

Irish Temper

Acerca de la relación artística y personal de los hermanos Maldonado Bayley

426

Luciana Del Gizzo

Conicet, Buenos Aires, Argentina

Resumen:

Este trabajo analiza la relación artística e intelectual de los hermanos Edgar Bayley (1919-1990), poeta, y Tomás Maldonado (1922-), artista plástico y diseñador, durante su etapa de formación a partir de una semblanza inédita escrita por el segundo y de textos programáticos. Para eso, considera la tensión que genera el vínculo vanguardista entre las disciplinas a las que se dedicaban.

Palabras clave: Interdisciplinariedad. Hermandad. Vanguardia.

Abstract:

This study analyzes the artistic and intellectual relationship between the Maldonado-Bayley brothers, the poet Edgar Bayley (1919-1990) and the visual artist and designer Tomás Maldonado (1922-), during their artistic training period. It examines an unedited biographical note about Bayley written by Maldonado, and several manifests and teoric textes. It particularly considers the tension present at the avant-garde bond between their disciplines.

Key-Words: Interdisciplinarity. Brotherhood. Avant-garde.

“The sister arts” es una metáfora inglesa de la época victoriana, que concentra la interrelación entre la pintura y la poesía en términos de su influencia mutua, de las analogías y de los paralelismos que es posible entablar entre ambas. El origen del vínculo se remonta a las comparaciones que Platón, Aristóteles y Horacio entablaron a partir del carácter mimético y representativo de ambas expresiones (HANGSTRUM, 1987; GABRIELONI, 2007). En la Inglaterra moderna del siglo XIX, afianzada en su potencia industrial y económica, se convirtió en un concepto afirmativo, que reconocía una fuente común de técnicas, ideas y movimientos, padres que las hermanaban, borrando de ese modo tensiones, contradicciones y diferencias básicas, como la disparidad de los materiales con los que cada una trabaja.

En la actualidad, cuando se aborda la relación entre plástica y poesía, es frecuente encontrar estudios históricos que recuperan esta tradición desde sus orígenes. Aunque la pregunta por las condiciones históricas en las que surge la voluntad de interrelacionar estas artes resulte de gran atractivo para encontrar una constante que explique la necesidad de ciertas épocas de borrar las fronteras disciplinarias o, por lo menos, de cuestionarlas, semejante estudio excede los alcances de este trabajo. Baste señalar aquí que cada vez que se enfoca esta relación, se problematiza necesariamente la representación: ya sea que se aborde en términos afirmativos, como en el concepto de “the sister arts”, donde se plantea la ilusión de una influencia directa, o que se coloquen en tensión, como en las vanguardias, la asociación pone en perspectiva el vínculo del arte con lo real.

En efecto, es conocido que las vanguardias potenciaron la interdisciplinaria y procuraron barrer las fronteras artísticas en un periodo de crisis de la mimesis y de un fuerte cuestionamiento a la representación, que estaba en el centro de la autocrítica del arte (BÜRGER, 2000). Cada pincelada, cada palabra poética de las vanguardias se ocupó de horadar la representación mimética, de quebrarla o extrañarla como en el cubismo y el surrealismo, y finalmente, de abolirla en el arte abstracto. A diferencia del concepto victoriano, tal interdisciplinaria no se dio como un vínculo afirmativo de influencia mutua, sino en una tensión permanente por la supremacía del sentido, que las llevaba a experimentar las soluciones de una disciplina en la otra y también a cuestionarse mutuamente en sus métodos y fundamentos.

De acuerdo con Michel Foucault, las vanguardias rompieron el enlace vigente hasta entonces entre semejanza y afirmación (FOUCAULT, 2012) mediante la explotación de la tensión entre el código visual y el lingüístico. Esta discontinuidad implicó la conclusión de una ruptura epistemológica, cuyo origen coloca en el siglo XVI (FOUCAULT, 2002b), cuando la disociación entre la semejanza y la identidad – lo que es se separa de lo que se parece – hace que el lenguaje pase de ser la signatura de las cosas a una mediación que traduce lo real. Esta distancia hizo que el arte se volviera sobre su propio mecanismo de significación y tematizara la representación en sus obras, como en “Las meninas” de Velázquez y la segunda parte de *Don Quijote de la mancha* (2002b). Esa discontinuidad supuso un primer distanciamiento de lo real en el arte, que completó la ruptura vanguardista. A partir de allí, el vínculo entre el pintura y la poesía – o la imagen y el discurso (FOUCAULT, 2012) – ya no se dio armónicamente, como una influencia mutua, sino como una tensión cuestionadora, que las terminaría alejando, a pesar del propósito de estos movimientos de vincularlas.

En el marco de esa tensión interdisciplinaria se dio la particular relación de dos hermanos argentinos, Edgar Bayley (1919-1990), poeta, crítico de arte y teórico de la literatura, y Tomás Maldonado (1922-), pintor, ensayista y diseñador industrial, cuya relación artística e intelectual se extendió durante su etapa de formación y adopción de la vanguardia en los años cuarenta y principios de los cincuenta. En efecto, sus inicios los encontraron juntos en varias los encontró juntos en varias búrte “iobre la producci búsquedas y no pocas batallas. Para empezar, ambos tuvieron una participaron destacada en la revista *Arturo* (1944), reconocida como el hito de instalación del arte abstracto en Argentina, germen del grupo madí y del arte concreto vernáculo¹. Pronto, Maldonado se destacó como líder del concretismo y Bayley teorizó el invencionismo, una versión de esa vanguardia para la poesía.

¹ En entrevista personal, Maldonado afirmaba que “*Arturo* es típica de los intereses de Edgar”, en relación a la fuerte presencia de poesía en sus páginas y a los vínculos con los poetas y artistas brasileños que se publican allí, Murilo Mendes y María Elena Vieyra Da Silva, dado que se había contactado con el grupo de Mario Pedrosa en distintos viajes.

Unos meses después, el poeta apoyó a su hermano cuando se distanció del grupo inicial para conformar la Asociación Arte Concreto-Invención y no fueron pocas sus intervenciones como crítico de arte, pedagogo del arte abstracto y difusor del concretismo en exposiciones y conferencias. Maldonado, a su vez, opinaba profusamente sobre poesía en la intimidad. Juntos estuvieron también en el breve paso por el Partido Comunista argentino entre 1946 y 1948 (LONGONI y LUCENA, 2003-2004) y en la primera etapa de la revista *Nueva visión* (1951-1957), que difundía las nuevas tendencias en arte, arquitectura y diseño. Su intercambio fue cotidiano y dinámico hasta que en 1954 el menor se instaló en Alemania, donde fue profesor y rector de la Hochschule für Gestaltung (HfG) de Ulm, institución que pretendía revivir la experiencia de la Bauhaus.

Pero probablemente el interés que más los unió en esa época haya sido “La batalla por la invención” (1945), como tituló Bayley su manifiesto de la poesía invencionista, o dicho en nuestros términos, la lucha contra la representación. Ciertamente, las rectas que protagonizan los cuadros de Maldonado marcan un ritmo, los colores ejercen su peso más allá de cualquier trascendencia subjetiva, por lo que este tipo de expresión vanguardista no expone ni problematiza la representación, sino que renuncia a ella; más aún, la resiste. Se trata de la puesta en acto de dos confluencias que densifican un desvío: líneas y miradas se condensan en el breve espacio de un cuadro en el que los elementos plásticos puros plantean una nueva relación entre la pintura y lo real. La poesía invencionista, por su parte, trabaja con el aspecto fónico del lenguaje, violentando el sentido lógico en la combinación de las palabras. La dispersión de la significación iba en la misma línea de quebrar la representación para irrumpir de otro modo en la realidad.

El objetivo era instar al arte a asumir un carácter puramente objetivo y no simbólico, es decir, su carácter de cosa en sí que sólo es signo de sí misma, invalidando toda trascendencia. Ni las palabras ni las imágenes artísticas representaban nada externo a sí mismas, sino que debían interactuar directamente con el resto del universo. Esta apuesta por la supremacía de la forma, por el trabajo con la superficie del lenguaje y con los elementos plásticos básicos no implicaba la búsqueda de una novedad vacía o la repetición a destiempo de experiencias vanguardistas anteriores; se trataba de una renuncia a los

sentidos dados, de la deserción a manifestar un estado de cosas y del propósito de prescindir de la semejanza como modo de relación del arte con la vida. Sin embargo, esa contienda para mantener a raya la representación, librada de forma paralela por las dos disciplinas, tenía un límite: la disociación con lo real quitaba al arte una motivación que legitimara su práctica e impedía la realización de la utopía vanguardista de reunir la praxis artística con la praxis vital. Era preciso hallar una función social que lo justificara y eso evidenció la distancia entre las disciplinas.

Durante esta etapa inicial, la tensión interdisciplinaria se vio reforzada por una relación personal que, aunque amorosa y de respeto mutuo, no pudo evadir la rivalidad natural que caracteriza los vínculos fraternos. Los intercambios, no siempre armoniosos, determinaron muchas de las decisiones que delinearon sus poéticas. Por eso, este trabajo propone trabajar en un doble frente biográfico y programático, a partir de, por un lado, una semblanza inédita sobre Edgar que Maldonado escribió recientemente para la familia y un breve pasaje de *Vida y memoria del doctor Pi*, donde Bayley coloca a su hermano como personaje; por otro, se analizarán los textos donde expusieron sus proyectos artísticos. Cabe aclarar que la perspectiva biográfica para abordar el discurso programático resulta incómoda en este caso. Como se verá, se trata de poéticas que procuran distanciarse de lo subjetivo, más aún, se esfuerzan por borrar el yo o, por lo menos, atenuarlo.

Lejos del “retorno a lo biográfico” que se percibió a fin de siglo como consecuencia de la crisis de los grandes sujetos colectivos como el pueblo, la clase, el partido o la revolución (ARFUCH, 2002), los hermanos Maldonado Bayley pertenecen a la generación que creyó y apostó por la transformación colectiva, donde no es que resultara fuera de lugar exponer la vivencia personal, sino fundamentalmente, inútil. Estaban convencidos de que el arte tenía una injerencia directa en la praxis social y que por eso los artistas tenían gran responsabilidad en la consolidación del cambio, que no era viable individualmente. Y esta postura continúa siendo así; prueba de ello es que la semblanza escrita por Maldonado permanece inédita como parte de la intimidad familiar. Sin embargo, abrir el análisis a la relación intelectual y de reflexión artística obliga a poner en juego los términos personales en que se dio como un aspecto más –muy poco explorado, a causa de la nula

exposición—, para explicar su derrotero. Tener una raíz común, tanto para estos hermanos como para las disciplinas aquí estudiadas, implica disputas y apropiaciones, además de influencias, que disparan sentidos o explican elecciones. Una competencia superpuesta, una doble tensión que ha disparado estas poéticas hacia trayectos disyuntivos, en busca de la diferencia.

431

En una carta de 1980 dirigida a Fogwill, director del sello Tierra Baldía, que firma como “Leónidas”, Osvaldo Lamborghini se queja sarcásticamente de compartir con su hermano no sólo el origen, sino también un destino: el editor. Tan incómodo e identificado se siente con ese mismo trayecto, que llega a escribir por los dos: “Leónidas y yo quisiéramos apenas, muy tenues, sin esperanza (es imposible, lo sabemos) que nos dejaran tranquilos en nuestro mismo agujero (que no es el mismo), tranquilos con nuestra lamentable aunque irreversible historia fraterna” (LAMBORGHINI, 2011, s.p.). Y se queja de la costumbre de los críticos de justificar las decisiones intelectuales o las opiniones de un hermano con las del otro, o de las remisiones que establecían entre las obras. Pero rescata el pacto fraterno:

[...] hay un pacto entre Leónidas y yo. Hay un mutuo cheque en blanco, firmado antes de tener la certidumbre de que ambos desembocaríamos en la literatura (yo pintaba: 1947!). El pacto: éramos dos genios. Con nuestras obras (“inmortales”, por supuesto) mandaríamos a la mierda, A La Misma Mierda, a ese padre que fabricaba tanques... ¡contra nosotros! El apellido sería nuestro (Lamborghini, 2011, s.p.).

Y se quedaron con el apellido, aunque tuvieron que compartirlo, igual que la literatura². Los hermanos Viñas, por su parte, se dividieron los bienes simbólicos de la familia de forma menos vehemente: Ismael afirmó haberle dejado la literatura a David, para dedicarse a la militancia (CRISTÓFALO, 2001), mientras reconocía que “fuimos

² La complejidad de esa “lamentable aunque irreversible historia fraterna” parece exceder cualquier vínculo entre hermanos. Los Lamborghini no compartieron su infancia a causa de los 14 años que se llevaban, pero las referencias intertextuales son casi dialógicas, y un secreto de violencia sexual parece formar parte del pacto. Eso es lo que se desprende de análisis textuales y biográficos. Véase STRAFACCE (2009) y VVAA (2011).

algo más que hermanos, fuimos socios en actividades comunes y en ideas compartidas” (VIÑAS, 2011, s.p.); algo curioso si se piensa que cuando una amistad o una sociedad es profunda, se la define como hermandad³. Existe una contaminación de rasgos entre la amistad y la fraternidad; la diferencia radica en que los hermanos inician su sociedad con un capital simbólico legado por la familia que deben compartir, repartir y hasta rendir cuentas. El caso de los Maldonado Bayley es todavía más civilizado. Herederos de dos tradiciones disímiles por rama paterna y materna, estos hermanos se repartieron tanto el legado del nombre como el del temperamento, al tiempo que se decidieron por distintas vocaciones artísticas, como un modo de conservar la amistad.

Por lo menos, eso es lo que surge del cuidadoso ordenamiento que hace Maldonado en “Edgar, recordando a un amigo fraterno”, una semblanza inédita que escribió en 2012 para contribuir con la memoria de la familia⁴. Allí identifica la personalidad poética de su hermano con la rama materna, de origen irlandés, no sólo porque el poeta adoptó de allí su *nom de plume*, sino por ciertas características que le sirven como argumentos para posicionarlo en el esquema familiar y también en cierta zona de la literatura. En primer lugar, reconoce como parte de esa herencia un humor sarcástico y corrosivo, en el límite de la agresión, que su hermano practicaba en sus relaciones personales hasta dejar desarmada a la víctima y cuya sátira desmesurada funciona como motor narrativo en *Vida y memorias del doctor Pi* (1999 [1987]):

Al menos como yo lo recuerdo, se trataba a menudo de un humor grueso, rudo, acompañado la más de las veces de espasmódicas carcajadas. Un humor el suyo que, por su virulencia (y agresividad) solía infundir embarazo y desconcierto también entre sus amigos más íntimos. [...] Un tipo de humor, pues, muy lejano, como se intuye, del tipo de “humour” que [...] se presume connatural a todos los ingleses. O sea: [...] la forma de autoironía, que subraya la propia vulnerabilidad y que, si es menester, está dispuesto a reconocer los propios errores. [...] Muy a menudo su humor andaba fuera de control [...] (MALDONADO, 2012, p. 2).

3 Agradezco a Juan Diego Incardona haberme facilitado el acceso al n° 37-38 de la revista *El interpretador*, no disponible actualmente, así como la ayuda de Sebastián Hernaiz para lograrlo. Parte de ese número puede encontrarse en el archivo de la revista: <<http://revistaelinterpretador.wordpress.com>>.

4 Agradezco al Prof. Tomás Maldonado el acceso a este documento durante la entrevista realizada el 26 de marzo de 2014 en su estudio de Milán. Fui autorizada a leerlo, tomar apuntes y reproducirlo parcialmente.

Ese humor descontrolado de Bayley descolocaba a Maldonado, tal vez, desde la infancia y su impulso ordenador lo lleva a buscar las raíces de ese exceso. Lo encuentra en un pasatiempo corriente en la familia materna del que frecuentemente eran víctimas los hermanos, que consistía en burlarse unos de otros con gran ingenio verbal, un humor destructivo. Esta costumbre habría tenido continuidad, según cuenta, en un juego narrativo que practicaban durante su juventud, una contienda literaria de la que sólo participaban los hermanos, que consistía en contar una historia real o imaginaria para enriquecerla luego con nuevos elementos. Edgar siempre ganaba porque su sarcasmo no conocía límites y podía “desmesurar la sátira en detrimento de la comicidad” (2012, p. 2). Esa desmesura persistente le sirve a Maldonado para construir una figura de poeta que a la vez pertenece y no pertenece al mundo anglosajón. O en todo caso, que permanece en el margen porque no dispone de la prudencia civilizada que caracteriza a los ingleses.

No obstante, la comicidad puesta en funcionamiento por Bayley en *Vida y memoria del doctor Pi* (1999) no parece descontrolada, sino lúcidamente dirigida hacia el absurdo. Un humor ingenuo o casi, con frecuentes menciones a sus amigos. En “El desmufador”, por ejemplo, una historia protagonizada por el desopilante e inefable doctor donde aparecen su hermano Tomás y otros aliados en la causa modernizadora del arte – Carlos Méndez Mosquera, Clorindo Testa, Alfredo Hlito –, parodia el *International Style* arquitectónico, así como los bien intencionados discursos que justificaban las moles de vidrio:

Rampas, ascensores, montacargas, laberintos, oficinas privadas, computadoras, cocinas, restaurantes, y mucha gente: secretarias, señoras con y sin importancia, cocheras, automóviles, galerías, personas que hablaban javanés y hasta español. Mujeres, saunas, masajistas, teletipos, mensajeros de toda clase, periodistas especializados, luces, oscuridades. Mucho vidrio, mucha transparencia: desde fuera podía verse todo lo que allí se hacía, hasta lo que pasaba en los baños y en los dormitorios muy privados que algunos ejecutivos habían hecho construir especialmente. No era un mastodonte, se elevaba, volaba, se confundía con el aire e inducía en las gentes los mejores propósitos. Casi una catedral (BAYLEY, 1999, p. 459).

Aunque los detalles acumulados evocan ese juego narrativo juvenil por el que “engordaban” las historias con elementos paródicos, la broma no tiene más alcance que una caricatura. Lo mismo ocurre con el resto de las historias y, en particular, con la mención de su hermano unos párrafos después, cuando se refiere al modo en que se planificó el edificio: “...demandó estudios muy cuidadosos y la intervención de prestigiosos especialistas en ecología, como Tomás Maldonado, quien sucintamente dijo: — Hagan como quieran, pero antes lean mi libro” (1999, p. 460). Por la época, el pintor y diseñador industrial se había convertido en un profuso intelectual ensayista, interesado en los temas más actuales. Bayley toca allí una vena narcisista de su hermano, no mucho más.

434

Aunque todos los hermanos habían sido influidos por la familia materna, de acuerdo con Maldonado, Edgar había recibido una huella más profunda, por lo que la elección de su pseudónimo estaba vinculada a la fascinación del poeta por el mundo de los Bayley. Procedentes de Dublín y católicos practicantes, el artista los recuerda con un doble carácter excepcional: eran unos “gringos raros” (2012, p. 3), extravagantes, que presentaban todo un mundo interesante y se sentían orgullosos de su diferencia, de ser “poco ingleses”; “incluso se regodeaban por ser discriminados”, afirmaba en una entrevista. Se trataba de gente auténticamente no conformista, a diferencia de la rama paterna, de procedencia criolla, que ejercía el tipo de calma que brinda seguridad y con la que se identifica por la racionalidad de sus intereses y su postura anti-bohemia contraria a sus otros parientes.

Pero el carácter irlandés que le suscribe a su hermano, no estaría expresado únicamente en su temperamento heredado o en el humor corrosivo de algunas de sus historias, sino también en un rasgo estilístico que habría signado su poética. Una profunda aversión por toda forma de sentimentalismo, es decir, por la sensiblería como expresión exagerada y como hipocresía emotiva, es para el artista un aspecto de la poesía de su hermano de raigambre irlandesa, que puede rastrearse en la tradición literaria de ese país, por ejemplo, en Oscar Wilde, W.B. Yeats, James Joyce, etc. La apuesta de Maldonado es fuerte, porque corre a Bayley de la tradición argentina al colocarlo como parte de una genealogía extranjera.

Es cierto, tanto en la primera etapa de juegos fonéticos, donde buscaba violentar la lógica del lenguaje, como a partir de principios de la década de 1950, cuando devolvió la semiosis en favor de un tono tan íntimo como llano, los poemas de Bayley contrastan con la elocuencia elegíaca o épica de la generación del 40 (ZONANA, 2001; SOLER CAÑAS, 1981), porque conversan en lugar de declamar y se acercan al lenguaje cotidiano, a favor de la comunicación. Sin embargo, es difícil adjudicar ese rasgo a la genética o a una necesidad de transformación de la poesía de la época. ¿Cuánto de esa adjetivación medida, sin grandilocuencias, era una herencia irlandesa y cuánto el legado de las vanguardias que elaboró durante su juventud con su hermano?

Toda esa etapa de intensa formación intelectual, que emprendieron de modo autónomo, estuvo guiada por la misma pasión no conformista que Maldonado reconoce en los Bayley, por la “necesidad de distinguirse de los otros”⁵ y, en consecuencia, por una pulsión contra lo europeo canónico, que los llevó a evitar lo que proviniera de Francia y a indagar en tradiciones artísticas e intelectuales poco exploradas hasta el momento en Argentina. Así, solían hurgar en los húmedos y amarillentos papeles que habían cruzado el Atlántico junto con los inmigrantes: antes de cumplir los 20 años de edad habían armado una red de información sobre las innovaciones artísticas del siglo, a partir de documentos y publicaciones que los inmigrantes judíos, alemanes – sobre todo berlineses –, checos, españoles, etc. habían traído en sus baúles sobre el constructivismo, la Bauhaus, el cubismo y el arte abstracto en general, entre otros movimientos, que ellos compraban y luego hacían traducir.

El interés de Maldonado se centró en una zona de la vanguardia que iba más allá de evitar el sentimentalismo. Aunque esa aversión por la carga emotiva y la intención de dejar fuera cualquier expresión personal no resulta tan evidente en sus inicios en la revista *Arturo* (1944), cuyas abstracciones líricas remiten a cierto expresionismo, la estética purista y la rigurosidad estructural que el arte concreto heredó del neoplasticismo, así como la racionalidad de su propuesta, eliminó toda la subjetividad individualista en busca de formas universales inteligibles por todos los hombres. Bayley lo explica en un artículo publicado en el periódico *Orientación* (1946). Allí resalta que el

5 En entrevista personal.

nuevo arte responde a las condiciones de comunión de la sociedad por venir, que sustituiría a los viejos valores de diferencia, una utopía que pretendía sintonizar la geometría impersonal del arte concreto con el humanismo revolucionario del comunismo. Esa apuesta por lo colectivo, que eludía la subjetividad individual burguesa, además de una definición política del arte, puede interpretarse como una apuesta radical por el antisentimentalismo de su stirpe irlandesa.

De modo que a pesar de las distinciones y los posicionamientos que establece Maldonado, las consecuencias de la herencia familiar son tan difusas como equitativas para ambos. En todo caso, lo que merece atención es su posicionamiento, su voluntad de diferenciarse y su esfuerzo por repartir el legado. En una entrevista del mismo año de la semblanza, ensaya también un efectivo ordenamiento cuando se le pregunta de dónde proviene su interdisciplinariedad:

436

Un'enorme curiosità e forse interviene anche una radice familiare. Mio padre era uno scienziato, professore di chimica. E io sono il figlio di mezzo di tre maschi: il maggiore è stato uno dei più grandi poeti argentini, Edgar Bayley, che preferì adottare il cognome irlandese di mia madre, e il minore, Hector Maldonado, ha raggiunto l'eccellenza nel campo della biologia. Io sono stato l'uomo della mediazione tra humanities e scienza (MALDONADO y FIORI, 2012, s.p.).

Este afán ordenador del relato familiar, en el cual se coloca en el centro como una síntesis humanista entre el arte y la ciencia, suaviza la contienda: con cada hermano en su *metière* y su papel articulador entre dos mundos, evita la confrontación. Sin embargo, las relaciones personales y disciplinarias no estaban exentas de tensiones. Y la poesía era, justamente, el centro de la disputa.

A pesar de que Sartre niega el paralelismo entre las artes en *¿Qué es la literatura?* (2008 [1948]), porque “una cosa es trabajar con colores y sonidos y otra cosa es expresarse con palabras” (p. 49), homologa la poesía con la pintura al eximir las del compromiso que pretende para la literatura, por el cual cada escritor tiene la responsabilidad de actuar cuando habla: “El escritor «comprometido» sabe que la palabra es

acción; sabe que revelar es cambiar” (SARTRE, 2008, p. 61). Poesía y pintura, en cambio, convierten sus materiales en objetos, que no pueden considerarse como un lenguaje que expone un sentido y por eso no pueden develar nada oculto ni constituirse en acto. Estos materiales son cosas en sí mismas: no se puede desligar la idea de la materialidad en la palabra, como tampoco del color o de la forma en pintura. Por eso, “si las cosas son así, se comprenderá fácilmente qué tontería sería reclamar un compromiso poético” (p. 58).

Los hermanos Maldonado Bayley habían leído de primera mano *L’existencialism est un humanisme* y otros textos del filósofo. Pero su posición crítica “contra la nefasta polilla existencialista y romántica”, tal como expresaban en el “Manifiesto invencionista” (VVAA, 1946, p. 8), no los aislaba de un clima de época que exigía cada vez más a los intelectuales y escritores adscribirse una función social para interferir en una realidad que requería ser modificada⁶. La poesía parecía no estar a la altura de ese pedido, más en estas latitudes, donde el discurso poético simulaba una grandilocuencia afectada que no expresaba mucho y despertaba desconfianza respecto de su capacidad de adscribirse una finalidad con palabras vacías.

En 1947 Witold Gombrowicz pronunciaba una conferencia en Buenos Aires, donde afirmaba convincentemente que los poetas sólo escribían para otros poetas, dado que su especialización excesiva los alejaba del hombre común a favor de “una sensibilidad «profesional» y, entre los profesionales, se crea un lenguaje tan inaccesible como los otros dialectos técnicos” (GOMBROWICZ, 2009, p. 15). Julio Cortázar percibía una lengua envejecida, que traía su significado del pasado⁷. Para la misma época, Juan Rodolfo Wilcock, el poeta mimado por la revista *Sur* durante la década de 1940, advertía la vacuidad de un lenguaje separado de la circunstancia y renunció a su propia lengua: en 1957 le comentó a Antonio Requeni: “Me voy a Italia a escribir en italiano, el castellano no da para más” (PRIETO, 2006, p. 313).

6 Badiou se refiere a la pulsión del siglo XX de cambiar al hombre, que implicaba cambiar el mundo: “En el fondo, a partir de determinado momento, el siglo se obsesiona con la idea de cambiar al hombre, de crear un hombre nuevo. Lo cierto es que la idea circula entre los fascismos y los comunismos [...]. Crear un hombre nuevo equivale siempre a exigir la destrucción del viejo” (BADIOU, 2005, p. 20). El imperativo de interferir en la realidad fue el modo en que el arte respondió a esa pulsión de cambio.

7 “Me pregunto, incluso, si este lenguaje mío no le llega ya a usted como un eco de pasado, una desconexión con algo que fue de su realidad de antes”, le dice a su amigo Fredi Guthmann en una carta (2000, p. 255).

La poesía, o lo que se entendía por poético, se había convertido en una retórica y debido a ese agotamiento, era un estorbo para modernizar el mundo. Tal vez por eso, en la misma semblanza, Maldonado introduce una extensa digresión para exponer su posición en una vieja disputa con su hermano. A partir del recuerdo del ensayo “Realidad interna y función de la poesía”, explica que allí Bayley ubica el origen de la lírica moderna en la poesía provenzal del siglo XII y XIII, pero no profundiza suficientemente en un hecho decisivo: que desde ese inicio, cuando se elaboró el repertorio de figuras y metáforas que la caracterizan, la poesía occidental se mantuvo ligada casi exclusivamente a la temática amorosa. Esto habría marginado la épica y llegó a su clímax con el Romanticismo, que ni el simbolismo ni el parnasianismo lograron destronar.

Únicamente a partir de mediados del siglo XIX, con poetas como Cobière, Lautrémont y Rimbaud, la poesía alcanzó una ruptura que Maldonado denomina “en negativo” (MALDONADO, 2012, p. 8), porque contrarrestó el Romanticismo a partir de la ruptura de sus temas pero no propuso una alternativa plausible, que evitara una visión del mundo como vivencia dolorosa individual. Walt Whitman, en cambio, habría encontrado un modo de ruptura “en positivo” (2012, p. 8), porque logró reponer y actualizar la literatura épica, al tiempo que afirmó la versificación libre como un quiebre adicional en la forma. Este “desmantelamiento de los presupuestos estéticos del romanticismo” (p. 8) habría dado paso, desde su perspectiva, a las vanguardias del Novecientos.

Con esta lúcida síntesis Maldonado revive uno de los “motivos de disenso entre nosotros (...), tal vez el principal, [que] concernía no a la pintura, sino a la poesía” (2012, p. 10). Por un lado, discute con la revisión histórica de Bayley, que busca establecer un elemento interno de la poesía persistente en todas las épocas, al tiempo que reconoce también una función, constituida por la disposición que el poema genera en los hombres de acuerdo con cada coyuntura. Maldonado tiene un punto de vista más secular y pone el énfasis sobre la persistencia de la temática amorosa, no como un elemento inefable que atraviesa el tiempo, sino como una tradición mantenida por el uso y la falta de alternativas. Por otro, reanima la disputa personal, fundada en que “mi principal empeño era entonces alejarme de la poesía. En el caso de Edgar, era lo opuesto” (MALDONADO, 2012, p. 9):

En mi atroz dogmatismo de entonces, no exento de pathos misionario, yo creía entrever en algunas poesías de Edgar una disponibilidad, a mi juicio, demasiado obsequiosa respecto a la tradición de la poesía entendida como “chanson d’amour”. Y en tal contexto, le reprochaba cultivar una sensibilidad optimista, propensa al uso (y abuso) de palabras, por ejemplo, como ternura o dulzura, que, en aquellos años, eran para mí expresión de una imperdonable cursilería. La primera reacción de Edgar fue violenta. Me acusaba, entre otras cosas, de ser un truculento Savonarola, un dogmático privado en absoluto de “esprit de finesse”. (2012, p.10)

No es la habitual radicalidad de Maldonado lo que sorprende, sino cierta incongruencia en sus argumentos. Tal como él mismo explicaba unas páginas atrás, la poética de Bayley prescinde de todo sentimentalismo y no abundan en su producción los poemas románticos. Pero esto demuestra que el problema no era la producción de su hermano, sino aquello que se consideraba poesía. Porque el hecho de que este fuera entre ellos el principal motivo de disenso “acerca del modo más eficaz de evitar y contrastar los riesgos, siempre latentes, que habrían podido comprometer (o debilitar) nuestro afán innovador” (p. 10) evidencia que Maldonado consideraba irreversible el halo de idealismo que la cubría y por eso impediría la modernización del arte que procuraba desarrollar un vínculo útil con la vida. Atribuir a su hermano el ejercicio de una poesía amorosa implicaba en este esquema negar su propósito de renovar el género y de incidir en lo real, lo que a su vez le quitaba legitimación. ¿Para qué escribir sin un propósito, sin una función que permitiera la transformación?

Durante su etapa de formación, el posicionamiento de los hermanos fue cambiando a medida que Maldonado se consolidaba como el líder del concretismo argentino y se proyectaba internacionalmente. Su viaje a Europa en 1948 lo confirmó como cabeza del movimiento plástico al traer consigo las ultimísimas tendencias y los contactos con artistas concretos y constructivistas – Lohse, Graeser, Loewensberg, Huber, Bill, Vantongerloo, etc. (GARCÍA, 2011) –. Además, el contacto con el PC italiano y sus debates así como con la elaboración de los aspectos políticos que había hecho el grupo suizo Allianz convencieron al artista de la necesidad de relajar los dogmas estéticos y políticos, y

de generar una apertura crítica (LONGONI y LUCENA, 2003-2004). En su lugar, la matemática como estructura pura y racional, paradigma de organización a partir de la cual puede explicarse la realidad objetiva (BILL, 1950), se afianzó como modelo científico para la plástica (GARCÍA, 2011).

Nada más ajeno a la poesía. Sin embargo, estas ideas tuvieron consecuencias en la poética de Bayley. En sendos artículos publicados en el número 1 de la revista *Nueva visión*, los hermanos hablaban de la esterilidad de encerrarse en dogmas y programas, y afirmaban que el invencionismo era un término provisorio para una tendencia que daría lugar a otras derivaciones (BAYLEY, 1951; MALDONADO, 1951). Esta posición más distendida permitió que Bayley comenzara a hacer un uso menos rígido de los preceptos invencionistas y que la semiosis ingresara paulatinamente a sus escritos. Es posible leer esta transición en los poemas publicados en los números de la revista *Poesía Buenos Aires* que, en general, mantienen el orden de composición.

A pesar de la lograda actualización, la poesía se volvía cada vez más incómoda para la plástica. Maldonado comenzaba a advertir que sus problemas eran compartidos de manera más cabal por las otras artes visuales y por las proyectuales, como la arquitectura y el diseño. Estas ofrecían soluciones precisas “al problema más dramático y agudo del espíritu de nuestro tiempo, o sea, la situación del divorcio existente entre arte y vida”, dado que permitían desarrollar “interacciones más funcionales” (1949, p. 7)⁸. La influyente relación con Max Bill, artista suizo del grupo Allianz, determinó su interés en el diseño industrial y su desembarco en 1954 en la Hochschule für Gestaltung (HfG) [Escuela Superior de Estudios sobre la Forma] de Ulm. La reformulación del arte concreto del suizo y su deriva hacia el diseño (MALDONADO, 1955) enfatizaban la función, un factor que marginaba a la poesía.

Para Bill, el arte era “pura expresión de medidas y leyes armoniosas” (1955, p. 23), por lo que, como interpretaba Maldonado (1955), era más bien un método de creación que ponía el acento sobre el carácter objetivo de la imagen final. Su noción de *gute Form* [buena

⁸ La síntesis de las artes visuales era un tópico recurrente en la reciente tradición arquitectónica y del diseño: desde Art & Crafts hasta la Bauhaus, pasando por el constructivismo y De Stijl, todos favorecieron un trabajo conjunto de las áreas proyectuales, que repusiera una experiencia orgánica del quehacer artístico e, incluso, borrara la distinción entre las Bellas Artes y las artes aplicadas (PEVSNER, 2000; RANCIÈRE, 2013).

forma] establecía la armonización de la tecnología de producción y la funcionalidad del objeto (Crispiani, 2001)⁹. La producción artística se centraba entonces en la relación armónica del trinomio forma-función-belleza, que se afianzaba como respuesta a la inquietud vanguardista de generar una efectiva interacción del arte y la vida.

El énfasis en la función tuvo un efecto diferente en la poesía. El interés de Maldonado por el diseño, como la disciplina que permitía realizar la utopía de ligar la praxis artística con la praxis vital, así como los avances teóricos del concretismo, hacían difícil sostener la traductibilidad de los lenguajes artísticos y la experimentación conjunta. Estaba claro que los problemas no eran los mismos. Además, el idealismo de la poesía era incómodo para la pretensión de pureza y racionalismo de las artes visuales y proyectuales: “Es urgente que volvamos a pensar todos nuestros problemas de un modo más estricto, menos literario, menos idealista”, expresaba Maldonado (1951, p.5). Finalmente, la pregunta por la función interpelaba a Bayley, porque no podía asignar una para a la poesía y porque las respuestas que ensayaba eran contradictorias y muy diferentes a las que había encontrado el arte.

Bayley procuraba defender la poesía de la acusación de idealista ensayando respuestas sobre su función. La inquietud se había manifestado desde temprano: en la revista *Arte Concreto Invención* ya expresaba que “hay un desarrollo histórico de las formas poéticas, que podemos explicar con respecto a los cambios sociales y económicos, pero hay también una función de la poesía, que se ha ejercido a través de los más diversos estilos creadores” (1946, p. 13). Más adelante, establecía el cometido del género en la resistencia a un problema inmediato, un lenguaje poético edulcorado y muy ornamentado por regionalismos artificiales, que no permitía superar sus límites para salir de la atrofia cultural y lingüística, la misma que percibían Gombrowicz, Wilcock, Cortázar y tantos otros:

⁹ El acento sobre la funcionalidad del objeto artístico volcaba esta teoría hacia la utilidad de mercado. Esa fue la crítica que se le hizo en el ámbito del diseño industrial en la década de 1970 (CRISPIANI, 1995).

La poesía es invadida por momentos. (...) pero la resistencia existe (...). En lucha abierta o secreta, la poesía mantiene su combate contra las curvas untuosas de la adaptación. Allá, en el resultado, más allá todavía, en las honduras de la claridad, todas las sonrisas de las multitudes, de los niños, de los jóvenes amantes, de los fusilados, siguen alimentando su reto cotidiano, su familiaridad con lo desconocido. (...) No se puede convertir esta distancia crepitante, llena de futuro, en una proa agrícola, de encrucijada doméstica (BAYLEY, 1948, p. 1).

La preocupación del mayor de los Maldonado ligaba a la poesía con un inconformismo permanente, que la obligaba a mantenerse en una continua transformación que manifestara, por contraste, las formas cristalizadas e impostadas de nacionalismo a través de imágenes vinculadas con el campo. Propone hacerlo a través de la “familiaridad con lo desconocido”, es decir, aquello que incomoda y sacude las formas confortables del buen decir y el bien pensar.

Pero la idea de función poética terminaría de plasmarse en el texto recordado por Maldonado en 2012, “Realidad interna y función de la poesía”, publicado por primera vez en *Poesía Buenos Aires* (1952). Bayley reconoce que “hay algo que permanece a través de toda esa evolución” de la poesía. La función, en cambio, estaría vinculada al elemento mutable de lo poético, dado que residiría en hacer que “el hombre mantuviera tensa una disposición de su espíritu” (1952, p. 4) que lo guía hacia su transformación. Implica mantener alerta, sostener una avidez que lleva a ir más allá, justamente, a “familiarizarse con lo desconocido”. La función poética, entonces, sería la de remover esas formas confortables que llevan al anquilosamiento, de acuerdo con su aquí y ahora.

Esta elaboración teórica más orgánica, dado que busca un elemento definitorio y persistente, conserva un eco de la *gute Form* de Bill. Cuando describe el estilo de un poeta, dice que se enrola en una tendencia que “es resultante de un encuentro o conjugación crítica, entre esa vocación de enriquecimiento y plenitud vital y las condiciones objetivas de los recursos de expresión” (1952, p. 3). Más adelante identifica la vocación de enriquecer la vida con la función de remover los estados confortables; los recursos expresivos implican los materiales y la técnica de composición. Por lo tanto, en el estilo

confluyen la tecnología de producción y la funcionalidad del objeto. Pero en lugar de armonizarlas, como en la teoría de Bill, Bayley reconoce que no pueden establecer una armonía, sino que condiciones de producción y materiales generan una tensión crítica, que da lugar tanto a la novedad del estilo como al impulso del género hacia su transformación.

Por esos años, las poéticas de los hermanos Maldonado Bayley estaban distanciándose. El menor fundó en 1951 el estudio *axis*, el primero en el país dedicado al diseño y la comunicación junto a Alfredo Hlito y Carlos Méndez Mosquera (LUCENA, 2011). Compartían su sede en un mítico *petit hotel* de la calle Cerrito con la Organización Arquitectura Moderna (oam), de modo que Maldonado trabajaba codo a codo con colegas de disciplinas proyectuales. Mientras tanto, Bayley se involucraba cada vez más en la revista *Poesía Buenos Aires* (1950-1960), que nucleaba a un grupo de poetas que irían renovando ese lenguaje que muchos percibían perimido. Pero probablemente, el factor que definió el alejamiento fue el modo de concebir la resolución del problema vanguardista, esto es, el modo de reunir la praxis artística con la praxis vital.

Para Maldonado, en línea con la *gute Form*, la cuestión se resolvía en el objeto artístico, cuya función de uso (práctico, en el caso de los productos de diseño, o estético, en el caso de la plástica) lo colocaba en el *fluir* de la cotidianidad¹⁰. Para Bayley, en cambio, el asunto se dirimía en el sujeto. En el comienzo de “La razón ardiente” parece responder a la exclusión de los poetas de Sartre, al tiempo que realiza una reconsideración de sus principios invencionsitas iniciales: “El poeta ha de trabajar con palabras, forzosamente, pero con esta reserva decisiva: las palabras constituyen siempre un resultado. Si todo se reduce a palabras, [...] estamos en la literatura”. La “literatura” correspondía a la concepción de una poesía escindida del flujo social. Para no caer allí, el poeta “tiene que hacerse palabra” (1954, p. 27), de modo que al encarnar el lenguaje, se produzca en el mismo sujeto la vivificación del arte y su función.

¹⁰ Es interesante pensar que el abandono de la pintura de Maldonado en 1957 y su dedicación exclusiva al diseño se dio por la convicción de que el modo de resolver el dilema vanguardista consistía en colocar el arte como objeto de uso y no de contemplación, como indica la (falsa) oposición entre arte puro y artes aplicadas (RANCIÈRE, 2013)

Bayley está aquí lejos del primer invencionismo, cuando los poemas objeto estaban escindidos de su significación y su realidad. A la vez, resuelve el problema sartreano: si el poeta es la misma palabra poética, si la palabra es sujeto y no objeto, al hablar ya adopta la responsabilidad de actuar, de revelar aquello oculto para despertar las conciencias. Así, el poeta realizaba su función social. La poesía intervenía desarmando retóricas, corroyendo aquello tenido como absolutamente cierto. Por eso, la contradicción entre lo poético y lo político era sólo aparente:

El poeta era también político. Se interesaba por todos los problemas pequeños y grandes de las gentes [sic] y era capaz de encontrar y aplicar soluciones. Su generosidad era eficiente. Podía sostener una empresa. Podía dominar los pequeños detalles. Podía enunciar, exponer. Su elocuencia había superado la impostura, y entre las gentes sencillas y buenas [sic] el poeta político había logrado ser uno más. Pero, si el poeta atendía a las cosas del mundo, sintiéndose simplemente vivir, más allá de la palabra, también sentía la urgencia de la palabra misma. También experimentaba la necesidad de demorarse, de interrumpir la fluencia entre el mundo y él. Entonces el poeta empezaba a hablar para sí mismo en un intento de hablar mejor, más hondo, a todos los hombres. Y perdía su voz y rompía su instrumento.

Así era, así será siempre. (BAYLEY, 1957, p. 75)

La poesía o, lo que es lo mismo, el poeta es político en la medida en que el lenguaje poético interfiere el discurso social, develando sus lugares comunes. Esa tensión entre el vínculo social y la autonomía es la que hace estallar su voz y multiplica en pedazos su sentido. En la contradicción se le va su arte y la vida, que no es otra cosa que el modo de vincularse con lo real, donde en definitiva radica su función, en la tensión entre el individuo y lo colectivo.

Una distancia como la que va del sujeto al objeto era la que separaba las poéticas de los hermanos Maldonado Bayley incluso antes de la partida del menor hacia Alemania. La especialización puso de manifiesto las diferencias básicas entre los lenguajes, redobladas por la rivalidad de una relación entrañable. Junto con la llegada de la adultez y la consolidación profesional, se profundizaría la separación. Fiel a su espíritu a contracorriente de raíz irlandesa, que renegaba de la Europa admirada en Argentina, Maldonado se instaló en un país inhóspito que

había perdido la Guerra y cuya sociedad estaba quebrada moralmente por el Holocausto. Esto implicaba un desafío personal y profesional enorme. Allí abandonó la pintura y se volcó completamente al diseño industrial y la docencia, que combinaban injerencia social con cierto ideal científico, otro legado familiar.

Bayley, en cambio, permaneció en Buenos Aires y profundizó en una poesía de lo cotidiano con proyección metafísica. Su inconformismo lo había llevado a actualizar el lenguaje poético y depurarlo de ampulósidades. Pero sin duda, el abandono del dogmatismo, corazón de la vanguardia, indicaba que ambos eran herederos de esa rebeldía irlandesa que los llevaba a rechazar todo lo que se instalaba como costumbre. Aunque la correspondencia entre los hermanos continuó con moderada frecuencia y a menudo se enviaban los libros publicados, sólo volvieron a verse en contadas ocasiones. La distancia geográfica consolidó la disparidad que resolvió la natural tensión entre poesía y plástica, aun cuando su objetivo era negar la representación, el único lazo que las emparenta en su diferencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARFUCH, Leonor. *El espacio autobiográfico*. Buenos Aires: FCE, 2002.

BADIOU, Alain. *El siglo*. Buenos Aires: Manantial, 2005.

BAYLEY, Edgar. "Vida y memorias del doctor Pi y otras historias". En: *Obra completa*. Buenos Aires: Grijalbo Mondadori, 1999.

_____. "El poeta político". En: *Poesía Buenos Aires*, n° 25, 1957, p. 75.

_____. "La razón ardiente". En: *Poesía Buenos Aires*, n° 16-17, 1954, p. 27.

_____. "Realidad interna y función de la poesía". En: *Poesía Buenos Aires*, n° 6-7, 1952.

_____. "Las etapas de la invención poética". En: *Nueva visión*, n° 1, 1951, p. 14.

_____. "la poesía". En: *Contemporánea*, primera época, n° 1, año 1, 1948, p. 1.

_____. "Sobre la invención poética". En: *Revista de la Asociación Arte Concreto Invención*, n° 1, 1946, p. 13.

_____. "Sobre el arte concreto". En: *Orientación. Órgano oficial del Partido Comunista*, 20/02/1946), p. 9.

_____. "La batalla por la invención". En: *Invención*, n° 2, 1945, p. 16.

BILL, Max. "El pensamiento matemático en el arte de nuestro tiempo". En: *Ver y Estimar*, n° 17, 1950, pp. 1-36.

BÜRGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 2000.

CORTÁZAR, Julio. *Cartas (1937-1963)*, vol. 1. Buenos Aires: Alfaguara, 2000.

CRISPIANI, Alejandro. "Las teorías del buen diseño en Argentina. Del Arte Concreto al Diseño para la Periferia". En: *Seminario de Crítica*. Buenos Aires: IAA/ mimeo, 1995. Disponible en: <www.iaa.fadu.uba.ar/publicaciones/critica/0074.pdf>. Acceso en: 07 de enero de 2017.

CRISTÓFALO, Américo, “Militancia, literatura y hermandad”. En: *El interpretador*, nº 37-38, diciembre de 2011.

FOUCAULT, Michel. *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002a.

_____. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002b.

_____. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.

GABRIELONI, Ana Lía. “Imágenes de la traducción y relaciones interartísticas”. En: *Revista de Historia de la Traducción*, nº 1, 2007. Disponible en: <www.traducionliteraria.org/1611/index.htm>. Acceso en: 07 de enero de 2017.

GARCÍA, María Amalia. *El arte abstracto*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.

_____. “La revista Arturo y la conexión carioca: en torno de la participación de Maria Helena Vieira da Silva y Murilo Mendes en la vanguardia invencionista porteña”. En: *Pós*, vol. 2, 2012, pp. 38-61.

GOMBROWICZ, Witold. *Contra los poetas*. Madrid: Sequitur, 2009.

HAGSTRUM, Jean H. *The Sisters Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry From Dryden to Gray*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

LAMBORGHINI, Osvaldo, “Carta...”. En: *El Interpretador*, nº 37-38, diciembre de 2011.

LONGONI, Ana y Daniela Lucena. “De cómo el «júbilo creador» se trastocó en «desfachatez». El pasaje de Maldonado y los concretos por el Partido Comunista. 1945-1948”. En: *Políticas de la Memoria*, nº 4, 2003-2004, pp. 117-128.

LUCENA, Daniela. “Arte concreto y nueva visión: una lectura en clave política”. En: *Aurora*, nº 10, 2011, pp. 86-101.

MALDONADO, Tomás. “Edgar, recordando a un amigo fraterno”. Milán: mimeo, 2012.

_____. *Max Bill*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1955.

_____. “Actualidad y porvenir del arte concreto”. En: *Nueva visión*, n° 1, 1951, pp. 5-9 y 12.

_____. “El diseño y la vida social”. En *Cea. Boletín del Centro de Estudiantes de Arquitectura*, nro. 2, octubre 1949, pp. 7-8.

_____.; FIORI, Simonetta. “Tomás Maldonado” (entrevista). En: *La Repubblica*, 25 de abril de 2012. Disponible en: <<http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2012/04/25/tomas-maldonado.html>>. Acceso en: 28 de enero de 2017.

PEVSNER, Nikolaus. *Pioneros del diseño moderno. De William Morris a Walter Gropius*. Buenos Aires: Infinito, 2000.

PRIETO, Martín. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial, 2013.

SARTRE, Jean Paul. *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada, 2008.

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

STRAFACCE, Ricardo. *Oswaldo Lamborghini, una biografía*, Buenos Aires: Mansalva, 2008.

VIÑAS, Ismael, “Me gustaría empezar hablando de David, pues fuimos algo más que hermanos”. En: *El interpretador*, n°37-38, diciembre 2011.

VVAA. “Los hermanos”. En: *El interpretador*, n°37-38, diciembre 2011.

VVAA. “Manifiesto invencionista”. En: *Boletín de la Asociación Arte Concreto Invención*, n° 1, 1946, p. 8.

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