

Rucavado Rojas, Mario. "Un suntuoso museo: *Disco* frente al peronismo". *Anclajes*, vol. XXIX., n.º 1, enero-abril 2025, pp. 71-85.

<https://doi.org/10.19137/anclajes-2025-2916>

UN Suntuoso MUSEO: *DISCO* FRENTE AL PERONISMO

Mario Rucavado Rojas

Universidad de Buenos Aires

Argentina

rocabatus@gmail.com

ORCID: [0000-0003-4344-7518](https://orcid.org/0000-0003-4344-7518)

Fecha de recepción: 15/06/2023 | Fecha de aceptación: 28/11/2023

Resumen: La revista *Disco* (1945-1947), dirigida por Juan Rodolfo Wilcock, ha sido caracterizada por la crítica como una publicación alejada de las polémicas literarias y políticas de la época, pero es posible conectar su orientación neorromántica con una posición política antiperonista. Frente a lo que percibía como una crisis terminal de la civilización, la poesía de la generación del 40 adoptó un tono elegíaco y apuntó a una restauración de formas clásicas. En la politización que atravesaba el campo literario, los cuarentistas formaron parte del bando liberal o antifascista, que desde 1945, devino antiperonista. Un análisis a las portadas de los diez números de la revista y la selección de textos extranjeros evidencia que, en *Disco*, conviven la poética cuarentista, anterior al peronismo, y un proyecto cultural antiperonista. Esta afinidad va más allá de las conexiones personales de Wilcock, y obedece a características propias del neorromanticismo.

Palabras clave: Juan Rodolfo Wilcock; Literatura argentina; Antiperonismo; Revista *Disco*; Historia literaria.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons 4.0 Internacional
(Atribución - No Comercial - Compartir Igual) a menos que se indique lo contrario.

Abstract: *Disco* magazine (1945-1947), directed by Juan Rodolfo Wilcock, has been described by literary critics as being removed from the literary and political controversies of its time. However, it is possible to connect its neo-romantic orientation with an anti-Peronist political position. Faced with what it perceived as a terminal crisis of civilization, the poetry of the 1940s generation adopted an elegiac tone and proposed a restoration of classical forms. In the politicization of the literary field at the time, the Neo-romantics were part of the liberal or anti-fascist camp, which from 1945 became anti-Peronist. An analysis of the magazine covers and the selection of foreign texts demonstrates that *Disco* combines the poetics of the *cuarentistas*, which predated Peronism, with an anti-Peronist cultural project. This affinity goes beyond Wilcock's personal connections, and is due to the specific characteristics of Neo-romanticism.

Keywords: Juan Rodolfo Wilcock; Argentine Literature; Anti-Peronism; *Disco* Review; Literary History

Um museu suntuoso: Disco em face do peronismo

Resumo: A revista *Disco* (1945-1947), dirigida por Juan Rodolfo Wilcock, foi caracterizada pelos críticos como uma publicação distante das polémicas literárias e políticas da época, mas é possível relacionar sua orientação neorromântica com uma posição política anti-peronista. Em face do que percebia como uma crise terminal da civilização, a poesia da geração dos anos 1940 adotou um tom elegíaco e visava à restauração das formas clássicas. Na politização do campo literário, os "quarentistas" faziam parte do campo liberal ou antifascista, que, a partir de 1945, tomou-se antiperonista. Uma análise das capas das dez edições da revista e da seleção de textos estrangeiros mostra que, na *Disco*, a poética do movimento quarentista, anterior ao peronismo, coexistiu com um projeto cultural antiperonista. Essa afinidade vai além das conexões pessoais de Wilcock e se deve às características do neorromantismo.

Palavras chave: Juan Rodolfo Wilcock; Literatura Argentina; Anti-peronismo; Revista *Disco*; História literária

Introducción

■ **E**n agosto de 1945, Japón se rindió de manera incondicional, lo que puso fin a la Segunda Guerra Mundial; en octubre del mismo año, una multitud de obreros ocupó el centro de Buenos Aires pidiendo la liberación de Juan Domingo Perón; al mes siguiente salió el primer número de *Disco*, una “Revista Literaria Mensual” dedicada, sobre todo, a la poesía y dirigida por Juan Rodolfo Wilcock, perteneciente a la autodenominada “generación del 40”.

En general, se ha visto en la revista una apuesta por la torre de marfil de la poesía: Héctor Lafleur *et al.* la definen como “un suntuoso florilegio” y la contraponen explícitamente a publicaciones más programáticas:

Al releer hoy esas cuidadas entregas con tapas de distintos colores, advertimos que poco o nada tenían de común con el resto de las publicaciones similares, en las que los escritos incluidos respondían casi siempre a un programa, a un conjunto de declarados fundamentos estéticos o, como en ciertos casos, a requisitorias más o menos virulentas. (189)

John King hace una evaluación similar: “*Disco* era muy distinta de las otras revistas, más serias, y se permitió una selección hedonista de poesía de todos los tiempos y todas las literaturas” (157). Es cierto que la heterogeneidad de los textos publicados parece conspirar contra todo intento de rastrear un programa; sin embargo, es

posible ver, en *Disco*, fenómenos que atravesaron todo el campo intelectual.

Durante la década de 1930 y, sobre todo, a partir de la Guerra Civil Española, el campo intelectual argentino atravesó un proceso de politización y polarización creciente (Fiorucci *Intelectuales*). La Segunda Guerra Mundial no hizo más que profundizar esta politización y así en 1941 la SADE, fundada para defender intereses estrictamente gremiales, “presentó la defensa de la democracia como un imperativo moral y ajeno a consideraciones partidarias” (Fiorucci *Intelectuales* 67). Poco después, sin embargo, el advenimiento del peronismo tuvo como consecuencia una despolitización discursiva de los intelectuales –aun si la política seguía siendo central a la hora de asociarse (Fiorucci *Intelectuales* 71)– y la transformación en crítica cultural del discurso opositor (Fiorucci “El antiperonismo” 1).

Este trabajo busca analizar *Disco* en términos políticos sin limitarse a la afinidad personal de Wilcock con el naciente campo antiperonista. Por un lado, la revista expresa de manera evidente la transformación de la identidad antifascista (desarrollada en la Argentina desde mediados de la década de 1930 y mayoritaria entre los intelectuales) en una nueva identidad antiperonista (Fiorucci *Intelectuales* 126). Por otro, ilustra la transición de los intelectuales opositores desde argumentos políticos explícitos a discursos más oblicuos, pero no menos evidentes para el público lector, en los que lo que está en juego es la supervivencia de la civilización. Se comenzará por la generación literaria de Wilcock para luego analizar la revista, con énfasis en dos elementos: las leyendas que aparecían en las portadas y la selección de textos extranjeros.

La generación del 40 y la política

En 1945, la intelectualidad argentina estaba dividida en dos bandos, uno autodenominado “democrático”, que incluía a la vasta mayoría de los intelectuales, y otro “nacionalista”, más minoritario¹. El grupo *Sur*, con quienes Wilcock estuvo vinculado, pertenecía al primero y defendía las banderas del liberalismo argentino². Este sector consideraba al gobierno surgido del golpe de 1943 como afín al fascismo debido a la política de neutralidad en la Segunda Guerra Mundial y a medidas como la clausura de organizaciones antifascistas y la prohibición de la actividad de los partidos políticos³. El

1 Los intelectuales del primer bando, muchos de clase alta (con Victoria Ocampo como mayor exponente), tendían a ser cosmopolitas y favorecer la modernización cultural que había acompañado el desarrollo agroexportador desde la segunda mitad del s. XIX. Incluía la plana mayor de *Sur*, así como la mayor parte de los escritores de la SADE. El nacionalismo conservador (a menudo católico e hispanista) surgió después del Centenario, en buena medida como una reacción contra el aluvión inmigratorio (Fiorucci *Intelectuales* 20), tenía a su mayor exponente en Leopoldo Lugones, quien apoyó el golpe de Estado de 1930, e incluyó a figuras asociadas a la revista católica *Criterio*, que fue contraria a *Sur*. Estos “bandos” no estuvieron en un primer momento tan separados, sobre todo cuando compartían una pertenencia de clase (King 96). A comienzos de la década de 1930 pueden hallarse en las páginas de *Sur* a nacionalistas como Julio Irazusta, pero luego de 1936 la revista abrazó un compromiso explícito con el bando republicano en España y el liberalismo, lo cual llevó a la exclusión de estos (King 97; Pasternac 143). Otros nacionalistas se alejaron posteriormente por su adhesión al peronismo, como Leopoldo Marechal, que en su momento fue martinfierrista y a fines de los treinta todavía publicaba en *Sur* (King 99).

2 El liberalismo argentino, cuyos orígenes se remontan a figuras como Domingo Sarmiento y Juan Bautista Alberdi, se volvió hegemónico con la generación del 80 (durante el gobierno de Julio Argentino Roca, entre otras medidas, se estableció la educación pública laica) y se mantuvo así hasta 1930. Entre muchos intelectuales, el liberalismo “funcionaba como una identidad flexible y vaga, pero constituía un claro generador de consenso” (Fiorucci “El antiperonismo” 2), aun para socialistas y comunistas.

3 La “Revolución del 43” se realizó el 4 de junio; el 7 asumió el general Pedro Pablo Ramírez, quien

hecho de que Perón hubiese sido agregado militar en la Italia de Mussolini parecía confirmar estas sospechas (Fiorucci *Intelectuales* 23). Por ello, el antifascismo mutó rápidamente en antiperonismo⁴.

Wilcock perteneció a la generación del 40, un conjunto de escritores, mayoritariamente poetas, surgidos a partir de 1940 en revistas como *Canto*, *Huella* y *Verde Memoria*. La tendencia dominante fue el neorromanticismo, que caracterizó a figuras como Vicente Barbieri, Daniel Devoto, Olga Orozco y el propio Wilcock, que, tras ganar el premio “Martín Fierro” en 1940 con su *Libro de poemas y canciones*, se convirtió en uno de los principales exponentes del grupo y fue apodado el “Shelley argentino” (King 157).

Lafleur *et al.* (176) consideran que los poetas que participaron en estas tres revistas constituyen el núcleo de esta generación, definida así como neorromántica; Soler Cañas, en cambio, argumenta que la generación del 40 fue más diversa que la imagen que construyeron sus propios integrantes y que la crítica luego aceptaría, como muestra la existencia de un sector vanguardista nucleado en torno a la revista *Arturo*, cuyo único número se publicó en 1944. Como Wilcock perteneció a los neorrománticos, adoptaremos la definición más restringida del cuarentismo, que lo identifica con el neorromanticismo y que no incluye a otros poetas que, aunque fueron contemporáneos, no compartieron esta tendencia estética.

Según Lafleur *et al.*, los neorrománticos acusaron la influencia de Rainer María Rilke y Pablo Neruda y su poesía se caracterizó por un tono elegíaco, “un profundo lirismo volcado hacia el fondo melancólico de las cosas” (174). Víctor Zonana plantea que “La poesía neorromántica del 40 ofrece el paisaje espiritual del tiempo del llanto y la lamentación” (7) y desarrolla un análisis de la elegía funeral como el género cuarentista por excelencia, con ejemplos de Devoto, Enrique Molina, Alberto Girri y otros.

Los neorrománticos sostenían una visión idealizada de la poesía como refugio de los más altos valores, “la única resistencia perdurable frente a la caducidad de lo real” (Del Gizzo *Volver* 53); asimismo, Pablo Gasparini habla de un “ideal clásico” en Wilcock, “fuera del flujo de la historia” (29). Es instructiva la relación con la generación anterior, en particular, con el grupo de Florida y con la revista *Martín Fierro*. Aunque compartieron muchos espacios⁵, la poesía neorromántica marca una fuerte ruptura con ellos al plantear una especie de vuelta al orden: contra la experimentación formal y el uso desenfadado de la sátira, el cuarentismo apostó por un registro poético elevado, formal y solemne.

Esto puede verificarse al mirar el n.º 1 de *Canto*, la primera revista del grupo: el poema inaugural es “Aire dolido” de Devoto; el siguiente, un “Poema” de Molina que comienza “—¿Eres tú responsable de ese instante / donde la muerta hoja se disgrega?”; a continuación un soneto de Wilcock cuyo primer verso dice “Triste, lejos del viento y de la flor”; una “Elegía” de Paine; “Soledades de las tardes de otoño” de Alfonso Sola González; finalmente, “Justificación de nuestra esperanza” de Horacio Raúl Klappenbach y “Otoño” de Julio Marsagot.

De manera análoga, *Verde Memoria*, dirigida por Wilcock y Ana María Chouhy Aguirre, pretende recoger las voces de una nueva generación abocada a la renovación de

disolvió el Congreso Nacional. Se dispuso de inmediato la detención de dirigentes y militantes comunistas, y el 15 de junio se disolvió la asociación proaliada Acción Argentina.

4 El ascenso de Perón comenzó cuando asumió el Departamento de Trabajo en octubre de 1943 y empezó a tender puentes con los sindicatos; en marzo de 1944 renunció el general Ramírez y asumió Edelmiro Farrell, con Perón como ministro de Guerra y, a partir de junio, vicepresidente.

5 Los antiguos miembros del grupo de Florida, que en la década de 1940 tenían posiciones dominantes en muchos espacios culturales (como *Sur*), publicaron a los neorrománticos; en 1940, Wilcock ganó el premio *Martín Fierro*, creado por la SADE.

formas clásicas antes que a la elaboración de otras nuevas (“Vivimos rodeados de falsos cantores sin dignidad ni mensaje”, n.º 1, 3), en un rechazo frontal a las poéticas de vanguardia⁶. Como señala Jeremías Bourbotte, los poetas de la revista son “aquellos que recobran el lenguaje de la poesía consagrada en contraste con las restantes manifestaciones contemporáneas propias de lo que denominan la ‘falsedad’ de su época” (161).

La relación de estos poetas con el contexto histórico y político ha sido objeto de debates. Para algunos críticos, la poesía del 40 no puede leerse más que como una negación de la realidad, una evasión del contexto político. Según Carlos Giordano, por ejemplo, “la actitud fundamental de la promoción del 40 significa una huida de lo real, una forma de ilusionismo, y nunca una tentativa de captación, comprensión o solución de los concretos problemas de la realidad” (ctd. Soler Cañas 21). El cuarentismo se caracterizaría, entonces, por una visión de la poesía como un refugio frente a la devastación del tiempo.

Visto así, los neorrománticos habrían seguido a los martinfierristas quienes, a diferencia del grupo de Boedo, abrazaron un esteticismo militante (Gilman; Sarlo)⁷. *Martín Fierro* incursionó en la sátira política en sus primeros números (como lo muestra la “Balada del Intendente de Buenos Aires” en el n.º 1), pero se convirtió, a partir del n.º 4, con el “Manifiesto de *Martín Fierro*” como programa estético, en una publicación estrictamente dedicada a la literatura y al arte. El último número vuelve a afirmar, de manera inequívoca, “su carácter absolutamente ‘no-político’, y mucho menos político-electoral o de comité: politiquero” (“Aclaración”, en n.º 44-5, 6)⁸.

Dicho esto, el tono elegíaco que la crítica coincide en señalar como rasgo dominante de esta generación fue, en sí mismo, una respuesta al contexto político de la época: la Década Infame⁹, la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial. Es lo que argumenta el cuarentista León Benarós:

Los de *Martín Fierro* practicaban la alborotada algarabía. Eso se refleja a veces en su literatura, que la frivolidad tiñe. Nosotros somos graves, porque nacimos a la literatura bajo el signo de un mundo en que nadie podía reír. De ahí, pues, que casi toda nuestra poesía sea elegíaca. (*El 40*, n.º 1; ctd. Soler Cañas 92)

Para Zonana, la preocupación cuarentista por los aspectos formales de la poesía expresa la búsqueda de un orden como respuesta a un mundo en crisis: “Su voluntad de forma, de recuperación de la unidad, su lamento por los bienes perdidos, se entienden como una resistencia al caos y la desintegración de la realidad cultural y espiritual de su tiempo” (40). Así, la experimentación martinfierrista habría sido posible en un contexto de prosperidad; a las tormentas que se sucedieron en la década del 30 correspondía otra poesía. Tal como los jóvenes renovadores de los años 20 hicieron de “lo nuevo” el fundamento de su literatura

6 Véase la crítica de Chouhy Aguirre a Gironde en el n.º 4 de *Verde Memoria* (22-4).

7 “[H]ay entre nosotros quienes saben agitar el trapo rojo con tanto denuedo como los valientes redactores de la anunciada «Extrema Izquierda». Si no lo hacen en MARTÍN FIERRO es sencillamente por la misma razón que no hablamos de carreras ni de modas: por razón de especialidad. MARTÍN FIERRO es un periódico literario” (“Suplemento explicativo de nuestro manifiesto”, *Martín Fierro*, n.º 8-9, 2).

8 Durante mucho tiempo se asoció su clausura a la decisión de un grupo de martinfierristas de apoyar públicamente la candidatura de Yrigoyen, pero lo más probable es que esta se debiera a problemas económicos (García y Greco 78-88).

9 En *La Década Infame*, José Luis Torres llamó así al período inaugurado por el golpe de Estado que derrocó a Hipólito Yrigoyen, también denominado “restauración conservadora”, y que se caracterizó por gobiernos surgidos de elecciones fraudulentas y corrupción generalizada (ver Halperín Donghi 100-1).

(Sarlo), los jóvenes del 40 habrían apelado a “lo viejo”¹⁰.

Para los cuarentistas, la imagen de la ruina es clave, en cuanto metáfora privilegiada de un mundo en disolución: si bien muchas de las experiencias que frecuentó la lírica neorromántica —el desamor, la infancia, la añoranza de lo perdido— pertenecen al ámbito subjetivo, tienen en común la postulación de un pasado venturoso frente a un presente ruinoso. La experiencia del tiempo que manifiestan estos poetas es la de una decadencia irreversible, como plantea Wilcock en un poema titulado, justamente, “Progresión del tiempo”:

Cómo serán mañana aquellas cosas
que hoy adoman el aire, y cuya ruina
victoriosa a un escombros se encamina (Wilcock, *Ensayos* 18)

Así, la ruina puede verse como la manifestación externa o correlato objetivo de la desolación interna que agobia al sujeto poético. La apuesta por un lenguaje clásico e intemporal —y, en muchos casos, por formas métricas tradicionales— no puede pensarse fuera de la consciencia aguda de la mortalidad que atormentó a estos poetas. Frente a la ruina, se busca el epitafio; frente la muerte, la seguridad del mármol.

Wilcock lo muestra de manera elocuente en otro poema, “El triunfo del tiempo” (*Disco* n.º 7). Superficialmente un poema sobre la fugacidad de los sentimientos, la angustia más fuerte que lo atraviesa se vincula con la propia mortalidad, como muestra el título: el reproche a la amada no es tanto que se haya alejado (el poeta es consciente de que “los amores no son nunca eternos”) sino haberse negado a luchar contra la muerte. En un mundo de caducidad, apenas la poesía —y el amor tal como lo conserva la poesía— es capaz de persistir; “De los hombres el paso inmemorable / no dejará una huella que los vientos / no consigan borrar”, pero:

a veces queda el rostro del amor
como un fantasma sobre la tormenta,
que nada material mueve ni apura
porque está hecho de algo que perdura. (n.º 7, 7)

Así, la poesía se presenta como salvación frente a la ruina (Del Gizzo *Volver* 50): “mirar este cristal” (el espejo eterno de la poesía) “donde alguien nos vería reflejados / sobre todas las ruinas de los hombres” (n.º 7, 7). La acusación más grave del poema no es que la amada tenga otros amantes, es “Tú rechazaste la inmortalidad”. La única posible: la de los versos.

La postura de los cuarentistas, por lo tanto, no puede ser pensada como una huida de lo real, sino que fue “una reacción consciente del devenir de los tiempos que apostaba por la elocuencia de la elegía como única arma para proteger lo que quedaba de la ruina material y del lenguaje” (Del Gizzo *Volver* 56); una posición conservadora que recurre a herramientas del pasado (formas tradicionales, elocuencia elegíaca) para enfrentar una época de catástrofes. Visto así, el contacto entre los neorrománticos y el terremoto político y social que implicó el peronismo solo podía tener dos desenlaces: un rechazo al nuevo movimiento (leído como un síntoma más de desintegración) o la búsqueda de una nueva poética. En Wilcock y en la mayoría de estos poetas, encontramos lo primero.

10 Mientras en 1920 los ultraístas imaginaban “una luna nueva, virginal, auroralmente nueva” (ctd. Sarlo 95), los cuarentistas buscaron en la luna lo eterno e inmutable.

Es evidente que las filiaciones políticas exceden el campo de la estética y que esta no determina a aquellas. Nuestro planteo consiste en que la *poética* neorromántica difícilmente podía ofrecer otra respuesta a la nueva situación más que un rechazo melancólico y la añoranza de un pasado mejor. Al respecto, resulta instructivo el contraste que ofrece la trayectoria de Neruda: *Residencia en la tierra*, publicado en 1933 y de gran influencia sobre los neorrománticos (Lafleur *et al* 174), comparte con ellos el tono elegíaco; pero, desde fines de la década de 1930 y en paralelo a su progresiva politización —apoyo a los republicanos españoles, adhesión al comunismo—, Neruda desarrolló una *poética* distinta que culminó en el *Canto general* de 1950.

Como poetas, los cuarentistas podían haber adoptado cualquier posición, sin ignorar la influencia que ejercía un campo intelectual mayoritariamente antiperonista; como *neorrománticos*, era casi inevitable que se situaran en las antípodas del peronismo. La consigna peronista de una “Nueva Argentina” no podía recibir el beneplácito de quienes añoraban una vieja Argentina anterior a 1930 y veían en el presente una ruina. *Disco* lo muestra de manera elocuente al integrar la *poética* cuarentista, que preexistió al peronismo, en un proyecto cultural antiperonista.

Disco

Según Lafleur *et al.*, *Disco* fue la última revista de la década de 1940 lanzada por uno de los integrantes del núcleo neorromántico; a diferencia de otras publicaciones, fue un proyecto personal de Wilcock (Del Gizzo “Presentación...” 1). Se publicaron diez números entre noviembre de 1945 y junio de 1947 que se destacan por la multiplicidad de idiomas y autores: figuras del siglo XX como Jules Supervielle y Maurice Maeterlinck, románticos como John Keats, isabelinos como Christopher Marlowe y clásicos como Horacio. Los poemas podían aparecer en su lengua de origen, solo en traducción o en formato bilingüe, según decidiera Wilcock. Si Bourbotte señala que *Verde Memoria* “divulga y sostiene una escritura poética mediante la traducción y el comentario de textos locales y extranjeros” (160), *Disco* va más lejos, ya que los textos extranjeros exceden ampliamente los poemas en castellano de Wilcock y otros cuarentistas como Chouhy Aguirre.

Para demostrarlo basta con echar un vistazo al n.º 1, que incluye: un epitafio de Benedetto Croce en italiano, pero con título en español; un poema de Silvina Ocampo, “León cautivo en una medalla”; una nota de Paul Valéry sobre Stéphane Mallarmé; un poema en francés de Jules Supervielle, “Le regard”, sin traducción; una traducción —probablemente de Wilcock, aunque no se aclara— de “Tithonus”, de Lord Tennyson, sin el original; “Im Frühling” (“En primavera”) de Eduard Mörike, original y traducción; dos poemas en inglés, “Final de *The Flaming Heart*” de Richard Crashaw y “The Dust of Timas” de Edwin Arlington Robinson, sin traducción; dos epigramas de Enrique Díez Canedo; finalmente, una nota sobre *El río distante* de Vicente Barbieri y otra sobre *Plan de evasión* de Adolfo Bioy Casares.

Es comprensible que Lafleur *et al* pasen por alto la ideología en *Disco*, ya que la revista parece pensada para un especialista amateur en poesía, interesado en lenguas y siglos lejanos y dispuesto a darle la espalda a la realidad. Sin embargo, la pertenencia de clase de este lector ideal es evidente e implica, asimismo, una adhesión a los valores cosmopolitas del grupo *Sur*. Además, *Sur* tenía una clara vocación pedagógica (King 77), mientras que *Disco* no buscaba ser accesible: los textos en inglés y francés a menudo no están traducidos, lo cual ilustra hasta qué punto Wilcock pensaba en un lector que fuera, como él, capaz de moverse

en más de una lengua¹¹.

La revista no deja implícita esta orientación política, sino que la explicita de numerosas formas empezando por la portada, el elemento más visible. Si bien los poemas de Wilcock y otros neorrománticos no solían aludir a cuestiones políticas o sociales de manera directa, más allá de que la retórica elegíaca y la imagen persistente de las ruinas puedan leerse como indicios de una ideología conservadora, algunos de los textos en lengua extranjera son más explícitos al respecto; si “en la importación de textos extranjeros se pone en evidencia la posición estética” de *Verde Memoria* (Bourbotte 167), en *Disco* a esto se suma una posición política.

Portadas

El diseño de las portadas de *Disco* es constante: una leyenda distinta en cada número funciona como marco rectangular para el título de la revista, que ocupa el tercio superior del rectángulo, mientras que el resto está ocupado por un sol de rostro pensativo. Las leyendas más breves (1-4) aparecen divididas en dos y se repiten para completar el rectángulo; las más largas (5-10) están divididas en cuatro. Las divisiones no siguen un patrón métrico o sintáctico; en el n.º 6 la separación cae en medio de dos sílabas.

n.º	Fecha	Leyenda
1	Nov. 1945	¡Oh sol, cómo te atreves / a iluminar esta tierra de crímenes!
2	Dic. 1945	Hidra de la ignorancia, / siempre serás el pórtico de las violencias.
3	Ene. 1946	Hace cincuenta años / que murió en Francia Paul Verlaine.
4	Mar. 1946	Quién quedará, oh ciudades, / para medir la ruina de vuestra soberbia
5	Jun. 1946	Las instituciones democráticas / exigen un pueblo culto, donde la inteligencia / y la ley prevalezcan sobre / la arbitrariedad, el azar y la mentira.
6	Ago. 1946	Desde lo alto solo se dis / tingue el fuego, nunca los hombres va / nos que tratan de apagarlo, / ni el material pobrísimo donde nace
7	Oct. 1946	Los pueblos que enajenan / su libertad son como la hiedra / cortada que se aferra / al muro, pero no verdece más
8	Ene. 1947	Si de la nada vamos a / la nada, seamos simplemente lo / que somos: un trozo / viviente de la naturaleza
9	Mar. 1947	Guardaremos en el / tejido de oro de algunos versos / todo lo que hemos soñado / y todo lo que hemos perdido
10	Jun. 1947	Mejor es matar / a un niño en su cuna, / que alimentar / deseos no cumplidos.

Tabla 1. Leyendas de las diez portadas de *Disco*.

11 A modo de comparación, solo hay un poema en lengua extranjera (francés) en los cinco números de *Papeles de Buenos Aires* (1943-1945), otra revista que apuntaba a un lector selecto.

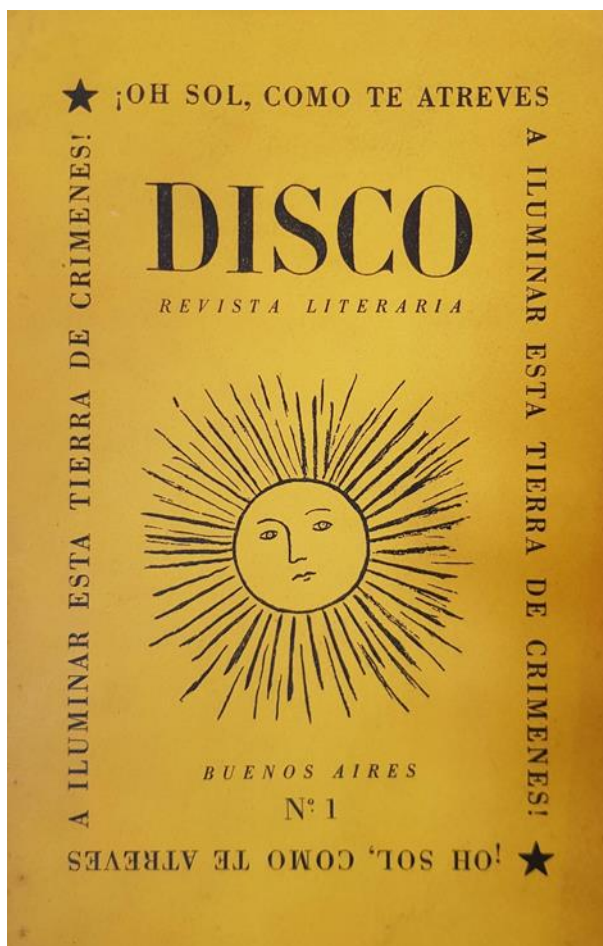


Imagen 1. Portada del n.º 1 de *Disco*

Incluso la lectura más rápida y descontextualizada percibirá la carga ideológica de estas portadas, reforzada por la polarización que atravesaba el país en los años en que se editó la revista (1945-1947). En casi todas, pueden encontrarse resonancias políticas; incluso la añoranza del pasado aparentemente inocua de la n.º 3 y la n.º 9 es transformada por la retórica cuarentista en una acusación implícita (o no tanto) contra una época durante la cual no vive Paul Verlaine y los versos no son apreciados más que por unos pocos.

La leyenda del n.º 1 resulta programática, no solo porque inaugura la serie, sino por la referencia al sol de la portada, el “disco” que da nombre a la revista. La leyenda establece una diferencia tajante a través de una metáfora espacial donde el sol representa lo superior, elevado y poético frente a una tierra inferior, criminal y prosaica. El aparente reclamo al astro rey sirve para denostar lo terrestre y podría, incluso, dirigirse en clave irónica a la propia revista, que posee la luz de la poesía y por ende opera como un astro menor¹².

12 La leyenda consta de un heptasílabo y un endecasílabo; el uso de versos subraya la pertenencia de la revista al espacio superior.

Es fácil imaginar cómo fue percibida esta portada en noviembre de 1945. La “tierra de crímenes” podía ser una alusión a la recién concluida Segunda Guerra Mundial; el hecho de que el primer texto de este número —y de toda la revista— sea un epitafio de Benedetto Croce dedicado a las víctimas de una masacre realizada por el ejército alemán (analizado abajo) refuerza esta suposición y ofrece una referencia clara para los “crímenes” de la leyenda. El rostro pensativo y triste del sol de la portada obedece al derramamiento de sangre que se ha visto obligado a contemplar.

La “tierra de crímenes”, sin embargo, también podía ser la propia Argentina, que llevaba quince años atravesada por golpes de Estado y gobiernos fraudulentos. Para Wilcock y el campo aliadófilo, el gobierno nacido de la Revolución del 43, afín al nacionalismo católico, era en verdad fascista, por lo cual no puede descartarse que los “crímenes” referidos fueran políticas como la censura universitaria¹³. Ni siquiera es imposible ver allí una referencia al 17 de octubre, aunque la revista salió en noviembre y lo más seguro es que ya estuviera diseñada con anterioridad a la fecha¹⁴.

Si de hechos específicos se trata, es más probable que la leyenda se refiriera a la represión de las manifestaciones que, tras la rendición de Japón el 14 de agosto, tuvieron lugar en Buenos Aires, de manera espontánea, para festejar la victoria aliada y el fin de la guerra. Según Félix Luna, “Desde el 9 de agosto y virtualmente hasta fin de ese mes, Buenos Aires fue una vasta manifestación callejera” (53); el gobierno militar quiso impedir, sin éxito, las celebraciones porque temía que estas derivaran en manifestaciones a favor del retorno de la democracia, como en efecto sucedió, y la represión terminó con al menos dos muertos: Enrique Beltrán de 24 años y Enrique Blastein de 16, hermano del escritor Isidoro Blastein, miembro del Teatro del Pueblo. Si el gobierno militar era la versión local del fascismo, la “tierra de crímenes” podía ser cualquier parte del mundo que sufriera su avance.

Aun si no hubiese una referencia específica resulta evidente que Wilcock posicionó la revista contra el gobierno y el naciente peronismo desde el primer número. Las leyendas correspondientes a los números 2, 5 y 7 también son explícitamente políticas: la 2 —“Hidra de la ignorancia, / siempre serás el pórtico de las violencias”, diciembre de 1945— puede asociarse a la consigna antiperonista de la “dictadura de alpargatas”, mientras la 5 y la 7, de junio y octubre de 1946, apuntaban a desmerecer el carácter democrático del gobierno de Perón, pese a ser el primero en surgir de elecciones limpias desde que fuera derrocado Hipólito Yrigoyen en 1930. No debe haber sido casual que estos números coincidieran con la asunción de Perón a la presidencia, ocurrida el 4 de junio de 1946, y con el primer aniversario del 17 de octubre —ocasión de un gran festejo popular—, respectivamente.

Otras leyendas, sin expresar una posición política, también abonan a la construcción de su ideología; nos referimos a los números 3, 4, 6 y 9. La del n.º 3 —“Hace cincuenta años / que murió en Francia Paul Verlaine”— es menos directa, pero la añoranza de Verlaine es significativa, ya que Rubén Darío, padre del modernismo hispanoamericano, reconoció en él a uno de sus maestros y la generación del 40 se distinguió por una recuperación de ciertas formas métricas que también podía leerse como un regreso al modernismo. En términos políticos, la evocación de lo francés y el *fin de siècle* remitía a la Argentina del Centenario,

13 *Paseo sentimental* de Wilcock, publicado en 1946, incluye el poema “Ocupación de las aulas”, que denuncia el ingreso de “los asesinos de la libertad” y habla de “su violencia escuálida y fascista”. La intervención de las universidades nacionales bajo el gobierno militar comenzó en julio de 1943 con la Universidad Nacional del Litoral y para octubre se había extendido a las demás. Ver Tulio Halperín Donghi 113-4).

14 No ha sido posible determinar con exactitud el momento en que la revista entró a la imprenta.

que empezaba a tomar las características de un paraíso perdido para muchos intelectuales del campo liberal.

“Quién quedará, oh ciudades, / para medir la ruina de vuestra soberbia”, la leyenda del n.º 4, de marzo de 1946, remite a la imagen de la ruina y constituye un claro ejemplo de ideología cuarentista: la decadencia de las ciudades y la civilización humana se presenta como algo inevitable, en oposición implícita a una naturaleza que perdura; subyace, además, la angustia por la propia permanencia. La generación del 40, como ya se dijo, se preocupó intensamente por la finitud y la fugacidad; consecuencias de esto son la fascinación por la ruina (y el temor de devenir una ruina) y el ansia de encontrar algún tipo de trascendencia, como plantea la leyenda del n.º 9 de marzo de 1947, en la cual el “oro de algunos versos” es capaz de guardar una porción de los sueños de la humanidad, o, al menos, de aquella parte de la humanidad comprendida en el “nosotros” de la revista, un “nosotros” ciertamente elitista.

La leyenda del n.º 6, de agosto de 1946 —“Desde lo alto solo se dis / tingue el fuego, nunca los hombres va / nos que tratan de apagarlo, / ni el material pobrísimo donde nace”— reitera la metáfora espacial que ya vimos en el n.º 1, con una variante: si bien la altura permanece como ordenador jerárquico —se contrasta una mirada desde arriba y otra a ras del suelo—, ahora la fuente de luz no está en el cielo sino en la tierra. El fuego toma el lugar del sol y simboliza el bien y la poesía —y la revista donde se publica— frente a quienes tratan de apagar las llamas —el gobierno peronista— y el “material pobrísimo” que las alimenta. La valoración es clara: lo que importa es la poesía o en términos más generales el arte, no las vicisitudes de lo humano. Claro que es posible otra interpretación: a diferencia del sol, el fuego sobre la tierra no es inmune a los que tratan de apagarlo y, finalmente, depende de ese material. Américo Cristóbal señala en el cuarentismo “la figura ideal de la poesía, correlato de religión natural, ingenua, víctima inocente de la barbarie” (63); los impulsos humanos por elevarse son nobles y meritorios, pero no por ello menos frágiles¹⁵.

Las leyendas del n.º 8, “Si de la nada vamos a / la nada, seamos simplemente lo / que somos: un trozo / viviente de la naturaleza”, y del n.º 10, “Mejor es matar / a un niño en su cuna, / que alimentar / deseos no cumplidos.”, tienen menos resonancias políticas y parecen contradecir la tendencia cuarentista. La del n.º 8 implica una perspectiva materialista ya que incluso la naturaleza puede perecer, a diferencia de la visión neorromántica que hace de la naturaleza lo permanente. La frase elegida para la portada del n.º 10 es uno de los “Proverbios del Infierno” de William Blake que Wilcock traduce para ese número, y también resulta anómala, ya que estos pertenecen a *El matrimonio del cielo y el infierno*, que no entra en el paradigma elegíaco del neorromanticismo. Sin embargo, también puede leerse a la luz de la expansión de derechos llevada a cabo por el peronismo, ya sea como una advertencia contra alimentar deseos de imposible cumplimiento o un reproche a gobiernos anteriores que, al no cumplir con los deseos de la población, abrieron la puerta al peronismo.

15 Según una tercera interpretación, el fuego no sería luz sino un incendio destructivo: el peronismo, alimentado por el “material pobrísimo” de las masas; el “aluvión zoológico”, como enunciaba el ideograma de época. Fiorucci analiza la incomodidad de los intelectuales de *Sur* ante las políticas democratizadoras del consumo cultural que emprendió el gobierno peronista (*Intelectuales* 133-34).

Textos en lengua extranjera

La selección que hace Wilcock en *Disco* es variada y heterogénea. Aunque no es posible enmarcar todos los textos bajo un solo principio, buena parte de ellos abonan los tópicos neorrománticos: la ruina en “The Dust of Timas”, el desamor en “Song of Travel” de Robert Louis Stevenson” y la fugacidad de todo en “El jardín de Proserpina” de Algernon Charles Swinburne. Unos cuantos, como “Del despotismo” en el n.º 5, explicitan un posicionamiento político; otros, como un fragmento de Camus en el n.º 8, confirman la filiación general antifascista. Pero ninguno es tan significativo como el que inaugura la revista.

El n.º 1 comienza con una “Inscripción” del filósofo italiano Benedetto Croce. La revista aclara que fue “Compuesta a pedido de un norteamericano que erigió una estela funeraria en el cementerio de Caiazzo” (3). El epitafio aparece todo en mayúsculas en italiano con una traducción en prosa al reverso y refiere a una masacre llevada a cabo por tropas alemanas en Italia en la que murieron 22 personas: entre ellas, una mujer embarazada. William Stoneman, nombrado en el propio epitafio, fue un corresponsal estadounidense que acompañaba a las tropas aliadas, vio los cadáveres y narró el suceso en varios artículos; también contribuyó al entierro de las víctimas y fue responsable de la estela funeraria¹⁶.

Ya se señaló la conexión con la primera leyenda –“¡Oh sol, cómo te atreves / a iluminar esta tierra de crímenes!”–, pero también es necesario subrayar su condición de *epitafio*: el hecho de que la revista comience con un texto que conmemora a los muertos expone su proyecto. Una estela funeraria es una variación del motivo de la ruina: el monumento ocupa el lugar donde antes estuvieron los vivos, responde a la pregunta tácita por el *ubi sunt* y establece una orientación hacia el pasado. Los campesinos muertos también representan la civilización en trance de perecer bajo los crímenes del fascismo; no por nada el texto de Croce señala “no al adversario humano de una humana guerra, sino al presente y atroz enemigo de la humanidad”. Frente a este colapso civilizatorio, la respuesta de *Disco* es preservar, dentro de lo posible, las reliquias del pasado, como pide la leyenda del n.º 9.

Así, *Disco* adoptó de manera temprana, en noviembre de 1945, la que será una estrategia central del discurso opositor luego de que Perón ganara las elecciones. Como describe Fiorucci, si en los años previos la movilización del campo intelectual había llevado a que grupos e instituciones originalmente neutrales adoptaran posiciones políticas explícitas, a partir de 1946, la crítica ideológica cedió su lugar a una crítica cultural más oblicua. En pos de la supervivencia, instituciones como la SADE y revistas como *Sur*, que venían de afirmar que la defensa de la democracia era un imperativo moral, silenciaron las críticas directas al gobierno y adoptaron un lenguaje en clave:

La crítica intelectual se manifestó como una defensa del espíritu frente a un régimen que se les presentaba a la intelectualidad argentina como una afrenta de los valores de la civilización y la cultura. La oposición política estaba censurada, por lo que la crítica cultural permitía una serie de sutilezas y licencias que fueron utilizadas por los intelectuales. (Fiorucci “El antiperonismo” 11)

Este tipo de crítica resultaba natural en *Disco* dada su preferencia por textos no

16 Los artículos de Stoneman aparecían en diarios como el *Chicago Daily News* y el *Minneapolis Star Journal*. Stoneman (14) cuenta que un oficial de las SS se hizo pasar por un soldado estadounidense y les preguntó a unos campesinos italianos por el paradero de las tropas alemanas; cuando estos respondieron, el alemán reveló su identidad y los fusiló a ellos y sus familias.

contemporáneos. La versión de Wilcock de “Tithonus” del poeta inglés Alfred Tennyson — también en el número inicial— puede leerse como una aceptación irónica del papel elegido por la revista: el poema, un monólogo dramático, es el lamento de Titono, amante de la Aurora que obtuvo la vida eterna, pero no la eterna juventud y, por ello, su destino es envejecer sin cesar. El yo lírico se sabe condenado a ser una ruina para toda la eternidad y pide a Aurora que lo libere:

Y tus horas furiosas lograron su deseo,
devastando, arruinándome, golpeando con fuerza,
y sin poder matarme deshicieron los días
de este hombre que contempla tu eterna juventud,
su eterna edad, al lado de eterna juventud,
una ceniza apenas de lo que fuera antaño. (n.º 1, 13)

Esta figura mitológica, un ser eternamente viejo condenado a ver la aurora eternamente joven, puede verse como emblema de la revista. *Disco* es relativamente única en su fervor anticuario, fervor que resulta inseparable de su proyecto estético e ideológico de preservar las ruinas de una civilización en pleno derrumbe, ya que su selección de textos contrasta con otras revistas como *Sur* o, en la década siguiente, *Poesía Buenos Aires*, que también publicaban muchos textos extranjeros, pero que, en su mayoría, elegían autores contemporáneos. Retomando el juicio de Lafleur *et al.*, habría que calificar a la revista no como un florilegio, sino como un suntuoso museo.

Conclusión

Wilcock fue uno de los representantes más destacados de la generación del 40 y del neorromanticismo, así como un fiel exponente de su proyecto estético e ideológico. Este se constituyó durante la Segunda Guerra Mundial, con anterioridad al ascenso de Juan Domingo Perón. Wilcock y la mayoría de los cuarentistas pertenecieron al campo “democrático” y aliadófilo y, luego de la irrupción del peronismo, se ubicaron en sus antípodas. Las características del neorromanticismo eran particularmente aptas para ello, ya que la retórica elegíaca y la idealización del pasado —dos rasgos centrales del proyecto estético— no podían sino llevar a un rechazo de la nueva situación política.

Disco anticipa una de las formas que adoptará el discurso opositor bajo la presidencia de Perón, es decir, la crítica a la decadencia cultural como forma encubierta de crítica política. La imagen de la ruina condensa esta orientación: si el presente es un despojo, no hay otra alternativa que refugiarse en el pasado. Como señala Del Gizzo (*Volver* 56), el hecho de que diez años después Wilcock abandonara el país y, de manera más radical, la lengua castellana, puede tomarse como un juicio negativo sobre el devenir del neorromanticismo¹⁷. En todo caso, *Disco* fue la última revista de la década que surgió del grupo inicial de los cuarentistas (Lafleur *et al.* 189).

Referencias bibliográficas

17 A diferencia de otros escritores que también dejaron el país como Julio Cortázar, Wilcock plantea un problema con la lengua misma: “Me voy a Italia a escribir en italiano, el castellano no da para más” (ctd. Del Gizzo *Volver* 56).

- Bourbotte, Jeremías. “La impronta de *Verde Memoria* en la poesía castellana de J. R. Wilcock”. *El hilo de la fábula*, n.º 18, 2018, pp. 159-69, <https://doi.org/10.14409/hf.v0i18>
- Chouhy Aguirre, Ana María. “Hojas secas. *Persuasión de los días*: Oliverio Girondo”. *Verde Memoria*, n.º 4, sept. 1942, pp. 22-4.
- Cristófalo, Américo. “Metafísica, ilusión y teología poética: notas sobre poesía argentina 1940-1955”. *Literatura argentina del siglo XX*, tomo 4, editado por David Viñas, Paradiso, 2007, pp. 62-72.
- Croce, Benedetto. “Inscripción”. *Disco*, traducido por Juan Rodolfo Wilcock, n.º 1, nov. 1945, pp. 3-4, <https://ahira.com.ar/revistas/disco/>
- Del Gizzo, Luciana. *Volver a la vanguardia. El invencionismo y su deriva en el movimiento poesía buenos aires (1944-1963)*. Aluvión, 2017.
- Del Gizzo, Luciana. “Presentación de la revista *Disco*”. *Ahira. Archivo Histórico de Revistas Argentinas*, septiembre de 2022, <https://ahira.com.ar/revistas/disco/>
- Fiorucci, Flavia. “El antiperonismo intelectual: de la guerra ideológica a la guerra espiritual”. *Fascismo y antifascismo. Peronismo y antiperonismo. Conflictos políticos e ideológicos en la Argentina (1930-1955)*, editado por Marcela García Sebastiani, Iberoamericana, 2006, pp. 161-93.
- Fiorucci, Flavia. *Intelectuales y peronismo, 1945-1955*. Biblos, 2011.
- Gasparini, Pablo. “Wilcock: a dos tiempos y a dos voces”. *Fuera del canon. Escrituras excéntricas de América Latina*, editado por Carina González, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2014, pp. 25-52.
- García, Carlos y Martín Greco. *La ardiente aventura. Cartas y documentos inéditos de Evar Méndez, director del periódico Martín Fierro*. Albert, 2017.
- Gilman, Claudia. “Polémicas II”. *Irigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930). Historia social de la literatura argentina*, tomo VII, compilado por Graciela Montaldo, Contrapunto, 1989, pp. 53-67.
- Girondo, Oliverio. “Manifiesto de ‘Martín Fierro’”. *Martín Fierro*, n.º 4, mayo 1924, pp. 1-2, <https://ahira.com.ar/revistas/martin-fierro/>
- Halperín Donghi, Tulio, *Argentina en el callejón*. Ariel, 2006 [1964].
- King, John. *Sur. Estudio de la revista argentina y de su papel en el desarrollo de una cultura, 1931-1970*. Traducido por Juan José Utrilla, Fondo de Cultura Económica, 1989.

- Lafleur, Héctor *et al.* *Las revistas literarias argentinas 1893-1968*. CEAL, 2006 [1968].
- Luna, Félix. *El 45. Crónica de un año decisivo*. Sudamericana, 1971.
- Méndez, Evar. “Suplemento explicativo de nuestro manifiesto. A propósito de ciertas críticas”. *Martín Fierro*, n.º 8-9, septiembre de 1924, p. 2, <https://ahira.com.ar/revistas/martin-fierro/>
- Méndez, Evar. “Aclaración”. *Martín Fierro*, n.º 44-5, noviembre de 1927, p. 6, <https://ahira.com.ar/revistas/martin-fierro/>
- Mora, Jorge. “Balada del Intendente de Buenos Aires”. *Martín Fierro*, n.º 1, feb. 1924, p. 1, <https://ahira.com.ar/revistas/martin-fierro/>
- Pasternac, Nora. *Sur: Una revista en la tormenta*. Paradiso, 2002.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Nueva Visión, 2003.
- Soler Cañas, Luis. *La generación poética del 40*. Ediciones Culturales Argentinas, 1981.
- Stoneman, William. “Nazi Massacre of Four Italian Families Confirmed by Stoneman; Plan Memorial”. *Minneapolis Star Journal*, 26 de octubre de 1943, p. 14, www.newspapers.com
- Wilcock, Juan Rodolfo, director. *Disco*, n.º 1-10, 1945-1947.
- Wilcock, Juan Rodolfo. *Ensayos de poesía lírica*, s/n., 1945.
- Wilcock, Juan Rodolfo. *Paseo sentimental*, Sudamericana, 1946.
- Wilcock, Juan Rodolfo, y Ana María Chouhy Aguirre, directores. *Verde Memoria*, n.º 1-6, 1942-1944.
- Zonana, Víctor Gustavo. *Orfeos argentinos: lírica del '40*. Ediunc, 2001.