pueden leerse en la línea “transculturadora” (Rama, 1989) de un progreso democratizador capaz de ayudar a integrar las heterogeneidades, sino en la dialéctica de la “compensatoriedad” donde la abstracción y la perfección técnica que subyace en el paradigma moderno es suplido -en la carencia de esa sensibilidad, en la negatividad de una historia armada sobre los supuestos hegelianos- con una *estética de la concretud* que simula rigor, aunque en verdad lo expurgue bajo una lógica adversa, de otro signo: una lógica situada en lo espacial. En esta línea, afirma:

“El movimiento “Martín Fierro” recogió sin embargo, estos sones, estas consignas. Pese a la complejidad que lo caracterizó, sus rasgos fueron los ya mencionados: renovación de la actitud poética y orientación hacia lo nacional; aguda perfección técnica, que asume la forma de la supresión de la técnica misma en primer plano (versolibrismo, prosaísmo), y compensación de la fuerza abstracta que dicha técnica representa mediante el influjo de lo concreto y directo de un tema nacional. Pero esta posición planteó a los poetas argentinos exigencias y problemas que no se habían dado en Europa.”(Murena, 1948:164-165:76)

Esa concesión que Murena otorga a la poética vanguardista, sirve para fijar uno de los puntos de la disputa porque inmediatamente el poeta sentencia que el uso de las

³¹ Me refiero al artículo publicado bajo el título de “Nietzsche y la desuniversalización del mundo”.

riquezas folklóricas en la poesía europea provenía del agotamiento creador. En la huella desplazada de la teoría de Spengler, la noción de América sesga ese sistema, porque ya no será la nueva tierra de la promesa sino el reino de la desintegración, a la que el arte procura ocultar vistiéndose con los tópicos de un nacionalismo exportado, cuyo representante más ilustre es el propio Borges. A pesar de defender su punto de vista -que elude constituirse en sentencia definitiva³²- su texto, leído en el conjunto de los discursos de *Sur*, muestra el carácter de bisagra y de puerta de acceso a un profundo debate sobre la poesía argentina. Para Murena, el movimiento *Martín Fierro* encierra su propia e insuperable contradicción entre un nacionalismo que le exige volverse al pasado y la “nueva sensibilidad” que lo impele al presente, rechazando lo pasado. La contienda culmina arrojando del territorio poético, la búsqueda de ese presentismo que he caracterizado como desinteresado y desuniversalizador, y al cual Murena prefigura como la salida poética. Sin embargo, lo que alcanza a percibir son apenas los residuos de ese impulso falsificador del nacionalismo, endurecido en el panteón heroico (generales, gauchos, caciques, compadritos) en formas y ritmos primitivos, en el tempo del romance -de trazo lugoniano- que no por azar es el primer aspecto que los jóvenes poetas del veinte habían procurado clausurar.

La intervención de Murena, entonces, parte de una crítica radical respecto de la situación de la poesía nacional, a la cual peyorativamente designa como “nacionalista”, es decir, falsificadora del tono, los mitemas y el impulso poético, y a partir de ese punto produce otros giros desde el centro del sistema *Sur*, respecto de la episteme cultural de la

³² Señala Murena reinsertándose en ese punto de vista provisorio: “Estas líneas están destinadas a debatir uno de los principales problemas que la poesía de Borges plantea: el de la literatura nacional y del nacionalismo en la obra literaria; por consiguiente no se pretende dar aquí un juicio último sobre el valor toral de su obra poética, sólo se intenta determinarla desde el mencionado punto de vista particular” (Murena, 1948:164-165:76).

modernidad, polo irradiador del cuerpo principal de la publicación. Si la directora, como los ilustres colaboradores extranjeros y nacionales, había venido reinventando una relación desde la “americanidad” con el vasto Occidente cultural y literario que recortan aquellos nombres y, esforzadamente, procurando ubicar a la literatura argentina en el concierto de esa “ficción moderna”³³, Murena se dirige a socavar los cimientos de ese edificio. La anulación de la poesía argentina del momento se produce por la vía del quiebre de la epistemología cultural de la modernidad que la sostiene: el pensamiento dicotómico, la separación sujeto-objeto, la racionalidad historicista y causalista. El crítico-poeta, elude el punto de vista del eje civilización-barbarie, campo-ciudad para colocarse en el espacio oblicuo de una frontera que no se ubica en el límite de uno y lo otro, porque ambas entidades son partes constitutivas de la subjetividad, sino en un espacio bifronte, ambiguo y extremo que proyecta siempre el cuestionamiento a sí mismo porque el sujeto no es la víctima de la colonialidad, sino en parte el propio gestor de la injusticia. Esa inversión -lo “éxtimo” o dimensión superlativa de lo *exter* (Antelo2008:29) relativiza parcialmente el discurso anticolonial.

Pero también el cuestionamiento estructural a la modernidad se produce a través de la abolición de otra de las ficciones modernas sobre las cuales se asienta un proyecto cultural: la de la nación que emana de una comunidad histórica y cultural. En el caso argentino, la ausencia de pasado que conduce a la soledad histórica, y la falta de principios articuladores de la identidad, conduce a una ausencia del ser nacional que se traduce en el arte como copia vacía o como folklorismo fútil:

³³ Recordemos por ejemplo los números dedicados a los acontecimientos de la guerra: la liberación de París, la celebración de la paz, los derechos del hombre, etc., que exponen un ímpetu por reubicarse dentro de “esa historia”.

“La comunidad que formamos carece de principios aglutinantes; nos falta hermandad de sangre; nos falta hermandad de los ideales; los núcleos que eventualmente pudieron unirse por las exigencias de las guerras que sostuvo el país fueron borrados por el aluvión de millones de criaturas llegadas posteriormente, que necesitamos y que continuamos necesitando; la única comunidad que nos une, y quizá no tanto como en otras circunstancias históricas de la misma índole, es la comunidad del dinero...” (Murena, 1948: 164-165:81).

Este diagnóstico “poshistórico” y “posmoderno”, cuestionador de las bases fundamentales del discurso cultural y de la identidad nacional, se asienta en un presente como el único territorio de la poesía, capaz de recuperar el espacio de lo vital, que emana de la muerte. Allí, el sujeto poético posee una sola entidad, la del repliegue en su propia sensibilidad, en su propia ontología donde pueda expurgar tanto los fantasmas del folklorismo fácil y aletargador, como la influencia extranjera que mina al arte de elementos espurios. Pero esa subjetividad poética es -como una paradoja- profundamente fantasmática, porque se construye en el límite de lo sagrado, entre la vida y la muerte, y en el más allá de la historia y del espacio moderno. Una metáfora del límite del yo y su propio texto-vital, social, literario, ontológico.

Es a ese punto de vista al que Mastronardi, poco tiempo más tarde, dirige su profundo desacuerdo con el autor de *Ensayos sobre subversión*, desplazándolo de la esfera de la crítica literaria y confinándolo a los ámbitos de la sociología y de la historia. El amigo de Borges, reforzando varios de los lugares comunes de la crítica literaria en *Sur* (el estilo condescendiente -que muchas veces oculta profundas distancias estéticas o ideológicas- y los ejercicios de admiración que practican los intelectuales de la revista bajo el modo de la

neutralidad retórica) subvierte la excéntrica canonicidad del poeta. De modo tal que ese “fino ensayista” resulta en verdad clausurado en cada uno de los tópicos y supuestos de su artículo. El tono “entre amigos” propiciado por la publicación conduce a una retórica de concesiones y epítetos no exentos de cierto tono adulatorio, que -como en este caso- oculta profundos antagonismos. La explícita estrategia de eludir la polémica y, en su reemplazo, instalar la “justicia” -literaria- es un modo peculiar de fortalecer esa lógica discursiva.

Lo cierto es que Mastronardi afirma inicialmente la clausura del punto de vista de su contendiente respecto del espacio literario: “En su lúcido aunque discutible trabajo intervienen más bien la historia y la sociología” (Mastronardi, 1948: 169:53). A partir de ese punto, va a anular cada uno de los tópicos revulsivos del Murena ensayista desde el lugar del poeta-crítico. En primer lugar, el entrerriano, afirmando su voz desde el espacio de lo estético, anula la concepción de nacionalismo profesado por su contendiente, puesto que, afirma, tal concepción procede de un error semántico que lo conduce a afiliar nacionalismo a tradicionalismo³⁴. El enfoque asumido para sí resulta claramente tributario de la larga y prolífica polémica gestionada por la revista en torno al tópico “Moral y literatura” (1945), en el cual se dirime el problema de la autonomía literaria y sobre el que los intelectuales más cercanos al núcleo consagrado afirman, con contundencia, la línea sostenida por la *constelación Borges* (Calomarde, 2004) respecto de las órbitas independientes y al valor *per se* de la literatura. Sobre ese aspecto señala Mastronardi: “En verdad sólo podemos atenernos a los resultados, a los efectos, que son la piedra de toque

³⁴ Señala Mastronardi: “Oportuno es subrayar -y lo hacemos con pesadumbre- que Murena llama nacionalismo a lo que siempre se tuvo por tradicionalismo. Digamos, para disipar todo equivoco dañoso, que la prole de ‘Martín Fierro’ quiere demasiado al país para ofrendarle el tributo de su nacionalismo” (Mastronardi, 1948:169:58).

donde se revela el valor estético. Adoptar otro sistema equivaldrá a internarse en una cuestión moral, no en cuestión literaria.” (Mastronardi, 1948: 169:53)

Como prueba al canto de esta disputa, baste recordar la pelea con Ocampo suscitada a raíz de su propuesta de publicar, en la editorial, un libro sobre Lawrence, al que titularía *¿Qué piensa usted sobre Lawrence?*, al que Murena había opuesto *¿Qué piensa usted sobre Sarmiento?*³⁵

En el mismo número de la revista, Mario Albano recoge el guante de la polémica. En una nota titulada “Atisbo de interpretación argentina. Jorge Luis Borges” procura reorientar el debate, corrigiendo los “excesos de la crítica” y defendiendo el claro punto de vista de “la buena disposición”, es decir, la lectura transparente hecha de “caridad” y “alegría”: “menos crítica, y, en cambio, más explicación y admiración” (Albano, 1948: 169:64). Repone la dimensión histórica y geográfica, la hallada melodía argentina, en el espacio poético del sentimiento, una visión romántica asentada en la exacerbación de lo individual y de la afectividad que parece haber sido borrada en las nuevas filiaciones. Esa otra relación que también cultiva *Sur* con los textos, y que la directora defiende como una verdadera política de la lectura: “Lo nuestro existe, indudablemente. Y lo sentimos menos en la advertencia de los símbolos que en una comunión determinada por la latitud geográfica. Sentir desde una esquina este nuestro silencioso mecerse de los años, este

³⁵ Este episodio se ubica en una de sus polémicas crónicas que aparecen en la revista bajo el título *Los penúltimos días*. Allí, polemizando con Ocampo acerca de la enciclopedia literaria que era imprescindible para la modernización latinoamericana, señala: “Leo en *Sur* que Victoria Ocampo piensa editar un libro sobre T.E. Lawrence con juicios sobre ese fascinante personaje (...) ¿Porqué no publicar un libro titulado *¿Qué significa para usted Sarmiento?* Nos ignoramos tanto los argentinos, los americanos. Necesitamos con tanta urgencia palabras directas sobre nosotros mismos” (Murena, 1948:163:64).

responsable, quieto correr de la vida, es entender finalmente qué cosa nos califica y lentamente va uniformándonos.” (Albano, 1948, 169: 62)

La categoría que denomina “porteño de casta” le permite unir una determinada manera de operar con el pasado a cierto *habitus* configurado en la apropiación de los repertorios literarios. De modo tal que la larga polémica entre poesía nacional y nacionalista, modernidad y tradición, incrustación o encarnación en el *telos* local y locus enunciativo poético, resulta saldada del siguiente modo: “Así lo he imaginado siempre, no idéntico a los memorizantes compadres que ante él desandan pasadas hazañas, hirvientes orgullos, sino más bien uniendo al afecto cierto deportismo inquisitivo, admirante, una modalidad de ‘lo literario’, en fin, no sé si evitable, pero en modo alguno falsa” (Albano, 1948:169:63).

De este modo, es posible observar un verdadero campo de batalla que abre el espacio de la poesía respecto de los modos de hacer y concebir lo poético dentro de la literatura argentina. La lucha por reemplazar los cánones, la discusión en torno a las tradiciones que es preciso recoger en la poesía moderna, la relación entre texto y territorio y una activa reflexión sobre el locus enunciativo poético, a cargo de figuras prominentes de la publicación, permite mostrar que la revista activa una interesante polémica acerca del género, lo que exige relocalizar ese debate en torno a la preocupación por el tipo de tradición y modernidad que es capaz de tensar la poesía.