

EL 40, HISTORIA DE UNA GENERACIÓN ANTIVANGUARDISTA

Luciana Del Gizzo

Los poetas que se historiaron a sí mismos sería una buena definición para la llamada Generación del 40, un grupo tan numeroso como prolífico que pretendió relevar, o más bien prolongar, a los martinfierristas mediante una poesía solemne, elocuente, grave, formal. La revista del mismo nombre podría leerse como el órgano definitivo, o la última tentativa, de esa historización. Dirigida por Dora S. de Boneo,¹ con seis números publicados desde la primavera de 1951 hasta el invierno de 1953 y una tirada de 500 ejemplares,² *El 40. Revista Literaria de una Generación*³ se propuso reflejar “el panorama actual de nuestra lírica” (S/A, n° 1, 1951, s.p.) en la doble delimitación, estética y temporal, que les ofrecía el concepto de “generación literaria”. De modo que la actualidad lírica se circunscribía a ellos mismos y sus coetáneos.

En efecto, muchas de sus páginas están ocupadas por poemas del grupo y se completan con editoriales que delimitan un ideal de lo poético, de la función del poeta y de la propia revista; otras notas firmadas se encargan de caracterizar a la Generación del 40; completan la propuesta secciones de novedades literarias y reseñas de libros, casi todas, de la poesía que procuraban impulsar. Como una extensión del ambiente conservador que había determinado la Década Infame –la revista declara “su posición argentina, católica y anticomunista” (S/A, n° 2, s.p.)–, *El 40* descarta el progresismo de la vanguardia –que en ese momento tenía su segunda etapa de florecimiento en *poesía buenos aires* (1950-1960) y las revistas del resurgimiento surrealista–, con una poesía de lenguaje alto y elaborado, versificación tradicional y tono y temas elegíacos, como la añoranza del tiempo pasado, la muerte y el recuerdo. En plena época de aceleración de las transformaciones sociales del gobierno de Juan Domingo Perón, la revista replica cada una de las operaciones del grupo durante la década anterior, como el último estertor de una poética que, en los años cincuenta, vería caer uno a uno los justificativos para su vigencia.

Pero, curiosamente, los poetas del cuarenta interpretaron su poética como una “innovación” con respecto al ultraísmo y la algarabía de *Martín Fierro*, por lo que la llevaron a

¹ Existe escasa información sobre la directora de la revista. Dora Esther Sanseverino (Buenos Aires, 1919-2000) fue esposa del poeta Martín Alberto Boneo, miembro de la generación del 40 que ganó los premios Municipal y de la Asociación de Escritores, y cuyo libro *El laberinto* (1947) fue comentado por Julio Cortázar en la revista *Cabalgata* (CORTÁZAR, 1994; SAÍTTA, 2014). Se destacó como investigadora en el área de Educación del Centro Nacional de Investigaciones Educativas, fundamentalmente, con trabajos sobre la adolescencia. Dirigió, además, la revista *Galaxia* (1964, dos números), editada en Bruselas, que era de distribución gratuita y tenía el propósito de “difundir los poetas de América en Europa y a los de Europa en América, con esfuerzo humilde, pero constante, porque aspira a la unidad imperativa de la Poesía en el mundo” (n° 1, p. 2). Esta publicación tuvo como colaboradores a Octavio Paz, César Tiempo, Jorge Luis Borges, Rafael Cansinos Assens, André Spire, Mario Angel Marrodan, Ricardo E. Molinari, entre otros.

² Dato suministrado para el primer número de la revista por el Boletín Oficial de la República Argentina, miércoles 27 de agosto de 1952.

³ La revista puede consultarse enteramente en línea en Ahira (Archivo Histórico de Revistas Argentinas). Disponible en: <https://ahira.com.ar/revistas/el-40/>

cabo en nombre de la vanguardia, entendida esta vez como sinónimo de la ultimísima tendencia. El concepto de generación literaria, bastante difundido en la época, emerge en este caso como opuesto a la noción que hoy tenemos de vanguardia, en tanto que recompone una continuidad histórica en contraposición a la ruptura vanguardista, aglutina a un conjunto de poetas sin recurrir a un dogma o un manifiesto, y otorga una legitimidad casi automática, dado que conlleva un recambio periódico. Efectivamente, el modo en que la Generación del 40 se diferenció de sus antecesores, los poetas pertenecientes a lo que llamaban “la generación martinfierrista”, no radicaba únicamente en un modo de versificar o en el tono elegíaco de sus composiciones, sino en una concepción de la historia que implicaba cierta figuración de lo poético, pero también un modo específico de intervenir en el sistema literario, en tanto que suponía un devenir con su necesario recambio.

Por eso, la operación diferida que hace *El 40* a principios de los cincuenta viene a remedar una contradicción de origen. Si la poética de este grupo planteaba la continuidad histórica en el concepto de generación como una novedad vanguardista respecto de la ruptura de los ismos, que volvía a asomar por esa época, la revista se apura a historizar la experiencia, como un último intento de permanencia. Dado que la poesía actual que pretendían reflejar había tenido su brote una década atrás, más que dedicarse a las expresiones contemporáneas o a poner al día sobre el estado del género, como era frecuente en las revistas literarias, la publicación funcionaba como difusora de una poética, garante de su persistencia y, a su vez, cronista de su propia historia.

A partir de la revista *El 40*, este trabajo se propone analizar las tensiones entre los conceptos de generación y vanguardia que atraviesan la intención de historiar a su propio grupo, como una forma precoz y curiosa de autocanonización, que tuvo consecuencias interesantes para el desarrollo de la literatura argentina. En segundo plano, tiene el propósito de echar luz sobre una época y una zona de la literatura argentina poco transitada, pero que representa la última etapa de la primacía de la poesía, cuando era considerada la expresión más elevada de la literatura. Después de la mitad del siglo, esa primacía se vería amenazada para ser destronada poco después por la narrativa. Se trata de esa idea de poesía con mayúscula, que *El 40* reproduce aun agonizando.

Un conjunto disgregado

La particularidad de la revista, como puede ya advertirse desde el título, es que la poesía “actual” que pretendía reflejar había tenido su brote y apogeo una década atrás. Alrededor de 1940, da sus primeros pasos un vasto aunque no tan aglutinado grupo de poetas jóvenes (si se lo compara con un grupo de vanguardia, que definía su poética de forma conjunta), en su mayoría, bajo la tendencia neorromántica. Entre los que hoy resultan importantes podemos mencionar a Vicente Barbieri, Jorge Calvetti, Julio Cortázar, César Fernández Moreno, Joaquín Gianuzzi, Alberto Girri, Enrique Molina, Silvina Ocampo, Olga Orozco, Antonio Porchia, María Elena Walsh, Juan Rodolfo Wilcock, entre muchísimos otros.⁴ Más allá de las poéticas

⁴ La lista es extensa y continúa: Carlos Alberto Álvarez, Horacio Armani, León Benarós, Martín Alberto Boneo, Eduardo Jorge Bosco, Eduardo Calamaro, Tulio Carella, José María Castiñeira de Dios, Ana María Chouhy Aguirre, Daniel Devoto, Ana Teresa Fabani, Juan G. Ferreyra Basso, Marcos Fingerit, Miguel Ángel Gómez, María Granata, Eduardo Jonquières, Horacio Raúl Klappenbach, Julio Marsagot, Alfredo Martínez Howard, Roberto Paine, César Rosales, Alfonso Sola González, F. J. Solero. En su antología, Luis Soler Cañas (1983) reconoce la amplitud del grupo y publica muestras de 146 poetas. Su criterio de selección se basa únicamente en la pauta generacional, haber nacido alrededor de 1920, y por eso incluye nombres que, en la actualidad, reconocemos en otras tendencias. Así, incorpora en la generación del 40 a los invencionistas (Edgar Bayley, Raúl Gustavo Aguirre,

particulares que muchos desarrollaron posteriormente, la poesía de la época estaba caracterizada por una vuelta a la versificación y la metáfora tradicionales, una acentuada subjetividad entendida “como puro sentimiento” (GIORDANO, 1983, p. 788), y, lo más importante, un tono elegíaco que ponía en primer plano una nostalgia que añoraba un pasado perdido de felicidad y seguridad.

De acuerdo con Víctor Gustavo Zonana, se trataba de una “visión crepuscular de la vida, la conciencia intensa y melancólica del devenir temporal” (2001, pp. 12-13), que tenía anclaje en su realidad:

...la motivación más apremiante del tono elegíaco [era] la experiencia del fracaso de un ciclo político en la Argentina (Década infame). [...] Frente a la quiebra de un orden, los poetas del '40 responden estéticamente. Su voluntad de forma, de recuperación de la unidad, su lamento por los bienes perdidos, se entienden como una resistencia al caos y a la desintegración de la realidad cultural y espiritual de su tiempo (2001, pp. 18-19).

El proceso de conformación de una nueva sociedad de masas en Buenos Aires venía gestándose desde las primeras décadas del siglo XX, con la explosión de la inmigración europea y la migración del interior hacia la ciudad, a causa de la incipiente pero continua industrialización. El golpe de estado de 1930 perpetrado por un grupo de militares y civiles comandados por el teniente general José Félix Uriburu que derrocó al Presidente constitucional Hipólito Yrigoyen y finalizó en 1943, denominado comúnmente “Década Infame”, suspendió solo en apariencia esa transformación. Perón supo captar la simpatía, primero, y los votos, después, de centenares de miles de argentinos a través de las mejoras en las condiciones de vida que ofrecían las conquistas sindicales. Pero ese cambio político no era únicamente material, sino que derivó en una profunda y veloz modificación en las relaciones sociales: “No se trató solamente de indudables beneficios materiales; aquel fenómeno también fue acompañado de una caída de la deferencia de los sectores populares hacia las escalas superiores de la sociedad. Esto es, se quebró el reconocimiento que, en sistemas jerárquicos, *los de abajo* deben profesar a *los de arriba*” (TERÁN, 2008, p. 259).

De algún modo, era ese orden trastocado el que procuraba remedar una poética que restablecía la elocuencia y el tono elevado, en una época en que el tejido social tendía a igualar y desjerarquizar. Se trataba también del lamento por el derrumbe del refugio de la cultura de occidente, que crujía con la Segunda Guerra Mundial, como puede leerse en las páginas de *Sur* y de *Disco* del periodo. La revista hace propia de manera explícita esa añoranza de una época terminada y en esa apuesta conservadora, descarta el progresismo de la vanguardia y resalta el drama de la guerra, que implicaba la barbarie en el paraíso perdido europeo:

¿Cómo podemos nosotros entonces permanecer indiferentes a cuanto sacude al mundo en la actualidad, si sus violentas oscilaciones hacen estremecer las raíces mismas de las artes y de las letras? Un mundo viejo se enfrenta con otro, vigoroso y pujante pero lleno de peligrosa vitalidad, y la lucha amenaza hundir mucho de lo que hemos aprendido a querer, depositado en nuestras manos como una herencia que, a nuestra vez, debemos transmitir a otras

Mario Trejo, Alberto Vanasco, etc.), a los de tendencia social y/o folklórica (Atahualpa Yupanqui, Jaime Dávalos, Manuel J. Castilla, Raúl Aráoz Anzoátegui, Mario Jorge De Lellis, etc.) y a los que derivarían hacia el surrealismo (Enrique Molina, Olga Orozco, Antonio Porchia). Estos últimos, sin embargo, hicieron sus primeros pasos en la tendencia neorromántica.

generaciones como un preciado tesoro cultural y artístico. Nuestra indiferencia sería igual que ponernos al margen de la sociedad, y no comprender el papel que al escritor le toca desempeñar en este momento crucial para la vida del mundo” (S/A, nº 5, 1953, pp. 2-3).

Evidentemente, advertían el cambio de época, un momento de quiebre histórico, pero en lugar de apostar por la experimentación durante ese hiato entre lo que ya se ha terminado y lo que todavía no empieza, como la vanguardia (DEL GIZZO, 2017), el carácter conservador los llevaba a lamentar lo perdido. Era la cultura occidental y familiar, que crujía y que debía protegerse para la posteridad.⁵

Junto con la muerte de una época, también lamentaban el fin de una poesía equivalente a una cultura alta, que se esforzaron por sostener, en lugar de construirla con los escombros de esa ruina como hacía la vanguardia.⁶ León Benarós lo señalaba al caracterizar a la generación en el número 1 de *El 40*, diferenciándose del entusiasmo de los martinfierristas: “Nosotros somos graves porque nacimos a la literatura bajo el signo de un mundo en el que nadie podía reír. De ahí, pues, que casi toda nuestra poesía sea elegíaca” (1951, s.p.). Ese rasgo, influencia de Rilke – aunque Benarós también menciona la autoridad de “Baudelaire, Rimbaud, Valery, [...] Lubicz Milosz, García Lorca, Neruda, Cernuda” (1951: s.p.)–, implicaba un lenguaje común, requisito para la generación, pero también era la marca de su propia caducidad, en una época en que las formas de la vanguardia se afianzaban cada vez más, de forma dogmática o ecléctica, tanto desde las páginas de *poesía buenos aires* (1950-1960), como en el resurgir surrealista en revistas como *Ciclo* (1948-1949), *Letra y Línea* (1953-1954) o *A Patir de Cero* (1952-1953, 1956).

La insistencia en ese lenguaje hace que *El 40* publique poemas como “Elegía en el tiempo”, de Alberto Ponce de León, donde se añora el pasado: “Si pudiera borrar estos días de lágrimas / para que fueras otra vez lo antaño / viviríamos de nuevo la selvática infancia / y tu mano en la mía temblaría como un pájaro” (1951, s.p.). O “Soneto romántico”, de José María Castiñeira de Dios, en el que la memoria es el lamento que reconforta el alma: “...si olvidos y memorias quieren / rescatarse del fuego en que se mueren / para mi corazón pido esa calma / que desde el alma sube cuando el llanto / como un laúd inmenso llora tanto / que es una aurora para siempre el alma” (1952, p. 45). Finalmente, un poema de Horacio Rega Molina, “especial para *El 40*”: “Algo se ha ido sin decir me muero, / Sin darme la palabra de su muerte, / sin acunármela desde sus brazos, sin repetirla como la repito. / Y sin dejar escrito que la vida / es la primera parte de la muerte” (1953, p. 23). También es frecuente la manifestación del deseo de permanecer para la posteridad en los poemas publicados, por ejemplo: “No puede ser que me vaya / del todo, cuando me muera; / que no quede ni la espera / detrás de la voz que calla. [...] // Se apagarán algún día / las lámparas de mis huesos. / Me haré nudo de regresos / y

⁵ En relación con esto, ver las investigaciones de Mariano Sverdloff sobre el apogeo de las derechas argentinas en esta época. En particular, ver Sverdloff (2019) y Grinchpun (2019).

⁶ Es curiosa y clarificadora la comparación con la poesía de estilo vanguardista. Mientras en este caso se procura sostener un lenguaje elevado, ornamentado y de temas y formas tradicionales, poetas como Celan (Badiou, 2005) o Ungaretti, de frente a la experiencia directa de la guerra y la disolución de ese orden occidental –vivencia sin mediación que probablemente les habrá obturado la posibilidad de idealizarlo–, produjeron una poesía de máxima economía de recursos y mínima ornamentación. Acaso la frase convertida en máxima de Theodor W. Adorno, “luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema”, se refiera quizás a este tipo de poesía, aquella vigente en la época, cuyo tema, forma y lenguaje elevados, parecen escindidos a una realidad tan baja. Justamente, porque se trata de un modo de aislamiento del espíritu crítico. La cita de Adorno continúa así: “El espíritu crítico, si se queda en sí mismo, en autosatisfecha contemplación, no es capaz de enfrentarse con la absoluta cosificación que tuvo entre sus presupuestos el progreso del espíritu, pero que hoy se dispone a desangrarlo totalmente” (1962, p. 29).

rizomas de agonía. / Seré triste geometría / de materias en derrota: [...] Pero he de seguir mirando /desde el cristal de una gota” (Etchebehere, 1951, s.p.).

En estos ejemplos se advierten los temas recurrentes del pasado añorado, la voluntad de persistir, la muerte, lo que ya no es, y resaltan el lenguaje alto y elaborado, las metáforas atemporales, alejadas de cualquier sensibilidad contemporánea, y la vuelta a la versificación tradicional, que evidenciaban la resistencia a la transformación que décadas atrás había liderado la vanguardia y que pronto se asentaría definitivamente de la mano de un largo proceso que llevaría a cabo una segunda oleada vanguardista (DEL GIZZO, 2017). Esta revista, en cambio, hacía un intento más de aquello que ya habían ejercitado en publicaciones como *Canto* (1940), *Cuadernos de Fontefrida* (1941-1943), *Huella* (1941-1944), *Verde Memoria* (1942-1944), *Ángel*, *Alas de Poesía* (1943-1950), *Disco* (1945-1947), entre otras, que *El 40* reconoce como “anteriores, fragmentarias y efímeras” (S/A, 1951, s.p.). Sin embargo, en su multiplicidad habían sido, junto con la revista *Sur*, los órganos de difusión de esta poética hoy olvidada de cierto modo, que es preciso reconocer como el germen de voces particulares y como uno de los últimos estertores de ese lenguaje elevado.

Historización a contrapelo

O tal vez no, no era un intento más, sino un último esfuerzo por consagrar a un grupo que ya lo había intentado todo. De acuerdo con Luis Soler Cañas,

El grupo del 40 nace a la vida literaria o, mejor dicho, a la historia literaria, con serios y conscientes afanes de permanencia. Tan imbuidos estaban de su propia importancia, que en seguida empezaron ellos mismos a historiarse. [...] No es tan sólo que algunos de ellos se dediquen al comentario, la crítica y la exégesis de sus compañeros. Desde el primer momento se comienza a hablar de grupo, de promoción, de generación, de movimiento; se escriben «informes» y «panoramas» de la nueva poesía, como los de César Fernández Moreno, y no tarda en surgir la idea de una «antología» de la generación, en la que trabajan durante mucho tiempo este último y León Benarós... (1981, p. 99).

Afianzar un grupo para validar la poética, darse a leer a través de críticas, comentarios y antologías, buscar el reconocimiento de los poetas consagrados, historiarse como una forma precoz de canonización: todas operaciones que manifiestan la urgencia por legitimarse y permanecer.

El 40 las replica en la década siguiente. Su primer número ya argumenta sobre la delimitación histórica del grupo, tanto en su editorial como en el artículo de León Benarós (1951) y el de César Fernández Moreno (1952). Para eso, se coloca bajo el amparo de los principios de Julius Petersen (1946), quien en 1926 había sentado las bases para delimitar las generaciones literarias, en la misma línea de Dilthey y Pinder: haber nacido alrededor de una fecha, tener cierta homogeneidad de educación, desarrollar relaciones interpersonales entre sus miembros, poseer una experiencia común de acontecimientos históricos, contar con un líder y tener un lenguaje común. Aunque el trabajo de Petersen (1983) no se tradujo al castellano sino hasta 1946, permitió establecer las generaciones literarias españolas del 98 y el 27, a través de los estudios de José Ortega y Gasset y Julián Marías (1949), que permearían en Argentina y América Latina, tal como lo demuestra el estudio de César Fernández Moreno (1952) en el

número 3 de *El 40*. También lo difundieron otros intelectuales vinculados a nuestro medio, como Guillermo de Torre y Pedro Henríquez Ureña.

De allí que las generaciones literarias españolas se aglutinen alrededor de fechas que remiten a sucesos políticos. En este caso, 1940 no señala ningún evento específico, sino que marca la experiencia común de estos poetas: el final de la Década Infame en el plano local y la Segunda Guerra Mundial en el ámbito internacional. Porque la línea que primó fue la historicista romántica inaugurada por Dilthey que, a diferencia de Petersen, no consideraba importante la sucesión de las generaciones, sino que sus miembros compartieran relaciones de contemporaneidad (LECCARDI Y FEIXA, 2011).⁷ En esa línea la define Benarós: “caracterizada sobre todo por simultaneidad de voces en el tiempo, unidas, sin embargo, por un hilo secreto y común que, aunque se diversifique en colores varios está conduciéndonos en el mismo laberinto” (1951, s.p.). Pinder (1946) fue quien vinculó el concepto a la historia del arte en su estudio publicado en 1924. La insistencia sobre la juventud de estos poetas remarcaba que eran coetáneos, que tenían una experiencia histórica común, que habían recibido una educación uniforme con una ley 1420 ya consolidada, y el tono elegíaco unificaba su lenguaje.

Pero al margen de las definiciones, el rasgo más determinante para la Generación del 40 era que aglutinaba en un solo grupo el natural recambio de la escena literaria que suponía la teoría de las generaciones, además de permitir un alineamiento inmediato con los poetas consagrados y la tradición en una concepción de la historia como continuidad. En efecto, la conciencia de la historicidad del arte inaugurada con la modernidad revelaba y a la vez establecía el relevo de lo viejo por lo nuevo, ya fuera por los medios rupturistas de la vanguardia o por continuidad histórica en alineamiento con un pasado de donde provenía una consagración.

En uno y otro caso, ruptura o continuidad, esa resistencia a lo sido como un pasado que sólo puede retornar en la forma de muerte o de relámpago, que sólo por discontinuidad se une al ahora, como ha inferido Benjamin (2005), ha constituido el fundamento del afán de historiarse que advertía Soler Cañas (1981).⁸ Un anhelo de dar continuidad a una historia que necesariamente es ruptura los llevaba a colocarse como continuación de la generación anterior: “Tendríamos [...] un imperio, común a todos los poetas y todos los tiempos: la necesidad de mantener la continuidad histórica de la Poesía [...] ...es casi dramático, por lo urgente, el prurito de que exista, realmente, una nueva promoción de poetas posteriores a los de las generaciones pasadas” (S/A, n° 3, 1952, pp. 43-44).

Por eso, casi todos los números de la revista dan definiciones históricas del grupo. El texto de Benarós (1951) ya citado va en esa línea. César Fernández Moreno caracteriza, con Ortega y Gasset y Julián Marías, el concepto de generación como una clave para la comprensión histórica y a partir de allí analiza lo que llama “las generaciones del vanguardismo argentino” (1952, p. 49), esto es, el martinfierrismo y la Generación del 40. El único que pone en cuestión esto es Miguel Ángel Gómez, quien responde negativamente a un encargo sobre el grupo de

⁷ Según se ha podido indagar, no se verifican influencias del estudio sobre las generaciones de Karl Mannheim (1928), de enfoque sociológico.

⁸ “No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello sobre lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: de naturaleza figurativa, no temporal. Sólo las imágenes dialécticas son imágenes auténticamente históricas, esto es, no arcaicas”. [N3, 1] (BENJAMIN, 2005, p. 465). Más allá del lenguaje metafórico de Benjamin, se trata de dos modos de abarcar la relación del presente con el pasado. Si estos poetas pudieron entrever una chispa de la relación dialéctica entre lo sido y su ahora, su reacción fue la de restituir con urgencia la relación temporal de continuidad.

poetas: “Un artículo sobre la «generación del 40» me parece inútil por lo anticipado...” (Gómez, 1952, s.p.), dice. No obstante, los datos que brinda son fundamentales para comprender el papel que cumple el martinfierrismo en este proceso de búsqueda de legitimación.

En una relación ambivalente con los postulados vanguardistas, los poetas del cuarenta, por un lado, buscaban diferenciarse de sus antepasados inmediatos, los martinfierristas, como una forma de justificar el relevo y, otra vez, legitimar su práctica. Por eso, se oponían al humor y la frivolidad que los había caracterizado y que, según decían, ya no respondía al clima de época. Pero al mismo tiempo contrariaban la máxima vanguardista de romper tajantemente con la tradición, la operación que tan bien había funcionado para que los miembros de *Martín Fierro* (1924-1927) se dieran a conocer: en lugar de cuestionar abiertamente a los escritores vivos reconocidos, buscaron el beneplácito de quienes los antecedieron, disfrutaron su reconocimiento y aprovecharon esa forma clásica de legitimación.

De acuerdo con Miguel Ángel Gómez en el número 2 de *El 40*, el grupo gozó de “un aliento como ninguna promoción literaria lo tuvo; en síntesis, una esperanza como nunca escritores mayores sintieron respecto a otros más jóvenes” (1952: s.p.). Tanto fue así que sus predecesores crearon un premio, también llamado “Martín Fierro”, financiado por Gironde (Gómez, 1952) para admitirlos en sus filas (Soler Cañas, 1981); poetas consagrados como Ricardo Molinari y Fernández Moreno los alentaron personalmente; y Eduardo Mallea abrió las puertas del suplemento del diario *La Nación* para sus poemas (Gómez, 1952). De modo que, lejos de la ruptura que caracterizaría las operaciones literarias del siglo, buscaron insertarse en el ámbito literario por continuidad, sin crítica y con una profusa producción.

En síntesis, como apunta Soler Cañas, fueron “hijos espirituales de los maestros martinfierristas, aunque no de sus abandonadas audacias primeras” (1981: 99). La poética seria de la Generación del 40 no admitía la algarabía que adscribían a sus antecesores. Benarós así los caracterizaba: “se nos aparece como un grupo revoltoso, combativo, irónico, sarcástico a veces, unido más por sus *imposibilidades* que por sus convicciones, heterogéneo por la gente que lo integra, sin plataforma literaria cierta, pero con una saludable actitud de rechazo hacia formas periclitadas y falsas de la cultura” (Benarós, 1951, s.p.; resaltado en el original). La diferencia fundamental radicaba en que los ademanes de la ruptura no coincidían con una poética que buscaba la continuidad y la restauración de la tradición: “no creemos que sea necesario destruir para edificar y no consideramos que haya que desarraigar para echar nuevos cimientos, preconizamos el uso y respeto de las normas antiguas para alzar nuestras construcciones espirituales” (S/A, n° 4, 1952, p. 59). Benarós se pregunta en el número 1 “qué aproxima a las dos generaciones”, la martinfierrista y la cuarentista, y admite que la de los segundos “es de continuidad serena y heroica con los valores de permanencia universal” (1951, s.p.). Y César Fernández Moreno insiste en comparar lo que llama “las generaciones del vanguardismo argentino” (1952, p. 56), entre las que reconoce al martinfierrismo, el neorromanticismo y menciona brevemente al invencionismo, que aseguran una continuidad en nuestra poesía.

Esta ambigüedad o confusión entre la ruptura que supone la vanguardia y de la continuidad implícita en el concepto de generación presenta lo diverso como prolongación: por ejemplo, la sección “Camposanto”, que aparece a partir del segundo número, es una versión edulcorada del “Cementerio” de *Martín Fierro*. Además, en la revista pueden leerse el comienzo de la canonización de autores como Molinari, Marechal y Borges,⁹ de modo que esa

⁹ *El 40* publica sendos homenajes a Ricardo E. Molinari y Leopoldo Marechal en los números 4 (1952) y 5 (1953), respectivamente. No aparecen poemas de Borges. Sin embargo, se lo refiere en distintas oportunidades como un escritor destacado: “el excepcional Borges” (BENARÓS, 1951, s.p.). También se lo coloca en la nómina de los predecesores: “En Leopoldo Marechal, en Francisco Luis Bernardez, en Jorge Luis Borges, en Carlos Mastronardi o

historización en la que tanto insistieron como modo de insertarse en la memoria del futuro funcionó en verdad como un bumerang para los martinfierristas, que encontraron en los estos jóvenes tan ocupados en el pasado a los lectores de su primera posteridad.

La última resistencia de un ideal

Aunque el afán consciente de permanencia se expresa frecuentemente en los poemas publicados y en el apuro por ser parte de la historia, no puede vincularse únicamente con cierta soberbia, como sugiere Soler Cañas (1981). En su lugar, manifiesta dos cuestiones interesantes y, en algún punto, contrapuestas: en primer lugar, el estado de desarrollo del sistema literario argentino, tanto en el funcionamiento de las relaciones sociales entre los escritores y el medio local, como en la percepción del estado de lo literario internacional, que en conjunto promovían cierta confianza en su estabilidad y funcionamiento. En efecto, la animación y el dinamismo que había adquirido la vida literaria durante los años veinte y las siguientes décadas, gracias al desarrollo de las empresas editoriales y publicaciones periódicas, así como a la sociabilidad de escritores y periodistas ya profesionalizados o con la intención de serlo, se sumaba a una idea de trascendencia que abonaban las varias generaciones de escritores extranjeros que habían sobrepasado la fugacidad de su tiempo para colocarse en el panteón de la historia literaria internacional.

La segunda cuestión es el reverso de esto último. El deseo de permanecer implicaba una necesaria lucha implacable contra el olvido del futuro. Así como los escritores locales y extranjeros canónicos eran la prueba de que era posible trascender, aquellos miles olvidados, que ocupaban anaqueles de las bibliotecas con volúmenes firmados por nombres ya ignotos, eran la evidencia de lo que el paso del tiempo hacía a quienes no hubieran legitimado fehacientemente su poética.¹⁰ De ahí que además de la plétora de pequeñas revistas que había albergado la producción de este conjunto durante la década de 1940, hubiera también una preocupación por las antologías y los volúmenes colectivos: mientras que las primeras, por su materialidad y sus contenidos, son un objeto percedero concebido para intervenir en la actualidad,¹¹ el libro aspira a la permanencia en la biblioteca y la inclusión de muchos multiplicaba las posibilidades de ser consultado en el catálogo. En ambos casos, la autorización de la poética por la vía colectiva era una práctica que debían a la vanguardia (DEL GIZZO, 2015).

Por lo demás, *El 40* contiene condensado el ámbito de producción del primer Cortázar, pre-parisino, en el que “comienza a construir su propia tradición con respecto a la literatura nacional; una tradición que toma distancia «del pozo romántico-realista-naturalista-verista-etc.» (CORTÁZAR, 1994,, p.132)” (SAÍTTA, 2014, p. 382). Pero más que en la narrativa, esta etapa está vinculada con la poesía. Allí publican sus amigos Daniel Devoto y Eduardo Jonquières,

en este Ricardo E. Molinari, rotundo y aéreo, se abreva casi en su totalidad la pléyade que nace a partir de 1940” (BONEO, 1952, p. 62). Posiblemente, la mención más curiosa sea la de la sección “El duende”, donde consignaban las novedades literarias: “León Benarós ha terminado, en unión con Jorge Luis Borges, una historia del tango, cuya aparición se encuentra próxima” (S/A, n° 3, 1952, p. 52). Según se ha podido indagar, este volumen no llegó a salir. Es posible que el aporte de Borges a ese tomo haya sido el texto que incorporó a su *Evaristo Carriego* en la edición de 1955 (agradezco esta sugerencia al Prof. Aníbal Jarkowski). Benarós dirigió, junto con Martini Real y Manuel Pampín, la colección *Historia del tango*, para la que contribuyó con el segundo volumen, en conjunto con Roberto Selles (1999).

¹⁰ Agradezco la sugerencia de esta cuestión a la Dra. Claudia Gilman, durante la preparación de mi tesis doctoral.

¹¹ Naturaleza percedera contra la que Ahira batalla incansablemente en busca de las distintas actualidades del pasado, gracias al favor que brinda la tecnología actual para el manejo del archivo.

pero también es ese lenguaje elevado, de “prestigios formales [...], la corriente más favorecida –la lírica isabelina y gongorista, el soneto del simbolismo, el de Ricardo Molinari–” (CORTÁZAR, 1994, p. 98). Es esa idea de poesía con mayúscula, que *El 40* reproduce en su tramo final y de la que Cortázar procura librarse, todavía sin saber cómo.

De algún modo, se trata de las últimas muestras de la primacía del género, que había ocupado el puesto más importante. En efecto, hasta mediados de siglo en Argentina, la poesía era depositaria de un valor de verdad otorgado a su misma formulación. En tanto que era considerada la consumación del artificio más puro de la lengua, los ideales de corrección puestos en vigencia por la política de estandarización (DI TULLIO, 2009) la convertían en la expresión privilegiada de ese ideal.¹² Para esa época la poesía todavía estaba presente en la mayoría de los impresos: se publicaba en los periódicos de grandes tiradas y en las revistas especializadas, pero también en las revistas femeninas e infantiles, en las de cultura general e incluso era materia obligada en los libros de texto escolares. Pasada la mitad del siglo, esa primacía ya se percibía en peligro; apenas unos años después, sería destronada por la narrativa.

Es cierto que *El 40*, a pesar de sus denodados intentos, no ocupa una parte central en nuestra historia literaria, como otras revistas. Más allá de su breve duración o su limitado tiraje, posiblemente, esto sería distinto si la poesía no hubiera perdido su lugar predominante. Otro sería su espacio en una historia de la literatura en la que la poesía marcara el pulso de la canonización. Pero sin duda, los poetas de la Generación del 40 ya percibían esa catástrofe y, por eso, mantuvieron el rostro hacia el pasado, como el ángel de la historia de Benjamin,¹³ pero en lugar de acumular ruina sobre ruina, procuraron recomponer una continuidad histórica que explicara su presencia y los protegiera de la acumulación de escombros que produce el progreso.

Paradoja del retorno al pasado

En su *Teoría estética*, Theodor W. Adorno utiliza la imagen de un niño que busca en el teclado de un piano un acorde inaudito para explicar la imposibilidad de lo nuevo, porque “ese acorde ya existió, las posibilidades de combinaciones son limitadas, propiamente todo está escondido en el teclado. Lo nuevo es anhelo de lo nuevo [...]: tal es su constante mal” (1983: 51). La comprobación de esa fatalidad, tanto en el terreno de la experimentación artística como en el devenir histórico, posiblemente haya sido la causa del repliegue de la discursividad vanguardista durante los años treinta y cuarenta en la mayor parte de las latitudes donde se había manifestado. Jean Cocteau había expresado en 1926 en su *Rappel à l'ordre* la necesidad de relajar la experimentación y volver a la belleza de lo cotidiano y a cierto clasicismo.

¹² La política de estandarización de la lengua en Argentina fue parte en el siglo XX de la construcción de una identidad nacional unificada, proceso considerado necesario debido a la gran inmigración recibida. Sin embargo, este proceso no estuvo exento de tensiones, entre las cuales se encuentran la disputa con la supremacía del español ibérico o la necesidad de delimitar una variedad dialectal propia. Ángela Di Tullio (2009) lo analiza durante la década de 1920, momento en el cual algunos escritores procuraron “...explotar la diferencia –brecha o matiz– [dialectal] para la construcción de la lengua literaria” (2009, pp. 570-571).

¹³ Dice el célebre pasaje de “Tesis de filosofía de la historia”: “Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. En él se representa a un ángel que aparece como si estuviese a punto de alejarse de algo que le tiene pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se ha enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irretentiblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Ese huracán es lo que nosotros llamamos progreso” (BENJAMIN, 1987, p. 183).

En el ámbito de la poesía argentina, ese retorno cobró la forma de una paradoja: en tanto que una de las premisas fundamentales de la vanguardia, la ruptura con la tradición, parecía haberse instalado como condición necesaria para la legitimación de las nuevas voces poéticas, la única forma posible de quiebre con una época declarada vanguardista era volver a afirmar la continuidad histórica. Como si la combinatoria de la experimentación se hubiera agotado, los poetas de la Generación del 40 se dieron vuelta hacia el pasado como gesto innovador, justo en el momento en que comenzaba un progresivo afianzamiento y expansión de la discursividad y los procedimientos de la vanguardia, que alcanzaría su apogeo en la década de 1960.

Quizás a causa de esa contradicción, o de defender un pasado histórico y poético que definitivamente no iba a volver, o de haber desplegado una estrategia de legitimación fluctuante entre la ruptura y la continuidad, no hubo panorama, historia, informe, antología, revista o generación anterior que lograra afianzar al grupo, legitimar la poética y asegurar la permanencia de la Generación del 40. Los años cincuenta serían no solo los del resurgir vanguardista, sino fundamentalmente los que extenderían ese tono llano, breve, inesperado que legó la vanguardia, lejos de las altisonancias elegíacas y nostálgicas del pasado que consumió a los poetas de la década anterior.

Referencias

- ADORNO, T. W. La crítica de la cultura y la sociedad. En: *Prismas*. Barcelona: Ariel, 1962.
- BADIOU, A. *El siglo*. Buenos Aires: Manantial, 2005.
- BENARÓS, L. La generación de 1940. *El 40*, n° 1, primavera, 1951.
- BENARÓS, L.; SELLES, R. *Historia del tango. Primera época*. Buenos Aires: Corregidor, vol. 2, 1999 [1977].
- BENJAMIN, W. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005.
- BENJAMIN, W. Tesis de filosofía de la historia. En: *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Madrid: Taurus, 1987.
- BONEO, M. A. Ricardo E. Molinari. *El 40*, n° 4, primavera, 1952.
- CASTIÑEIRA DE DIOS, J. M. Soneto romántico. *El 40*, n° 3, invierno, 1952.
- CORTÁZAR, J. *Obra crítica 2*. Madrid: Alfaguara, 1994.
- DEL GIZZO, L. *Volver a la vanguardia. El invencionismo y su deriva en el movimiento poesía buenos aires (1944-1963)*. Madrid-Buenos Aires: Aluvión-En Danza, 2017.
- DEL GIZZO, L. Autonomía vs. legitimidad, un dilema vanguardista. El caso del invencionismo. *Letral*, n° 14, 2015, pp. 53-67. Disponible: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/3798/3772>
- DI TULLIO, Á. *Políticas lingüísticas e inmigración*. Buenos Aires: Eudeba, 2009.
- ETCHEBEHERE, G. Décimas. *El 40*, n° 2, otoño, 1951.
- FERNÁNDEZ MORENO, C. La cuestión de las generaciones. *El 40*, n° 3, invierno, pp. 48-49, 56, 1952.

GIORDANO, C. Entre el 40 y el 50 en la poesía argentina. *Revista Iberoamericana*, n° 125, pp. 783-796, 1983.

GÓMEZ, M. Á. Carta abierta. *El 40*, n° 2, otoño, 1952.

GRINCHPUN, B. M. ¿Organizando la contrarrevolución? Alfonso de Laferrère, la Action française y el suplemento literario de La Nación (1924-8). *Estudios de Teoría Literaria. Revista Digital. Artes, Letras y Humanidades*, vol. 8, n° 17, 2019. Disponible: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/3779>

LECCARDI, C. y C. FREIXA. El concepto de generación en las teorías sobre la juventud. *Última década*, vol. 19, n° 34, junio, 2011, pp. 11-32. Disponible: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22362011000100002

MARÍAS, J. *El método histórico de las generaciones*. Madrid: Revista de Occidente, 1949. Disponible: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-metodo-historico-de-las-generaciones/>

PETERSEN, J. Las generaciones literarias. En: Ermatinger, E. et al. *Filosofía de la ciencia literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983 [1946].

PINDER, W. *El problema de las generaciones en la historia del arte de Europa*. Buenos Aires: Losada, 1946.

PONCE DE LEÓN, A. Elegía en el tiempo. *El 40*, n° 1, primavera, 1951.

REGA MOLINA, H. Oda lapidaria. *El 40*, n° 6, invierno, 1953, pp. 22-23.

S/A. Peligrosa vitalidad de la convivencia. *El 40*, n° 5, verano-otoño, 1953, pp. 2-3.

S/A. Primer aniversario. *El 40*, n° 4, primavera, 1952, pp. 58-60.

S/A. El duende. *El 40*, n° 3, invierno, 1952, pp. 52-53.

S/A. Herencia y continuidad. *El 40*, n° 3, invierno, 1952, pp. 43-44.

S/A. Definición y propósitos. *El 40*, n° 2, otoño, 1952, s.p.

S/A. Testimonio. *El 40*, n° 1, primavera, 1951, s.p.

SAÍTTA, S. Julio Cortázar, lector de literatura argentina. *Badebec*, vol. 4, n° 7, septiembre, 2014. Disponible: <https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/108>

SOLER CAÑAS, L. *La generación poética del 40*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1981.

SVERDLOFF, M. Antimodernos periféricos: traducción, importación y tradición clásica en La Nueva República. *Estudios de Teoría Literaria. Revista Digital. Artes, Letras y Humanidades*, vol. 8, n° 17, 2019. Disponible: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/3779>

TERÁN, O., *Historia de las ideas en Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2008.

ZONANA, V. G. *Orfeos argentinos. Lírica del '40*. Mendoza: Ediunc, 2001.