

## **Ni surrealistas ni concretos. Tensiones vanguardistas en el invencionismo**

**Luciana Del Gizzo**

**Universidad de Buenos Aires**

**Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas**

### **Resumen**

¿Por qué el invencionismo poético, a pesar de haber recepcionado el arte concreto unos años antes que Brasil, no tuvo la natural deriva hacia la poesía visual, que en Argentina no terminó de imponerse sino hasta las primeras publicaciones de Antonio Vigo –un artista plástico– a mediados de la década de 1960? Aunque el movimiento recibió una fuerte influencia surrealista, la respuesta sin duda no se agota en esa vía. El origen conjunto y el vínculo posterior del invencionismo con el arte concreto argentino explican muchas de las derivas estéticas, que lo llevaron a experimentar con las materias fónica y semántica, centrando su ataque en la metáfora –y no el verso–, porque consideraban que era esta figura la que mantenía la función representativa del lenguaje y sostenía el ideal poético instituido. Ese enfoque de la experimentación los acercó a ciertos aspectos del surrealismo, sin soslayar la base concreta que había originado el movimiento. Este trabajo procura dar cuenta de estas tensiones, como una forma de dar entidad al invencionismo y pensarlo en una zona intermedia entre los dos movimientos contrapuestos.

### **Palabras clave**

invencionismo – concretismo – surrealismo – poesía de vanguardia

En 1980, Edgar Bayley declaraba en un artículo de la revista *Brasil/Cultura* que “...en lo que se refiere a la poesía en cambio, el concretismo [argentino], o al menos quienes como yo defendían esa actitud estética, nos colocábamos en una posición más abierta que nos aproximaba en mucho al surrealismo” (1980: 39). El invencionismo poético, concebido por el mismo Bayley y llevado a la práctica por Simón Contreras (pseudónimo de Juan Carlos La Madrid) y Juan Jacobo Bajarlía, entre otros, tuvo su primera expresión a mediados de los años cuarenta con la revista

*Arturo* (1944) y luego continuaría en la Asociación Arte Concreto-Invención, espacios que compartían con artistas plásticos. El movimiento tenía una evidente influencia surrealista, tendencia de la que inicialmente había procurado distanciarse y que estaba en las antípodas de su posición estética primera, el concretismo.

La influencia iría ganando terreno cuando, promediando la década de 1950, las producciones tardías de Eluard y Char deslumbraran a poetas como Raúl Gustavo Aguirre, Rodolfo Alonso, Mario Trejo, Nicolás Espiro, Alberto Vanasco y hasta Bayley, quienes se aglutinaban alrededor de la revista *poesía buenos aires* y reconocían en el invencionismo un punto de partida. Era la concepción surrealista de la metáfora y de la imagen vanguardista la que valoraban. Pero la reflexión y la operación sobre la estructura del lenguaje en los primeros momentos del invencionismo (Del Gizzo, en prensa), que fiel a los preceptos del arte concreto concebía como una máquina mediadora de sentido a desarticular para mostrar sus piezas y materiales, y la noción de estilo que Bayley desarrolló posteriormente, que incorporaba una idea de función poética, únicamente pueden vincularse con el surrealismo en términos de tensión.

Según aclara, Bayley responde en esa nota a la interpelación de la poesía concreta brasileña, que hacia los años ochenta ya era una tendencia consagrada en América Latina (Aguilar 2003) y también en el mundo: ¿por qué el invencionismo, a pesar de haber recepcionado el arte concreto unos años antes que Brasil, no tuvo la natural deriva hacia la poesía visual, que en Argentina no terminó de imponerse sino hasta las primeras publicaciones de Antonio Vigo –un artista plástico– a mediados de la década de 1960? La respuesta sin duda no se agota en la vía surrealista. El origen conjunto y el vínculo posterior del invencionismo poético con el arte concreto argentino explican muchas de las derivas estéticas. En esa relación el desarrollo teórico, las investigaciones y el planteo de problemas experimentales fueron produciéndose mayormente en el campo de la plástica, que ejercía una evidente predominancia en todas las publicaciones de la Asociación Arte Concreto-Invención. La poesía, en la que los artistas plásticos reconocían una práctica rupturista más establecida por tener una tradición de verso libre y extrañamiento lingüístico, se veía evidentemente interpelada por un impulso abstraccionista extremo, que procuraba apartarse de la representación y buscaba significar con formas puras.

Es que el Art Concret, que había sido liderado en Europa por Theo Van Doesburg a principios de los años treinta y luego continuado por Max Bill y Jean Arp, entre otros, proponía un arte que negara cualquier asociación simbólica y representativa, con una producción completamente independiente, que trabajara únicamente con su propia materialidad –en plástica, con los elementos básicos del lenguaje visual (formas, líneas y colores), el plano y las leyes de la composición– y con la permanente reflexión sobre las técnicas de producción (Fabre, 1990). Un arte que no fuera una mediación de otro sentido, sino que interviniera en la realidad directamente, por la significación que cada lenguaje artístico manifiesta en su pureza, subyacía a este combate contra la representación. La poesía concreta se desarrolló con posterioridad, hacia mediados de la década de 1950. Su foco sobre la estructura material del lenguaje dio lugar, por un lado, a la puesta en crisis del verso como unidad

rítmico-formal y, por otro, a una amplia experimentación con los aspectos visual, fónico y semántico del lenguaje (Onetto Muñoz 2004), desarrollados por el grupo brasileño reunido en la revista *Noigandres* (Aguilar 2003) y también por Eugen Gomringer y Max Bense.

El invencionismo, que debutó una década antes con la Segunda Guerra Mundial como problema, tuvo también como fuente el arte concreto y experimentó con las materias fónica y semántica, centrando su ataque en la metáfora –y no el verso–, porque consideraban que era esta figura la que mantenía la función representativa del lenguaje y sostenía el ideal poético instituido. Ese enfoque de la experimentación los acercó a ciertos aspectos del surrealismo. Este trabajo procurará dar cuenta de estas tensiones, como una forma de dar entidad al invencionismo y pensarlo en una zona intermedia entre los dos movimientos contrapuestos. Probablemente el desequilibrio de esa tensión haya contribuido a su breve duración, pero también a las consecuencias prolongadas que tuvo en varias de las poéticas posteriores.

## Ni surrealistas

“Invención contra automatismo”, expresa como lema la revista *Arturo* (1944) en la retiración de la tapa. En su interior las referencias al surrealismo y su poética son varias y contradictorias. Arden Quin dice que el automatismo no ha dado ningún resultado acabado, pero lo reconoce como un punto de partida para activar la imaginación, que luego requiere la intervención de la razón para organizarlo. Bayley encuentra en el surrealismo, así como en el dadaísmo, el cubismo y el creacionismo, una base para la concepción de la nueva imagen pues en sus figuras no se preocuparon “por su acuerdo con realidades externas”, que es lo que le interesa: producir objetos nuevos diferentes a cualquier realidad exterior. Kosice, el más crítico, apunta contra el onirismo por su evasión y al psicoanálisis porque funciona como un punto de anclaje más que retiene el impulso liberador de la imagen hacia su pureza, esto es, hacia su significación por sí misma y no como símbolo de otra cosa (*Arturo* 1944).

Es que el arte concreto había surgido en Europa como una respuesta contra el surrealismo, movimiento que persistía, tomaba nuevos bríos y se afianzaba con su segundo manifiesto en 1930. Torres García había propuesto a van Doesburg “hacer algo contra el surrealismo” (Fabre 1990: 63), tal vez obedeciendo al imperativo vanguardista de ir en contra de lo que apenas mostraba visos de institucionalizarse. La crítica al surrealismo de aquí y de allá partía del rechazo del concretismo por la figuración de cualquier tipo, de la que aquel participaba aunque sea dislocándola. Entendían la representación de las producciones del inconsciente como una persistencia de la supeditación del arte a una realidad siempre ajena a sí mismo. Porque para los concretos, el arte debe prescindir “de cualquier referencia al mundo exterior (el microcosmos como del macrocosmos) (...) La obra no se refiere a nada, no

es más que la concretización autónoma del espíritu que la crea” (Fabre 1990: 65). Y para eso, el arte debe valerse de los elementos que le son propios: sus materiales y sus procedimientos, por lo cual la experimentación técnica cobra fundamental importancia.

En definitiva, el escollo entre los dos movimientos era el paradigma científico: mientras unos adscribían a las teorías freudianas y su centralidad en el hombre, los otros adscribían a la matemática como el lenguaje universal, que también lo vincula al arte con el cosmos en una relación funcional, recíproca, organizada. Distinta, claro, a la relación con el cosmos que plantea el surrealismo: oculta, misteriosa, caótica. Como explica Aldo Pellegrini,

La poesía [surrealista] como fuente de conocimiento se basa en la creencia de que los poderes del espíritu pueden ir más allá del mundo de lo aparente. (...) El poeta ilumina de golpe las zonas oscuras del ser y al penetrar con su luz en la profundidad del espíritu, en su zona de nacimiento no sólo nos revela al hombre esencial, sino que descubre allí los lazos secretos que lo unen al mundo que lo rodea y del cual forma parte (2006: 15).

Pellegrini describe lo que Benjamin (1988) denomina “iluminación profana”, una concepción opuesta a la de Bayley, que procura secularizar por completo la poesía, no colocarla debajo de la superficie, lo que implicaría otra videncia particular, sino ponerla al ras del suelo y con los pies sobre la tierra: “Pero ha surgido un espíritu cuyo timbre es común: el poeta habla, simplemente. Eso es todo. Ninguna profecía le es permitida. Acaso, quepa exigirle el permanecer despierto en su aventura, para no ocultarse los riesgos a que está expuesto constantemente y a los que sucumbe con tanta frecuencia” (Bayley 1951: 14).

## **Ni concretos**

El objetivo no era ir contra la poesía. Sí contra los modos tenidos por literarios, objetivo que lo guiaba hacia una práctica poética que desinstrumentalizara el lenguaje como mecanismo mediador de sentido. Para eso y para desarticular la representación, el invencionismo tomaba como unidad de sentido poético la metáfora y procuraba colocar en su lugar la imagen vanguardista, una metáfora a contrapelo que descompone los términos de la comparación al vincular elementos que no guardan una relación lógica, y así elimina el componente subjetivo-expresivo de la metáfora. El recurso no era original; Huidobro y los surrealistas lo habían usado con mayor o menor radicalidad.<sup>1</sup> Juan Jacobo Bajarlía explicaba la diferencia entre ambas figuras:

Si la poesía antigua descansaba sobre la metáfora (el conocimiento de un término desconocido por otro que se describía), la poesía de vanguardia lo hacía sobre la imagen (el conocimiento de un término desconocido por otro que se inventaba y no se describía).

La metáfora (...) realizaba un conocimiento lineal a través del lenguaje. Formaba parte de una estructura de *simbología paratáctica* (...) En ningún momento quebrantaba las reglas. (...) La fuerza del poeta antiguo consistía, por tanto, en simular el quebranto de la gramática. (...)

La imagen, en cambio, es una dimensión emocional de la invención servida como objeto estético. Quebranta la gramática y el lenguaje lineal. Pero al quebrantar la gramática, la reelabora y la codifica dialécticamente avanzando sobre lo desconocido y maravilloso (Bajaría 1964: 56-57).

La imagen incorpora lo extraño o lo oculto y no desconoce los efectos de sentido fuera de planificación que puedan surgir al operar sobre un material inestable como el lenguaje –como típicamente ocurre en el surrealismo–, algo que diferenciaba a estos poetas de sus colegas artistas plásticos concretos, que tomaban la experimentación con rigurosidad matemática (García 2011). Pero dado que “inventar es una actividad de la conciencia práctica”, la imagen invencionista introduce una singularidad: la proyectización. La ruptura de la correspondencia entre gramática y semántica no son aleatorios, sino el producto de una planificación del poeta. Así como el artista plástico, el arquitecto y el diseñador planifican un proyecto, igualmente el poeta concibe racionalmente la dislocación. La poesía invencionista procura deconstruir así la función simbólica del lenguaje, no mediante el azar sino a través de la creación de objetos lingüísticos que irrumpen en la cotidianeidad produciendo una disrupción con fines políticos:

La creación de nuevos objetos de arte que actúen y participen en la vida integral de los pueblos y que contribuyan a revolucionar sus condiciones de existencia, es nuestro objetivo estético esencial, que reviste, por tanto, un carácter eminentemente político. La nueva obra se dirige hacia la formación de una nueva conciencia estética popular, pasible de ser lograda solamente en la base de la presencia de un arte despojado del individualismo reaccionario (Contreras 1946: 4).

En definitiva, la imagen invencionista pretende acabar con la función mediadora del lenguaje al exponer sus componentes, evitar la función simbólica y activar la función política, es decir, contribuir a la revolución. Ese objetivo implicaba a su vez una

elaboración consciente del mecanismo lingüístico, una especialización que estaba contenida en su ideal de pureza, llevado a cabo por un arte volcado sobre su propia especificidad. Esto constituía una interpretación muy fiel del dogma concreto, pero tratándose de lenguaje, no podían negar el carácter orgánico de la poesía, lo que implicaba una restricción del ideal proyectador en la praxis poética y en los posteriores efectos de lectura.

Otro límite a la poesía provenía del propio arte concreto y de la herencia funcionalista que arraigaba cada vez más profundamente en Tomás Maldonado y el resto de los artistas plásticos enrolados en la tendencia. La rigurosidad con que adoptaron la búsqueda de la pureza de cada lenguaje artístico hizo que todo el trabajo visual quedara en el campo de las disciplinas proyectuales: recuérdese que una de las principales áreas del primer estudio de diseño del país, fundado por Maldonado, era la experimentación tipográfica. Además, el funcionalismo la excluía –¿cuál era la función de uso de la poesía?–, lo cual generó una pronta separación de esferas en una vanguardia que redoblabla su apuesta al reconocer su propia caducidad: en sendos artículos publicados en la revista *nueva visión* en 1951, los hermanos Maldonado-Bayley hablaban de la esterilidad de encerrarse en dogmas y programas, y que el invencionismo era un término provisorio para una tendencia que daría lugar a otras derivaciones (Bayley 1951; Maldonado 1951).

## Invencionistas

Difícilmente los invencionistas podrían sentirse identificados con el esoterismo y el acceso a realidades ocultas del surrealismo cuando el poema para ellos es superficie material y semiosis dislocada, y cuando el poeta no es un ser que ve más allá e ilumina al resto de la humanidad, sino que es uno más que únicamente puede dar cuenta de su experiencia. Por otra parte, creyeron encontrar en el concretismo un terreno propio, pero la misma rigurosidad de los dogmas que fue crucial para renovar un lenguaje poético obsoleto y anquilosado dejaba fuera lo que late en el centro esencial de lo poético y que no estaban dispuestos ni a abandonar ni a dejar de reconocer en poetas de otras filiaciones.

Me arriesgo por el escaso tiempo con un único ejemplo tomado del díptico que salió como suplemento de poesía de la revista *Asociación Arte Concreto* (1946) firmado por Simón Contreras:

YA NO ES APENAS EL GLACIAR DE BOLSILLO

CUANDO LA AGUJA ORDENA SU PELAMBRE

Y EL MARTILLO REEMBOLSA DANZÓMETROS DENTADOS,

YA SIN MANGO NI ADIÓS, COMO TANTO POEMA.

YA NO ES APENAS LA TARDE, NI EL ADIÓS  
NI EL OLVIDO MATADOR DEL SILENCIO ELEMENTAL,  
O EL PLANO QUE DEVUELVE LA RÉPLICA DEL HOMBRE  
A LA ZONA DE VÉRTEBRAS LUCÍNIGAS DIALÉCTICAS.

MAVRELA ARDIÓ EN EL RIOMAR DE TANGOS  
LA TARDE EN QUE ABRAZÉ SUS CARABELAS  
CON MIS DOS FALOS DE NADÁR Y ÁMBAR.

ANTES ROTÓ MORDIDA DE ROMANCES  
LEJANAMENTE ABISMADA POR LA DUDA  
DEL SKATING SOLEMNE RECORREDOR DEL CÍRCULO.

El poema está construido con escombros de sentidos estallados, sugeridos por la colocación gramatical, por la disposición de un soneto de métrica maltrecha –son dos cuartetos y dos tercetos sin rima y de verso libre– y una semiosis que se insinúa procazmente con asociaciones desconcertantes, neologismos y jerga tanguera sobre una experiencia trivial y mundana: en una noche en el skating donde se llevaba a cabo la milonga, distingue personajes estereotipados (el glaciar de bolsillo, la aguja con pelambre) entre el resto de los bailarines (danzómetros dentados) y Mavrela en particular que cayó en sus brazos. Pero el lenguaje se esfuerza por dislocar el sentido y en este caso genera un efecto de humor prácticamente colateral.

Esa fidelidad al aspecto orgánico del lenguaje probablemente haya sido la causa por la cual sus búsquedas no derivaron en la propuesta gráfica que caracterizaría a la poesía concreta; experimentación que pudieron haber desarrollado en continuidad con la propuesta de Apollinaire, que tanto reivindicaron en las páginas de *poesía buenos aires*. De acuerdo a sus fundamentos la investigación tipográfica implicaba la introducción en una disciplina proyectual y no lingüística, y el rasgo sobre el que descargaron su potencia renovadora y rupturista, la metáfora, era netamente semántico, a diferencia del blanco de los concretos, el verso, que constituía el aspecto estructural y visual de la poesía.



Esa necesidad de renovar la semiosis poética era compartida por los poetas surrealistas argentinos, porque percibían que el lenguaje de la generación anterior estaba caduco. Los procedimientos de dislocación de la metáfora los acercaron en estilo e incluso en lo personal. Basta recordar la buena relación del grupo poesía buenos aires con poetas como Francisco Madariaga, Enrique Molina o Juan Antonio Vasco; y también a aquellos que alternaban entre uno y otro grupo, como Alberto Vanasco, Mario Trejo, Rubén Vela, Alejandra Pizarnik.

Se puede pensar el invencionismo como una tensión entre el surrealismo y el concretismo, o bien puede considerarse que tanto los poetas invencionistas como sus continuadores se manejaron con libertad para entrar y salir de los programas surrealistas y concretos con la única guía de la poesía que los convocaba. Se mantuvieron en esa tensión, porque en el reconocimiento de la iluminación profana que produce la poesía tenían la intención de subrayar más el segundo término que el primero y convertirla así en profanación iluminada.

## Bibliografía

Aguilar, Gonzalo (2003). *Poesía concreta brasileña: las vanguardias en la encrucijada modernista*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora.

Bajarlúa, Juan Jacobo (1964). *La polémica Reverdy-Huidobro. Origen de Ultraísmo*. Buenos Aires, Devenir.

\_\_\_\_\_ (1957). *El vanguardismo poético en América y España*. Buenos Aires, Editorial Perrot.

Bayley, Edgar (1980). "Poesía concreta. Un testimonio y un manifiesto", en *Brasil/Cultura*, nº 45, Buenos Aires, septiembre, pp.38-43.

Bayley, Edgar (1951). "Las etapas de la invención poética", en *nueva visión*, nº1, p.14.

Benjamin, Walter (1988). "El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea". En *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Madrid, Taurus.

*Boletín de la Asociación de Arte Concreto Invención* (1946), nº 2, Buenos Aires, diciembre.

Contreras, Simón (1946). "Sobre las artes aplicadas a la necesidad revolucionaria y el arte de la invención concreta", en *Revista Arte Concreto*, Buenos Aires, nº1, agosto.

Del Gizzo, Luciana (2012). "La mecánica poética. Exploración técnica y política en el invencionismo", en prensa.

\_\_\_\_\_ (2010). "Arturo, terreno de prueba. Acerca del origen conjunto del invencionismo y del arte concreto en Argentina". En *Revista Laboratorio*, nº 3,



Santiago de Chile, Escuela de Literatura Creativa/Universidad Diego Portales, primavera de 2010. Disponible en: <http://www.revistalaboratorio.cl/2010/12/arturo-terreno-de-prueba-acerca-del-origen-conjunto-del-invencionismo-y-del-arte-concreto-en-argentina/>

Fabre, Gladys (ed.) (1990). *París. Arte abstracto. Arte concreto*. Sevilla: IVAM Centre Julio González.

García, María Amalia (2011). *El arte abstracto*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Grinstein, Eva (2007). "El invencionismo, una utopía anti-realista", en *Artefacto. Pensamientos sobre la técnica*, Buenos Aires, n° 6. Disponible en: [www.revista-artefacto.com.ar](http://www.revista-artefacto.com.ar)

Hlito, Alfredo (1946). "Representación e invención", en *Boletín de la Asociación de Arte Concreto Invención*, n° 2, Buenos Aires, diciembre.

Maldonado, Tomás (1951). "Actualidad y porvenir del arte concreto", en *nueva visión*, n°1, Buenos Aires, diciembre, pp. 5-8, 12.

*Revista Arte Concreto* (1946). Buenos Aires, n°1, agosto.

*Revista Arturo* (1944). Buenos Aires, verano.

Onetto Muñoz, Breno (2004). "Una mirada escéptica a la poesía concreta. Eugen Gomringer: ¿publicista o poeta?", en *Estudios Filológicos*, nro. 39, septiembre, pp. 191-202. Disponible en: [http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0071-7132004003900012&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0071-7132004003900012&script=sci_arttext)

Pellegrini, Aldo (2006). *Antología de la poesía surrealista*. Buenos Aires, Argonauta.

<sup>i</sup> Los concreto-invencionistas reconocían que a causa de su pertenencia epocal la vanguardia ya constituía una tradición para enrolarse: “Hemos escrito antes que alentábamos la esperanza de contribuir, con nuestro arte, a la revolución de nuestra época. El propósito no es nuevo. Otros escritores y artistas nos han precedido. Nos referimos no sólo a los que han hecho del arte llamado ‘social’ su preocupación mayor, sino también a los que, utilizando técnicas estéticas diferentes de las sancionadas por la burguesía, pugnaron por crear las bases de un arte nuevo, acorde con la transformación social que se avecina” (“Nuestra militancia”, en *Revista Arte Concreto*, 1946: 2).