

El 40, historia de una generación

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, que presentamos, 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* se propuso reflejar “el panorama actual de nuestra lírica” (S/A, 1951: s. p.) en la doble delimitación, estética y temporal, que les ofrecía el concepto de “generación literaria” aplicado a ellos mismos y sus coetáneos. 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, y de otras notas firmadas que caracterizan a la generación del 40; completan la propuesta secciones de novedades literarias y reseñas de libros, casi todas, de la poesía que procuraban impulsar. La revista replica cada una de las operaciones del grupo, como el último estertor de una poética que, en los años cincuenta, vería caer uno a uno los justificativos para su vigencia.

Pertenecían al cuantioso aunque no tan aglutinado grupo —si se lo compara con un grupo de vanguardia, que definía su poética de forma conjunta—, Carlos Alberto Álvarez, Horacio Armani, Vicente Barbieri, León Benarós, Martín Alberto Boneo, Eduardo Jorge Bosco,

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; Saïtta, 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” (nº 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.

Jorge Calvetti, Eduardo Calamaro, Tulio Carella, José María Castiñeira de Dios, Julio Cortázar, Ana María Chouhy Aguirre, Daniel Devoto, Ana Teresa Fabani, César Fernández Moreno, Juan G. Ferreyra Basso, Marcos Fingerit, Joaquín Gianuzzi, Alberto Girri, Miguel Ángel Gómez, María Granata, Eduardo Jonquières, Horacio Raúl Klappenbach, Julio Marsagot, Alfredo Martínez Howard, Enrique Molina, Silvina Ocampo, Olga Orozco, Roberto Paine, Antonio Porchia, César Rosales, Alfonso Sola González, F. J. Solero, María Elena Walsh, Juan Rodolfo Wilcock y muchos más.³ La particularidad de la revista, como puede ya advertirse, es que la poesía actual que pretendían reflejar había tenido su brote una década atrás, de modo que la publicación funcionaba como difusora de una poética, garante de su persistencia y, a su vez, cronista de su propia historia. Era 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.).

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: 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. *El 40* las replica. Su primer número ya argumenta sobre la delimitación histórica del grupo. Para

³ En su antología, Luis Soler Cañas 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, 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).

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,⁴ 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. 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 está cerca del inicio de la Segunda Guerra Mundial. En el plano local, pertenece a la llamada Década Infame, un período que va desde el derrocamiento de Hipólito Yrigoyen en 1930 hasta el golpe de estado que terminó con el gobierno de Ramón Castillo en 1943. Estuvo caracterizado por una restauración conservadora, el repliegue de los derechos políticos adquiridos por la clase media en la etapa anterior y el reiterado fraude electoral.

Aunque el año no señala con exactitud un acontecimiento histórico, el clima de época otorgaba una impronta a la poética del grupo que, otra vez, la revista hace propia: “*El 40* quiere, en este segundo número, proclamar algo que en el primero no tuvo necesidad de recalcar por considerarlo implícito [...]: su posición argentina, católica y anticomunista” (S/A, 1952d: s. p.). En ese ambiente conservador, se descarta el progresismo de la vanguardia y se 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

⁴ El trabajo de Petersen (1983) no se tradujo al castellano sino hasta 1946. No obstante, fue fundamental para establecer las generaciones literarias españolas del 98 y el 27, a través de José Ortega y Gasset y Julián Marías (1949). También por medio de estos últimos el concepto permeó en Argentina y América Latina, tal como lo demuestra el estudio de César Fernández Moreno (1952) en el número 3 de *El 40*. Otros intelectuales vinculados a nuestro medio, como Guillermo de Torre y Pedro Henríquez Ureña, lo utilizaron y difundieron. La línea que primó fue la historicista romántica inaugurada por Dilthey, aunque a diferencia de Petersen, no consideraba importante la sucesión de las generaciones, sino que sus miembros compartieran relaciones de contemporaneidad (Leccardi y Feixa, 2011). Pinder (1946) fue quien vinculó el concepto a la historia del arte en su estudio publicado en 1924. Según se ha podido indagar, no se verifican influencias del estudio sobre las generaciones de Karl Mannheim (1928), de enfoque sociológico.

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” (1953: 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 lleva a lamentar lo perdido. Se trata de la cultura occidental y familiar, que cruje y que debe protegerse para la posteridad. En su estudio, Víctor Gustavo Zonana advierte el carácter elegíaco de esta poética y la vincula a “la visión crepuscular de la vida, la conciencia intensa y melancólica del devenir temporal” (2001: 12-13), que tenían 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: 18-19).

Junto con la muerte de una época, también lamentaban el fin de una poesía de rasgos elocuentes y elevados, que se esforzaron por sostener, en lugar de construirla con los escombros de esa ruina como hacía la vanguardia.⁵ León Benarós ya lo señalaba al caracterizar a la generación en el número 1 de *El 40*. Luego de distanciarse de la “llamada *Generación de Martín Fierro*”, especifica la diferencia: “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” (Benarós, 1951: s. p.). Ese rasgo, influencia de Rilke –aunque Benarós

⁵ 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 de 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: 29).

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 Partir de Cero* (1952-1953, 1956).

La insistencia en ese tipo de poesía 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: 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: 23). En estos ejemplos se advierten los temas recurrentes del pasado añorado, la muerte, lo que ya no es, y resalta el lenguaje alto y elaborado, y la vuelta a la versificación tradicional, que evidencian la resistencia a la transformación que lideraba la vanguardia.

Posiblemente, esa resistencia a lo sido, como un pasado que solo puede retornar en la forma de muerte o de relámpago, que solo por discontinuidad se une al ahora, como ha inferido Benjamin (2005), haya constituido el fundamento del afán de historiarse que advertía Soler Cañas (1981).⁶ Un anhelo de dar continuidad a una historia que necesariamente es

⁶ “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: 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

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, 1952c: 43-44). Por eso, casi todos los números de la revista dan definiciones históricas del grupo. El texto de Benarós 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: 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 poetas: “Un artículo sobre la «generación del 40» me parece inútil por lo anticipado...” (Gómez, 1952: s. p.). No obstante, los datos que brinda son fundamentales para comprender el papel que cumple el martinfierrismo en este proceso de búsqueda de legitimación.

Porque la relación con los poetas que los precedieron también debe entenderse en el marco del anhelo por legitimarse en el presente y para el futuro. Contrariando la máxima vanguardista de romper tajantemente con la tradición, o mejor, 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, los poetas del cuarenta buscaron el beneplácito de quienes los antecedieron, disfrutaron su reconocimiento y aprovecharon esa forma tradicional de legitimación. De acuerdo con Gómez, 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

relación dialéctica entre lo sido y su ahora, su reacción fue la de restituir con urgencia la relación temporal de continuidad.

que, lejos de la ruptura que caracterizaría las operaciones literarias del siglo, buscaron insertarse en el ámbito literario por continuidad, sin crítica, pero con una profusa producción.

No obstante, 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, 1952a: 59). Posiblemente por eso 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,⁷ de modo que ese reconocimiento que tanto buscaron de la generación anterior 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.

El afán consciente de permanencia es expresado frecuentemente en los poemas

⁷ *El 40* publica sendos homenajes a Ricardo E. Molinari y Leopoldo Marechal en los números 4 (1952) y 5 (1953), respectivamente. No aparece 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 en este Ricardo E. Molinari, rotundo y aéreo, se abreva casi en su totalidad la pléyade que nace a partir de 1940” (Boneo, 1952: 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, 1952b: 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 a 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).

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 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.). Sin embargo, no puede vincularse únicamente con cierta soberbia, como sugiere Soler Cañas (1981), sino que 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 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.⁸ 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,⁹ el libro aspira a la permanencia en la biblioteca y la inclusión de muchos

⁸ Agradezco la sugerencia de esta cuestión a Claudia Gilman, durante la preparación de mi tesis doctoral.

⁹ 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.

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 Obra crítica/2 132)” (Saítta, 2014: 382). Pero más que en la narrativa, esta etapa está vinculada con la poesía. Allí publican sus amigos Daniel Devoto y Eduardo Jonquières, 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: 98). Se trata de esa idea de poesía con mayúscula, que *El 40* reproduce aun agonizando 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.¹⁰ 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* 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

¹⁰ 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. El proceso no estuvo exento de tensiones, entre las cuales se encuentran la disputa con la supremacía de español ibérico o la necesidad de delimitar una variedad dialectal propia. Ángela Di Tullio (2009) analiza este proceso 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: 570-571).

si la poesía no hubiera perdido su lugar. 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,¹¹ 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.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. 1962. "La crítica de la cultura y la sociedad". En: *Prismas*. Barcelona, Ariel: 9-29.
- Badiou, Alain. 2005. *El siglo*. Buenos Aires, Manantial.
- Benarós, León. 1951. "La generación de 1940". *El 40*, nº 1, primavera: s.p.
- Benarós, León y Roberto Selles. 1999. *Historia del tango. Primera época*. Buenos Aires, Corregidor, vol. 2 [1977].
- Benjamin, Walter. 2005. *Libro de los pasajes*. Madrid, Akal.
- . 1987. "Tesis de filosofía de la historia". En: *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Madrid, Taurus.
- Boneo, Martín Alberto. 1952. "Ricardo E. Molinari". *El 40*, nº 4, primavera: 62.
- Castiñeira de Dios, José María. 1952. "Soneto romántico". *El 40*, nº 3, invierno: 45
- Cortázar, Julio. 1994. *Obra crítica / 2*. Madrid, Alfaguara.
- Del Gizzo, Luciana. 2017. *Volver a la vanguardia. El invencionismo y su deriva en el movimiento poesía buenos aires (1944-1963)*. Madrid-Buenos Aires, Aluvión-En Danza.
- . 2015. "Autonomía vs. legitimidad, un dilema vanguardista. El caso del invencionismo". *Letral*, nº 14: 53-67.
<https://revistaseug.ugr.es/index.php/letral/article/view/3798/3772>
- Di Tullio, Ángela. 2009. *Políticas lingüísticas e inmigración*. Buenos Aires, Eudeba.
- Etchebehere, Guillermo. 1951. "Décimas". *El 40*, nº 2, otoño: s.p.

¹¹ 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: 183).

- Fernández Moreno, César. 1952. "La cuestión de las generaciones". *El 40*, nº 3, invierno: 48-49, 56.
- Gómez, Miguel Ángel. 1952. "Carta abierta". *El 40*, nº 2, otoño: s.p.
- Leccardi, Carmen y Carles Freixa. 2011. "El concepto de generación en las teorías sobre la juventud". *Última década*, vol. 19, nº 34, junio: 11-32.
https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22362011000100002
- Marías, Julián. 1949. *El método histórico de las generaciones*. Madrid, Revista de Occidente.
<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-metodo-historico-de-las-generaciones/>
- Petersen, Julius. 1983. "Las generaciones literarias". En: Ermatinger, E. et al. *Filosofía de la ciencia literaria*. México, Fondo de Cultura Económica [1946].
- Pinder, Wilhelm. 1946. *El problema de las generaciones en la historia del arte de Europa*. Buenos Aires, Losada.
- Ponce de León, Alberto. "Elegía en el tiempo". *El 40*, nº 1, primavera: s.p.
- Rega Molina, Horacio. 1953. "Oda lapidaria". *El 40*, nº 6, invierno: 22-23.
- S/A. 1953. "Peligrosa vitalidad de la convivencia". *El 40*, nº 5, verano-otoño: 2-3.
- . 1952a. "Primer aniversario". *El 40*, nº 4, primavera: 58-60.
- . 1952b. "El duende". *El 40*, nº 3, invierno: 52-53.
- . 1952c. "Herencia y continuidad". *El 40*, nº 3, invierno: 43-44.
- . 1952d. "Definición y propósitos". *El 40*, nº 2, otoño: s.p.
- . 1951. "Testimonio". *El 40*, nº 1, primavera: s.p.
- Sáitta, Sylvia. 2014. "Julio Cortázar, lector de literatura argentina". *Badebec*, vol. 4, nº 7, septiembre. <https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/108>
- Soler Cañas, Luis. 1981. *La generación poética del 40*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.
- Zonana, Víctor Gustavo. 2001. *Orfeos argentinos. Lírica del '40*. Mendoza, Ediunc.