

Manufactura Hispánica Lodziense

15

Anna Wendorff

Acercamientos a las poéticas de Oliverio Girondo

Estudio específico sobre un poeta
de la vanguardia argentina



Manufactura Hispánica Lodziense

15

**Acercamientos a las poéticas
de Oliverio Girondo**

Estudio específico sobre un poeta
de la vanguardia argentina



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Manufactura Hispánica Łodziense

15

Anna Wendorff

Acercamientos a las poéticas de Oliverio Girondo

Estudio específico sobre un poeta
de la vanguardia argentina



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO

Łódź 2023

Anna Wendorff (ORCID: 0000-0003-0829-6603) – Universidad de Łódź, Facultad de Filología
Departamento de Filología Española
90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

Colección “Manufactura Hispánica Lodziense”

Director/Redaktor naczelny
Wiaczesław Nowikow

Comité de Redacción/Rada Redakcyjna
Marek Baran, Agnieszka Kłosińska-Nachin, Ewa Kobyłecka-Piwońska, Agnieszka Kruszyńska
Antonio López González, Marta Pawlikowska, Amán Rosales Rodríguez, Witold Sobczak
Anna Wendorff, Maria Judyta Woźniak

Comité Científico/Komitet Naukowy
Urszula Aszyk-Bangs (Varsovia), Beata Baczyńska (Wrocław), Janusz Bień (Lublin), Rafael Cano
Aguilar (Sevilla), Silvia Dapia (New York), Santiago Fortuño Llorens (Castellón de la Plana)
Francisco García Marcos (Almería), Joaquín García-Medall (Soria), Mario García-Page (Madrid)
Justino Gracia Barrón (París), Tomás Jiménez Juliá (Santiago de Compostela)
Silvia Kaul de Marlangeon (Río Cuarto), Margarita Lliteras (Valladolid), Rocío Luque (Udine)
Juan de Dios Luque Durán (Granada), Lucía Luque Nadal (Córdoba), Luis Luque Toro (Venecia)
Alfonso Martín Jiménez (Valladolid), Emilio Montero Cartelle (Santiago de Compostela), Antonio
Narbona (Sevilla), Antonio Pamies Bertrán (Granada), Janusz Pawlik (Poznań), Magda Potok
(Poznań), José Luis Ramírez Luengo (Querétaro), Emilio Ridruejo (Valladolid), Guillermo Rojo
(Santiago de Compostela), Manuel Romero Oliva (Cádiz), Anna Sawicka (Cracovia), Piotr Sawicki
(Wrocław), Saúl Sosnowski (Maryland), Ewa Stala (Cracovia), Jerzy Szalek (Poznań)
Alexandre Veiga (Lugo), Edyta Waluch-de la Torre (Varsovia), Joanna Wilk-Racięska (Katowice)
Bożena Zaboklicka (Barcelona), Andrzej Zieliński (Cracovia)

Reseñas/Recenzenci
Lucas Margarit, Claudia Roman

© Copyright by Anna Wendorff, Łódź 2023
© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2023

<https://doi.org/10.18778/8331-196-8>

Publicado por la Editorial de la Universidad de Łódź
Wydanie I/Edición I. W.09764.20.0.M

ISBN 978-83-8331-196-8
e-ISBN 978-83-8331-197-5

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN	7
1. APROXIMACIÓN A LA POESÍA DE OLIVERIO GIRONDO DESDE LA VANGUARDIA	13
1.1. La vanguardia argentina: aspectos generales	13
1.2. Boedo y Florida: el debate	24
1.2.1. Boedo y Florida	24
1.2.2. La falsa disputa	26
1.3. Modernismo vs. Vanguardia	39
1.4. Ultraísmo y Creacionismo: su influencia en la vanguardia argentina	53
1.5. Girondo en el contexto de la vanguardia argentina	61
1.6. La poesía de Girondo dentro de la vanguardia	65
1.7. Las líneas de escritura de Girondo	83
1.7.1. El viaje	84
1.7.2. La ciudad	86
1.7.3. El paisaje local	89
1.7.4. Lo femenino	90
1.8. El lenguaje. La obsesión por la palabra	92
1.9. La nueva mirada del poeta y de la poesía	103
1.10. La influencia de la empresa periodística en la proyección del escritor	115

1.11. Publicaciones periódicas	118
1.12. Las revistas literarias	121
1.13. Revista mural “Prisma” 1921 — Ultraísmo	127
1.14. “Proa” 1922	130
1.15. “Inicial” y “Síntesis” 1923	140
1.16. “Martín Fierro” 1924	146
1.17. Manifiestos	155
2. APROXIMACIÓN A LA POESÍA DE OLIVERIO GIRONDO DESDE LA FENOMENOLOGÍA	171
2.1. Una mirada fenomenológica de la poesía de Oliverio Girondo	171
2.2. El viaje mítico y el viaje real: <i>Veinte poemas...</i> y <i>Calcomanías</i>	173
2.3. El viaje terrestre de Oliverio Girondo	184
2.4. Girondo: interludio de su poesía	207
2.5. De la tierra al cielo: un Girondo volador	220
2.5.1. Aspiración local y aspiración vanguardista	239
2.6. Girondo visual y poético	241
2.6.1. Elogio a la pintura	243
2.6.2. El libro de viajes, el libro de aventuras	256
2.7. Membretes o Greguerías: ¿aforismos filosóficos?	265
2.8. Espacio poético y espacio físico en la obra de Girondo	276
2.9. Libros poéticos	282
2.10. Los animales en la poesía de Girondo	311
2.11. <i>La madrastra</i> y <i>La comedia de todos los días</i> : dos obras de teatro	331
A MANERA DE CONCLUSIÓN	337
BIBLIOGRAFÍA COMPLETA	347
ÍNDICE DE NOMBRES Y OBRAS	373

INTRODUCCIÓN

Acercamientos a las poéticas de Oliverio Gironde: Estudio específico sobre un poeta de la vanguardia argentina es un texto dirigido a estudiar la obra poética del escritor a partir de dos miradas o enfoques: la vanguardista, que refiere y muestra la producción poética de Gironde en el marco de la vanguardia argentina, de la cual fue pionero en su país, y la fenomenológica que trata de dar cuenta del imaginario del poeta, tomando como base el modelo de análisis de Gaston Bachelard. Aun cuando estas lecturas o miradas a la obra poética de Gironde, pudiesen parecer distanciadas inicialmente, ellas se complementan, confluyendo en una visión integradora, totalizante de la obra de Gironde, al tiempo que abre espacio al lector, para mostrar la diversidad de aspectos desde los cuales su poesía puede ser revisada.

El escritor argentino, Oliverio Gironde, nació en 1891 coincidiendo con el fervor del modernismo, en la Buenos Aires de Leopoldo Lugones, Ricardo Güiraldes, Paul Groussac, entre otros. Desde el principio de su vida se dejó entrever un aire libertario, o más bien, un espíritu libertario. Siguió la senda de Blaise de Cendrars, siendo un irreverente como el propio suizo-francés. Y no se dejó llevar por los imperativos familiares. También negoció con sus padres los estudios y la literatura. Al final pudo más la influencia de Cendrars y la literatura que cualquier otra cosa. Las identidades a las que se arrojó Gironde lo colocan distante de una tradición de escritores que modelaba ante los demás su inmensa capacidad intelectual.

Siempre irreverente y contestatario, llevó a su vez la vida de un *dandy*. Uno que surgió prácticamente desde su infancia, porque Gironde tuvo la gran fortuna de provenir de una familia acomodada de Buenos Aires, hecho que le permitió llevar a cabo un

sinfín de viajes por el mundo entero. Convertido, de esta manera, en aquel viajero sempiterno, llegó a conocer a los más grandes autores de la literatura mundial. De España a muchos, pero entre otros a quien fuera su gran amigo, Ramón Gómez de la Serna, quien además estuvo profundamente vinculado a la vanguardia argentina y de quien Gironde tendría una gran influencia.

Ya desde sus inicios resulta bastante claro el desenfado con que Gironde iba a escribir, y con el que viviría hasta el último momento de su vida. Gironde plasmó cada palmo de su poesía fundado en la fuerza creativa de un espíritu que se podría definir como agonístico. Eso hizo que llevara al máximo la expresión poética. Lo que parecía ser su consigna y la de los escritores del grupo Florida. Lleno de vaivenes, se podría afirmar que su devenir personal osciló entre la figura del hombre ciudadano, cosmopolita y el hombre local, o incluso de campo. Gironde se nos revela, o al menos así lo percibimos, casi siempre como una imagen duplicada. De manera que se presenta como un “hombre de mundo”, y a la vez como lo que fue, un sugestivo poeta y escritor.

Su obra se constituyó en las antípodas de la tradición literaria y se nutrió de un espíritu innovador que se convirtió en el eje de sus composiciones. Los movimientos artísticos de la vanguardia europea como el ultraísmo, el creacionismo y el cubismo ejercieron en él un gran influjo que lo lleva a forjar un estilo particular, único, que revolucionaría la literatura argentina de su tiempo. Su constante experimentación lingüística, sus juegos ingeniosos, el humor, el feísmo, los nuevos temas como la ciudad moderna, la vida cotidiana, los avances tecnológicos como la locomotora, los vehículos, el tranvía, juntamente con las innovaciones que desde el punto de vista formal incorpora a su poesía, hacen de sus textos poéticos, verdaderos hitos en el nacimiento de la vanguardia. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) marca el inicio de la vanguardia, que al decir de algunos críticos, no termina nunca, en tanto que Gironde mantiene una posición experimental, vanguardista en toda su producción literaria, mientras que otros sostienen que en sus trabajos intermedios, Gironde, parece retomar formas anteriores.

Su obra poética está constituida, en su totalidad, por los siguientes textos:

1. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (edición francesa 1922/edición argentina 1925)
2. *Calcomanías* (1925)
3. *Espantapájaros: (al alcance de todos)* (1932)
4. *Pintura moderna* (1936)
5. *Interlunio* (1937)
6. *Persuasión de los días* (1942)
7. *Campo nuestro* (1946)
8. *En la masmédula* (1954)

En el desarrollo de este libro, serán utilizadas con el fin de mostrar y ejemplificar los elementos que caracterizan desde el punto de vista formal y lingüístico a la poesía de vanguardia argentina. Acudiremos a algunos críticos como Beatriz de Nóbile, Marta Scrimaglio, Beatriz Sarlo, entre otros, quienes a través de sus propuestas y posturas sobre la vanguardia argentina y la vanguardia en general nos sirven para apoyar y fundamentar nuestras miradas sobre la poesía de Gironde.

En la segunda parte del libro haremos una revisión de estos textos poéticos, nuevamente, pero ahora desde el enfoque de Bachelard con el fin de indagar en la imaginación creadora del poeta e identificar su universo poético, los elementos que lo componen: agua, aire, tierra, fuego. El trabajo del lenguaje, su carácter polisémico y el valor de la imagen en la renovación de la poesía serán otros aspectos a los que haremos referencia.

La poética del espacio (1991), *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia* (2011), *La tierra y los ensueños de la voluntad* (1996), *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento* (2012), *La tierra y las ensoñaciones del reposo: ensayos sobre las imágenes de la intimidad* (2014), *La tierra y los ensueños de la imaginación de la materia* (2011), son los trabajos de Gaston Bachelard en los cuales nos apoyaremos para realizar el análisis de los poemas de Gironde e identificar su universo; al igual que en el capítulo anterior afianzaremos las ideas que se desarrollarán a lo largo de este capítulo con otros estudios críticos de autores que nos sirvan de soporte para ello.

La revisión de la obra de Girondo desde esta perspectiva tendrá como objetivo llevar a cabo el análisis a fondo de su poesía, su poética, y en general de todo lo que para él fue su literatura. Lo que de este análisis se persigue es, en consecuencia, descifrar cuáles fueron las poéticas que surgieron de la propia literatura girondina. El objetivo no es de ningún modo presentar una biografía, la idea aquí, se centra, más bien, en estudiar con profundidad, hasta dónde llegan las conexiones internas del poeta con la vida, y viceversa.

Con frecuencia a Girondo se lo ha estudiado pensando en que el poeta activa en sus textos un mecanismo de distanciamiento. Es una cierta lejanía que opone a su lector o crítico. Aunque esta lejanía no se puede considerar distancia ni ocultamiento, tampoco es separación ni negación de algo en especial. No obstante, el lector puede llegar a sostener la idea de que el poeta quiere mantenerse al margen. Aquí abarcaremos la figura de Girondo, así como también sus influencias y muchos otros aspectos que ahondan fundamentalmente en las distintas experiencias poéticas del autor. Así, lo que se quiere es reinsertarnos en el mecanismo operatorio que el propio Girondo nos ha propuesto para entender de él su poesía, pero también para comprender el sentido último de la palabra poética, de las poéticas que el “travieso argentino” nos quiso traer.

En ocasiones detectamos en los trabajos críticos que se han realizado sobre la poesía de Girondo, una ausencia peculiar de la relación entre vida y poesía, algo que desde esta lectura no puede pasarse de manera tan exigua, ya que reconocer estos elementos que antes bien pueden pasar por insospechados, resultan profundamente reveladores en la obra de Girondo. Se trata aquí de exponer las tramas poéticas de Girondo, porque él mismo nunca las explicitó formalmente. Este es un aspecto significativo en el libro, de los que consideramos menos explorados. Las fuentes de la poesía de Girondo están precisamente asentadas en la relación entre la experiencia de vida y la escritura. Los giros estéticos como la amistad, o el viaje como expresión de la intimidad son puntos que nos revelan hacia dónde quería apuntar. No obstante, lo más importante para nosotros, en la poesía y, en especial, en la de Girondo será esa multidimensionalidad que su palabra habría adquirido a través de todas sus experimentaciones.

La poesía de Oliverio Girondo fue una poesía que podríamos calificar de turgente. Siempre abultando sus términos, sus significados, sus metáforas, Girondo vivió para remarcar el sentido no solo plástico del arte estético que le confería la escritura, sino también la fuerza de la palabra como elemento primordial que requería la literatura para sobrevivir.

La estructura concreta del estudio

El libro se compone de dos partes. La primera parte está dirigida a estudiar y analizar la obra poética de Oliverio Girondo, en el contexto de la vanguardia argentina, con el fin de mostrar los elementos novedosos, renovadores, que lo ubican como el iniciador de la corriente vanguardista en su país. Los apartados que conforman esta primera parte dan cuenta de los aspectos generales del desarrollo de la vanguardia en Argentina, los grupos literarios del momento: Boedo y Florida. Su falsa disputa. Las diferencias entre modernismo y vanguardia; la influencia del ultraísmo y el creacionismo en la vanguardia argentina, y de la obra poética de Girondo en ese contexto. Sus líneas de escritura, los temas, el lenguaje y su obsesión por la palabra. La nueva mirada del poeta y de la poesía. La influencia de la empresa periodística en la proyección del escritor, las revistas literarias, otro de los grandes elementos a destacar en el desarrollo de un marco literario fundamental, no solo para comprender el significado complejo de esta literatura, sino para ahondar más en la relación de Girondo con la creación literaria; y finalmente, los manifiestos, en los cuales Oliverio Girondo participó sustantivamente.

En la segunda parte, se presenta una revisión de la poesía de Girondo a partir de la fenomenología de Gaston Bachelard, a fin de mostrar su universo poético, el complejo sistema de relaciones literarias que llegó a establecer con el mundo que le rodeaba, su imaginario, las imágenes recurrentes que dimensionan su poesía y que conforman su imaginario. Los apartados en que se estructura esta parte del libro, dan cuenta de estos aspectos: 1-El viaje mítico y el viaje real: *Veinte poemas* y *Calcomanías*. 2-El viaje terrestre de Oliverio Girondo. 3-Girondo: interludio de su poesía.

4- De la tierra al cielo: un Girondo volador. La aspiración local y vanguardista en Girondo. 5-Girondo visual y poético. El libro de viajes, el libro de aventura. 6- Membretes o Greguerías. ¿aforismos filosóficos? 7- Espacio poético y espacio físico en la obra de Girondo. 8-Libros poéticos. 9-Los animales en la poesía de Girondo. 10-*La madrastra* y *La comedia de todos los días*: dos obras de teatro. Este estudio, a pesar de ser diferente al presentado en la primera parte, en conjunto ofrece una mirada más amplia de su obra. Consideramos necesario señalar que la dimensión que el poeta fue adquiriendo a medida que nos adentrábamos en su obra, sobrepasaba con creces al que conocíamos cuando se dio inicio al estudio. Girondo tiene muchas más obras y más críticos de lo que podamos imaginar. En este sentido, la parcialización en cierto momento por uno u otro se deberá, no a una preferencia personal, sino más bien a una condición de lectura. Una lectura marcada en lo significativo de la obra del autor, que incluye además la capacidad que Girondo tuvo para articular una nueva página de la poesía argentina y fundamentalmente de la vanguardia en ese país. No se habla en este punto de la lectura entendida como una actividad que encauza el estudio presentado, sino de la valoración crítica de las obras en contexto e incluso las que habrían sido fomentadas por el propio Oliverio Girondo. Una lectura múltiple y compleja, de la misma forma como el autor argentino escribió y deseó escribir durante su vida. Girondo, por su complejidad, es un autor todavía por descubrir.

1

APROXIMACIÓN A LA POESÍA DE OLIVERIO GIRONDO DESDE LA VANGUARDIA

1.1.

La vanguardia argentina: aspectos generales

Toda vanguardia se puede considerar a sí misma como vanguardia solo a partir del momento en que esta rechaza totalmente a la generación anterior y se institucionaliza como lo nuevo. Una vez establecida, todas las vanguardias se convierten en tradición y en ese sentido dejan de ser vanguardia, porque en un tiempo determinado se ha reconvertido a su vez en el *statu quo* siendo rechazado por lo que vendrá, y así sucesivamente. Ya lo declaraba Borges contra Guillermo de Torre cuando afirmaba que, si el principio formador de lo nuevo es desechar lo viejo, ellos, los jóvenes de entonces en la literatura de vanguardia, serían a quienes les tocaría crear esa nueva constelación de poéticas, a sabiendas que en un “futuro” también ellos mismos se transformarían en los “viejos”. De esta forma, Borges no deja pues de advertir del riesgo que se corre con la enunciación del concepto. Jorge Monteleone cita la crítica de Borges (que ahora traemos aquí también) en la que aclara esta idea:

Primeramente quiero echarle en cara su progresismo, ese ademán modesto de sacar el reloj a cada rato. Su pensamiento traducido en mi idioma (...) se enunciaría así: Nosotros los ultraístas ya somos los hombres del viernes: ustedes

rubenistas son los del jueves y tal vez los del miércoles, ‘ergo’, valemos más que ustedes... ¿Y cuándo viene el sábado, dónde lo arrinconan al viernes.¹

El estatuto de ser la vanguardia permite a sus creadores romper de manera absoluta y radical con la generación que le precedió. Es una ruptura con las estéticas, con los estilos, es también una ruptura de formas, que no son producto de un desarrollo continuo y progresivo de su historia literaria. Esto es precisamente lo que Luciana Del Gizzo se planteó con relación a la propia vanguardia argentina y posteriormente a la inserción de Gironde en medio de ese panorama. Del Gizzo afirma que “(...) las vanguardias se plantearon como práctica y experiencia estética de lo nuevo, pero a diferencia del concepto de ‘generación’, problematizaron la idea de progreso y el cambio que necesariamente conlleva”².

Exactamente esto fue lo que ocurrió con los escritores argentinos vanguardistas. Nunca se llamaron a sí mismos “generación”, ni tampoco se consideraron como tal. Eso les puso en medio de un panorama más abierto para explorar cada uno dentro de sus marcos de experiencias. Autoclasificarse como generación hubiera implicado para ellos comprimir todas sus diferencias en un solo tiempo y en una especificidad estética, los agruparía y los circunscribiría a su espectro de tiempo y de vida. Y fue esto precisamente lo que rechazaron, estaban seguros de que la vanguardia siempre los impulsaría a un futuro, un tiempo de posterioridad. Porque a los ojos de Jorge Monteleone el carácter definitorio y típico de la vanguardia es utópico.³

1 Jorge Luis Borges. *Textos recobrados, 1919-1929*. 2ª ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007, pág. 210.

2 Luciana Del Gizzo. «Oliverio Gironde y la negación de la vanguardia». En “Anclajes” 20.3 (nov. 2016) ed. por La Universidad Nacional de la Pampa, pág. 23. DOI: <<http://dx.doi.org/10.19137/anclajes-2016-2032>>

3 Jorge J. Monteleone. «La noción de futuridad y la categoría de principio de la vanguardia hispanoamericana». En “Cuadernos de Literatura” 4 (1989), pág. 37.

La vanguardia argentina se formó a la luz de una estructura programática nutrida del devenir de los diversos movimientos literarios y estéticos que irrumpieron a principios del siglo XX, y que fundamentalmente nacieron de la influencia de los movimientos de vanguardia venidos de Europa a América o tomados de las experiencias de vida de los escritores en sus viajes al Viejo Continente. Una gran cantidad de autores, de la más variada índole, instalaron progresivamente, en el que aún se podría considerar un decimonónico panorama cultural de Buenos Aires, las fuentes y las bases para impulsar su desarrollo. Todo ello, incluso, a pesar de que a principios de la década de los 20, y de acuerdo con lo expresado por Marta Scrimaglio en su libro *Literatura argentina de vanguardia: 1920-1930*⁴, el desarrollo de la capital argentina fuera todavía incipiente. También la investigadora y crítico argentina Sylvia Saïtta, que ha escrito numerosos trabajos al respecto, publicó en el año 2019 en “MALBA-DIARIO”⁵ un artículo en el que hace referencia directa al origen o lo que definió como punto de partida a la vanguardia argentina. En este sentido Saïtta afirma:

Los jóvenes de *Martín Fierro*, la principal revista del grupo de Florida, fundada y dirigida por Evar Méndez entre febrero de 1924 y noviembre de 1927, fueron los primeros en incorporar las estrategias más típicas de la guerrilla estética vanguardista pues en esa publicación se concentraron poetas y artistas que habían conocido de cerca la experiencia vanguardista europea como Oliverio Girondo, Xul Solar, Emilio Pettoruti o los hermanos Norah y Jorge Luis Borges. De este modo, el encuentro de Borges con el ultraísmo español, y su participación en *Ultra*, su revista más importante, tuvo consecuencias directas en el ámbito literario argentino: a finales de 1921, salió la primera revista vanguardista,

⁴ Marta Scrimaglio. *Literatura argentina de vanguardia: 1920-1930*. Colección Ensayos. Rosario: Ed. Biblioteca, 1974.

⁵ “MALBA-DIARIO” es el órgano de divulgación periódica del Museo de Arte Latinoamericano, órgano adscrito al Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Prisma. Revista Mural, dirigida por Borges, ilustrada por su hermana Norah y espacio de difusión de los poemas ultraístas de Borges, Guillermo Juan, Eduardo González Lanuza y Guillermo de Torre. El ultraísmo se nutrió de diversas fuentes, del futurismo, cubismo, dadaísmo, expresionismo, y se caracterizó básicamente por el uso del humor, de las cadenas de metáforas y del lenguaje sugerente. Los poemas ultraístas incorporaron neologismos, disposiciones tipográficas novedosas, metáforas chocantes e ilógicas, donde se destacaban las imágenes que provenían del mundo del cine, del deporte y de los avances técnicos. Sus libros más representativos son *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) y *Calcomanías* (1925) de Oliverio Gironde; *Alcántara* (1925) de Francisco Luis Bernárdez; *Prismas* (1924) de Eduardo González Lanuza; *La calle de la tarde* (1925) y *Los días y las noches* (1926) de Norah Lange.⁶

De esta manera, resulta un tanto obvio que no es posible ubicar con suficiente claridad un punto de partida que marque el inicio propio de la vanguardia en Argentina. Tal como se desprende de la nota de Saítta, la vanguardia surgió de una confluencia de múltiples factores que, por un lado, se abrogaban los de Florida y, por otro, los de Boedo. El cúmulo de estrategias que definió a la vanguardia fueron las ya marcadas por Saítta, es decir, las metáforas chocantes, la incorporación de los neologismos, etc. Algunos otros críticos y estudiosos del tema ponen como ancla la famosa disputa de los dos supuestos grupos que actuaron en las antípodas.

Obviamente nos referimos a los ya muy conocidos Boedo y Florida⁷, los dos grupos que casi desde el momento de su apari-

⁶ Sylvia Saítta. *La renovación estética en la década de 1920*. Abr. de 2019. URL: <<https://www.malba.org.ar/la-renovación-estética-en-la-década-de-1920/?v=diario>> (visitado 30-11-2022).

⁷ Es necesario apuntar que hacia 1927 Borges se mostraba en desacuerdo con la idea de que en Argentina hubiera dos grupos literarios de tendencias estéticas opuestas. En su artículo «Páginas sobre la lírica hoy», escribió: “*Postdata*. Demasiado se conversó de Boedo y Florida, escuelas inexistentes (...)”. En este libro nos plegaremos

ción se declararon antagónicos, pero que ante todo supusieron la disputa entre la creación de un “arte por el arte” (Florida), frente a la de un “arte comprometido” política y socialmente (Boedo). No obstante, la diatriba no será el fundamento que haya ordenado el desarrollo vanguardista o de lo que se podría afirmar como las vanguardias. A pesar de que ambos parecían mostrar dos tendencias claramente definidas que iban en sentido contrario una de la otra, compartieron un objetivo en común: abrir un nuevo espacio literario y así asumir a su vez la creación de una literatura que rápidamente se alejara del tradicionalismo criollista y del modernismo decadente.

Para comprender la dimensión que el proyecto vanguardista adquirió, parece imprescindible discernir en medio de cuál contexto se desarrollaron sus más amplias expresiones. Han sido muchos los críticos y autores que intentaron aclarar los fundamentos que propiciaron el desarrollo de la vanguardia hispanoamericana y en especial de la vanguardia argentina. Uno de los más preclaros estudios, que primero se quisiera mencionar, más allá de la cantidad ingente de otras fuentes escritas por los mismos vanguardistas, es el libro de Marta Scrimaglio.⁸ La crítica y teórica argentina se anuncia con la publicación *Literatura argentina de vanguardia: 1920-1930*. En ese libro la autora describe ampliamente cuáles fueron las fuentes y las bases para el desarrollo de la vanguardia. La crítica es precisa y certera, Scrimaglio rápidamente apunta a Rafael Cansino Assens, Ramón Gómez de la Serna, por un lado; así como, por otro lado, también a las revistas “Inicial”, “Síntesis”, pero y, sobre todo: a “Proa” y “Martín Fierro”. Inmediatamente alude a los grandes movimientos de transformación estética que surgieron durante el advenimiento de los movimientos de vanguardia y el itinerario de otros movimientos, de los que se apropiaron para crear sus nuevas estrategias de escritura. Las influencias, según Guillermo de Torre y Marta Scrimaglio, provenían

a la idea de Borges, aunque se hablará de Boedo y Florida como dos grupos para simplificar el desarrollo de las ideas.

⁸ Véase la cita de Scrimaglio en torno a Borges: Scrimaglio, *Literatura argentina de vanguardia: 1920-1930*, págs. 11-30.

de casi todos los movimientos europeos, entre otros: futurismo, dadaísmo, cubismo, ultraísmo, etc. Todos, a excepción de uno, al que, según los críticos mencionados, los vanguardistas no quisieron adherirse. Nos referimos al surrealismo.

Sobre los surrealistas Scrimaglio apuntaba lo siguiente: “Estos jóvenes no entienden su arte como expresión” y en este sentido los vanguardistas argentinos encontraban poco sentido a que se incluyera a los surrealistas en ese grupo en tanto que calificaban sus textos como “«supercherías del espiritismo» [...] «desnudo pírretismo» de las palabras”⁹. A lo que, Guillermo de Torre agregaría: “Este decantado superrealismo no ofrece ninguna novedad de concepto: es la continuación de las intenciones creadoras o creacionistas específicas y comunes al arte de nuestro tiempo”¹⁰.

Además, en la revista “Proa” del año 1924, Guillermo de Torre escribe su artículo *Neodadaísmo y superrealismo* en el que fustiga fuertemente en especial al surrealismo, alegando una resistencia a creer que lo que el movimiento intenta es presentárseles como el “supremo desiderátum de las evoluciones dadaístas”¹¹.

Por otra parte, el Buenos Aires que el narrador y poeta argentino Jorge Luis Borges se iba a encontrar a su llegada de Europa, y más específicamente de España, sería (para él) diferente y totalmente adverso, conforme a su idea de que le permitiría crear un espíritu, como aquel del que la vanguardia europea se había nutrido.

En relación con este tema, uno de los aspectos que probablemente se pueda considerar más importante es el del efecto de la Primera Guerra Mundial. La cuestión se centra en que no fue sino hasta recién finalizada la contienda bélica, que Europa no pudo liberarse del “aislamiento cultural” al que había sido sometida debido a las causas mismas de la conflagración sufrida durante esos años. Pero, apenas acabada la guerra, nuevamente se abrieron los

⁹ Scrimaglio, *op. cit.*, pág. 36.

¹⁰ Guillermo de Torre citado por Scrimaglio en: Marta Scrimaglio. *Literatura argentina de vanguardia: 1920-1930*. Colección Ensayos. Rosario: Ed. Biblioteca, 1974, pág. 36.

¹¹ De Torre. *Literaturas europeas de vanguardia*. 1ª ed. Pamplona: Urgoiti, 2003, pág. 257.

espacios para que América, paulatinamente, recibiera “noticias minuciosas de ese amplio movimiento renovador agrupado –desde Francia– bajo el nombre genérico de vanguardia (...)”¹². Esta influencia, de acuerdo con la apreciación de Scrimaglio, es, sin embargo, diferente a otras como, por ejemplo, la de Beatriz Sarlo.

Sarlo, a diferencia de Scrimaglio, exige la necesidad de que sean otros los signos posibles para identificar a la vanguardia argentina. Por supuesto que, aunque fueran o hubieran sido totalmente otros estos elementos, no parecen estar tan alejados de la lectura y postura que tiene Scrimaglio como para ser tan diferentes y distanciarse. En realidad, y de un modo diferente, aducen a principios diferentes. Si Scrimaglio plantea las influencias a través de la llegada de “aires renovadores”, Sarlo apunta a que lo “nuevo” será lo que dará el impulso necesario para que los movimientos vanguardistas surgieran (aunque estuvieran en medio de un contexto relativamente adverso).

Fue ese aire de renovación, el que ya en ese momento la literatura argentina exigía, lo que promovió el cambio y el surgimiento de las vanguardias, sobre todo si se asume que provino de la ruptura generada contra los postrománticos, y en especial con los modernistas. De todas formas, fuera que la vanguardia argentina tuviera su influencia en los movimientos estéticos europeos, fuera que resultara producto de una reducción de los viejos esquemas y modelos de la literatura, llámese modernismo, romanticismo, postromanticismo, realismo, etc., la irrupción del movimiento se podría resumir en la idea central de que toda ella estuvo representada por lo nuevo y por la aparición radical de nuevos elementos literarios, que cuando menos los condujo a través de nuevos procesos y valores estéticos.

El advenimiento, casi inesperado, de diversos movimientos literarios que los vanguardistas promulgaron fue obviamente rechazado por los modernistas, o por lo menos criticado por esto. Sobre todo, porque a los modernistas con su exacerbado vitalismo y extremo sensualismo les parecía que era el punto central de todo acto poético. Obsérvese que, aun cuando ya en 1921 Borges

¹² Scrimaglio. *Literatura argentina de vanguardia: 1920-1930*, pág. 12.

creaba y exponía la necesidad de un cambio y de una transformación, “todavía no se vislumbraban los proyectos transgresores del vanguardismo —parcialmente anticipados por el *Lunario sentimental* (1909) de Lugones”¹³. La vanguardia, que fue en busca de generar una ruptura de los esquemas establecidos, debatió ante la presencia de los modernistas en todos los órdenes de la creación que le fue posible. Para llevar a cabo el logro de ese cambio radical tan ampliamente deseado, los vanguardistas argentinos se fundamentaron en dos aspectos, el versolibrismo y la metáfora. Avanzaron e intentaron desplazar a la rima que había sido impuesta por los modernistas, convertida (según Borges) en simples y tal vez hasta vulgares ripios; y la metáfora, que como apuntan, se transformaba en la extrema simplificación de la escritura para tratar de mostrar lo simple, lo básico, etc. Estaba claro que la joven literatura de entonces quería tomar posturas distintas en torno a los procesos creativos y creadores del arte. “La nueva metáfora es distinta de la metáfora tradicional y, por lo tanto, también de la lugoniana”¹⁴ apunta Scrimaglio en su *Literatura argentina de vanguardia...* De esta manera, los vanguardistas no solamente exigieron una renovación de las formas de escribir, sino también el deseo de constituirse como una nueva sensibilidad. La misma que arrojaría (como creemos que posteriormente ocurrió) un nuevo panorama literario en Argentina.

A pesar de que el origen de los movimientos rupturistas y el surgimiento de las vanguardias se consideraban lo suficientemente importantes, esta no fue la línea a la que se apegaron aquellos escritores argentinos, especialmente los que seguían las corrientes modernistas, simbolistas, o incluso posrománticas. Solo la aceptación de algunos imponía que el cambio fuera inminente, tal vez Lugones o Güiraldes de una manera un poco tímida reconocían el “advenimiento” de un estilo frente a otro que ya desde principios del XX venía en decadencia.

¹³ Nélica Salvador. *Vanguardia y posmodernidad*. Buenos Aires: Corregidor, 2011, pág. 78.

¹⁴ Scrimaglio. *Literatura argentina de vanguardia: 1920-1930*, págs. 64-65.

No obstante, contrarios al desarrollo de las nuevas estéticas, en especial la promovida por los autodenominados *neosensibles*, muchos de ellos mantuvieron un arraigo firme hacia sus propias convicciones, con lo cual rechazaron de plano cualquier otra postura al respecto que no estuviera, al menos, vinculada a los principios estéticos del modernismo. El efecto que esta reacción produjo en el seno de los diversos movimientos intelectuales de la vanguardia no se hizo esperar, y autores como Eduardo González Lanuza, Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, entre otros; implicó el surgimiento de resistencias que demostraban una falta de claridad por parte de aquellas, y que les obligaban a poner en pie de guerra la necesidad de una creación diferente. En cuanto a la posición que el escritor debía adoptar entre la escritura y el desarrollo de una renovación literaria estaba el principio de que la fórmula modernista como tal, ya no resultaba viable. Añadamos un elemento más: el agotamiento literario del último modernismo hacía patente que probablemente el nuevo movimiento fuera uno de los pocos en los que parcialmente Boedo y Florida podían coincidir.

Será González Lanuza, quien haciendo referencia al ultraísmo y al creacionismo, describirá la trascendencia que diferentes movimientos de vanguardia adquirieron al promover una estética que aspiró a ir más allá de lo que otros movimientos se habían aventurado a seguir. Es indudable que el modernismo fue una empresa fundamentalmente de origen americano, aunque en cierto modo también se podría afirmar que tuvo su contrapartida en lo que Azorín acuñó como la *Generación del 98* español. Incluso, la singular similitud que hallamos en el debate y las diferencias surgidas entre modernistas y noventayochistas es comparable y está en los mismos campos de discusión que hubo entre Boedo y Florida. Tal como apunta María Dolores Dobón en su artículo «Sociólogos contra estetas: Prehistoria del conflicto entre modernismo y 98»:

[...] los historiadores de la literatura española pueden seguir usando el término Generación del 98. (...) existían en 1898 dos grupos con perfecta conciencia de sus distintas y opuestas

actitudes intelectuales y vitales. Tales grupos o partidos, denominados en la época “estetas” y “sociólogos”¹⁵, corresponden claramente a los designados por los términos modernismo y Generación del 98.¹⁶

Tal como se desprende de la cita, si modernistas y noventayochistas fueron estetas y sociólogos, boedistas y floridistas se dividieron también así: los de Boedo abogaron por una literatura relacionada con lo social, los de Florida por una creación centrada en lo que ellos consideraron el arte como una creación total y absoluta.

En su artículo «Algo sobre el Ultraísmo»¹⁷ Lanuza delimita claramente las fronteras estéticas que quiso imponer la vanguardia argentina. Dicho de otra forma, cuál fue el círculo que los rodeó y cómo se fueron instituyendo los preceptos. Los vanguardistas inicialmente (aun cuando no se proclamaban igual a estos) quisieron expresamente romper con los valores simbólicos y estéticos de quienes fueron en cierto modo sus antecesores. Sin embargo, no adoptaron la misma posición con respecto a sus influencias. En realidad, en su texto, Lanuza no hace mención del concepto de vanguardia, pero sí delimita y especifica cuáles fueron los orígenes de esta. Tampoco Lanuza habla en nombre de alguien en especial sino de una totalidad, de un grupo. De esta manera, no designa a nadie como precursor único, sino que lo presenta como un grupo concreto que emerge. De tal manera que en su texto Lanuza declara de dónde provienen las fuentes que han dado pie a los “neosensibles” para que se conviertan en los forjadores del legado vanguardista. La vanguardia argentina surge, pues, en medio de

¹⁵ Las comillas son nuestras para remarcar la similitud que ha habido entre las posiciones de Boedo (estética sociológica) y la de Florida (autoproclamados los estetas de la vanguardia argentina, aquellos que buscaron crear un arte por el arte mismo y no uno que fuera llevado por la dimensión sociológica).

¹⁶ María Dolores Dobón. «Sociólogos contra estetas: Prehistoria del conflicto entre modernismo y 98». En: “Hispanic review” 64.1 (1996), pág. 69.

¹⁷ Ver en: Eduardo González Lanuza. «Algo sobre el Ultraísmo». En: “Noticias Literarias” 1.4 (ago. de 1923), págs. 13-14.

grandes debates estéticos que es necesario traer a colación. Fundamentalmente si se trata de los que provienen de Europa, porque son estos precisamente los que están a la “vanguardia”.

Aun así, es necesario decir que el propio Lanuza, también formó parte del movimiento, y que estaba a la vista de quién se trataba. Parece claro que su texto lleva una intención bastante definida, en el cual se otorga a sí mismo la posibilidad de colocar a los autores en medio de un contexto, generado por él mismo. La vanguardia argentina, que se autoproclama bajo el nombre de “neosensibles”, tomará para sí los principios que surgieron de la vanguardia europea, fundamentalmente los del expresionismo y los del cubismo y lo transformará en sus propios valores. Hay una gran cantidad de documentos y textos que atestiguan estas influencias, con lo cual podemos afirmar que el texto de Lanuza no es único, ni tampoco casual. Por ejemplo, en el texto de Héctor René Lafleur, Sergio Provenzano y Fernando Alonso, titulado como *Las revistas literarias argentinas, 1893-1967*, se afirma que:

Expresionismo, cubismo, futurismo, superrealismo, ultraísmo, creacionismo, fueron, entre nosotros, plantas de invernadero. En consecuencia, las tuvimos un tiempo en la hornacina; nos dedicamos a reproducirlas en todos los colores y desde todos los ángulos. Inclusive, intentamos algún injerto con especies autóctonas: quizás en una, en dos ocasiones, el injerto dio un resultado memorable. Después, nos aburrimos de los modelos y la hornacina se quedó vacía, felizmente por poco tiempo. Superado el hervor, cada cual la llenó con su talento.¹⁸

Pero el debate en torno al modo en que se dio la conformación de la vanguardia, y más aún, en qué sentido se transformó en vanguardia, se vio implicado en la disputa que surgió entre los dos grupos más dominantes de la Argentina intelectual y literaria de principios del siglo XX: Boedo y Florida.

¹⁸ Héctor René Lafleur y col. *Las revistas literarias argentinas, 1893-1967*. Ed. corregida y aumentada. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968, pág. 88.

1.2. Boedo y Florida: el debate

1.2.1. Boedo y Florida

¿Qué fueron en realidad Boedo y Florida? Fueron dos visiones, dos alas de la literatura argentina representantes directas de la vanguardia, y que, ante todo, se disputaron la supremacía del momento. Está claro que tanto los de Boedo como los de Florida quisieron afirmar una idea nueva en torno a la literatura, que debía emerger en el contexto de las necesidades de transformación que habían tenido y que tuvieron.

Los del grupo de Boedo se ubicaban en las zonas obreras del barrio que lleva su mismo nombre. Boedo está ubicado en los suburbios de Buenos Aires. El barrio de Boedo se componía de una clase que sufrió una profunda depauperación económica. Por otra parte, los de Florida, tenían su punto de referencia en la famosa calle Florida¹⁹, ubicada en pleno centro del Gran Buenos Aires. Como no es posible clasificar a ambos como grupos literarios, se les identifica de esta manera, pues el enfrentamiento de orden intelectual se transmitió al espacio geográfico, en el que el terreno de uno, no se conectaba directamente con el terreno del otro.

Así que los llamados grupos Florida y Boedo, tuvieron cada uno su lugar de confluencia, debido entre otras cosas, a que los órganos de publicación de sus respectivos grupos estaban ubica-

¹⁹ “La calle Florida es una peatonal de la Ciudad de Buenos Aires que comienza en la Avenida Rivadavia y termina en la Plaza General San Martín. Es reconocida como la calle comercial más importante de la Argentina. A fines del siglo XIX comenzó a circular por ella el tranvía. En 1910 la arteria era definitivamente comercial, para ese entonces las clases altas se estaban mudando más al norte todavía, a Recoleta y Palermo. En 1911, a pedido de los comerciantes de la zona, se prohibió el tránsito vehicular entre las 11 y las 21”. Susana Eva Muldowney de Coluci. *Historia de la Calle Florida*. 18 de jun. de 2005. URL: <<https://www.facebook.com/HISTORYBA/>> (visitado 20-12-2022).

dos en esas direcciones. La revista literaria “Martín Fierro” tenía su sede entre las calles Florida y Tucumán. Otro de los puntos de reunión fue la famosa confitería «Richmond»²⁰ que estaba ubicada sobre la calle Florida, entre Lavalle y Avenida Corrientes. Si por algún motivo no podían encontrarse allí, se desplazaban hasta el café Tortoni, que estaba muy cerca de la Richmond, ubicado también en una prestigiosa zona de Buenos Aires, exactamente en la Avenida de Mayo al 825, y a escasos 300 metros de Puerto Madero. El motivo de llevar a cabo el encuentro allí tampoco se debía solamente a la cuestión de clase antes mencionada, sino que en esas zonas también se encontraban las editoriales que promovían las publicaciones de los escritores. Boedo también fue determinado por su ubicación geográfica, ya que había dos puntos de encuentro muy importantes de los Boedistas. Estos fueron, la Editorial Claridad, ubicada en la calle Boedo 837, y en caso de no hacerlo allí, las reuniones se realizaban en el entonces conocido, Café El Japonés, ubicado en la calle Boedo 873, cuatro calles más abajo.

Boedo y Florida, siguieron caminos y repertorios que los enfrentó en casi todos sus intereses, porque tanto la dirección que siguieron ambos, así como los papeles que presentaron mostraban visiones opuestas que no cejaban en posibles inflexiones, acomodados. El primero (Boedo) pensando en un arte comprometido, el segundo (Florida) en la creación misma, un arte que si bien podríamos decir tenía un compromiso, este era con la estética.

²⁰ El bar se estableció en Florida 468, en la planta baja de un edificio diseñado por el arquitecto belga Jules Dormal junto a la Residencia Peña (actual sede social de la Sociedad Rural Argentina). Rápidamente se transformó en una de las preferidas de la clase alta porteña. En 1924 comenzó a publicarse la revista “Martín Fierro”. La Richmond fue elegida lugar de reunión para el conjunto del Grupo de Florida, integrado, entre muchos otros, por Ricardo Güiraldes, Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Pablo Rojas Paz, Pelegrina Pastorino, Norah Lange, Leopoldo Marechal, Ernesto Palacio, Conrado Nalé Roxlo, Raquel Forner, Francisco Luis Bernárdez, Norah Borges, Córdova Iturburu y la presencia tutelar de Macedonio Fernández.

Las diferencias planteadas estaban claras. Boedo hacía una literatura que debía llegar a todos los sectores, una literatura que tenía un fin social, que debía adoptar un comportamiento crítico ante los hechos políticos y sociales, y se debía escribir bajo un carácter que necesariamente debería llevar el sello de lo “comprensible” a todas las personas posibles, hacer una literatura comprometida social y políticamente. Por su parte, Florida era, o por lo menos pretendía ser, la forma misma del lenguaje, de una estética que representaba exactamente lo opuesto de Boedo, de tal manera que su propia búsqueda de la belleza se centraba en dar a la imagen poética una profundidad estética mayor. El gesto estético que los floridistas quisieron imprimir a su literatura se debió en parte a la influencia de autores como Leopoldo Lugones²¹, que hallaban en la metáfora el centro de expresividad más profundo de la literatura. Solo en algo pudieron coincidir y es que se opusieron fervientemente a lo que hasta entonces había sido el canon literario local.

1.2.2. La falsa disputa

De esas diferencias estéticas e ideológicas que ambos sectores propugnaron, se gestó la tan renombrada “disputa” entre ellos. Aunque no se dijo de manera abierta, la polémica nunca fue aclarada. Si nos apegamos a las palabras que el propio Borges había escrito en su *Autobiografía: 1899-1970*, descubriremos que el origen mismo de la disputa Boedo y Florida sería el resultado, probablen-

²¹ No se debe olvidar, sin embargo, que Borges había criticado mucho a Lugones debido a un supuesto uso indiscriminado de la metáfora, la que a veces (de acuerdo con Borges y algunos de sus seguidores) no conducía a nada. Tampoco se debe olvidar que aproximadamente, unos 20 a 30 años después, el propio Borges se retractaba de esas duras críticas que había proferido especialmente contra su homólogo argentino, a quien además se le consideraba ya en los inicios del XX la “piedra fundacional” de la gran literatura nacional, llegando a estar por encima de José Hernández junto a su *Martín Fierro*.

te y tal como él afirma de una “broma”²², de una enunciación que quedó sostenida en el tiempo y en el espacio para siempre.

En realidad, la forma de cómo ambos grupos surgieron nunca quedó del todo clara. De todas formas, se debe anteponer las propias palabras de Borges, frente a aquellas con que nos lleva a reflexionar Gabriela García Cedro, cuando afirma que la polémica Boedo/Florida nace, en realidad, de un artículo titulado como «Literatura fifí»²³, que había aparecido en la revista “Los pensadores”. El hecho de que Borges (uno de los más activos en referencia a este tema) la asumiera, o ironizara con ella, no significó realmente que fuera un hecho de grandes consideraciones o cuando menos efectivamente real. Vemos lejos de la realidad (a pesar de lo que se pudiera pensar) que ambos rivalizaran en la vida cotidiana. La rivalidad y las discrepancias obviamente existieron, pero se quedaron encerradas en el órgano de publicación que más difusión tuvo, es decir, las publicaciones periódicas y los debates que allí llevaban constantemente los escritores. Tanto los de Boedo como los de Florida rápidamente se dieron cuenta de que esta era una buena forma de divulgar sus publicaciones y fue, entre otras cosas, por lo que decidieron mantenerla.

Esa disputa (falsa y no falsa a la vez) creó el afán, casi pernicioso podría afirmarse, de estar siempre adelante en todo, hecho que, sin ello, los escritores argentinos no hubieran adquirido el renombre que después tuvieron. Fue una efervescencia sin par, que prácticamente se concentró única y exclusivamente en Boedo y Florida, o que, mejor dicho, solo se condensó en estos “dos grupos”.

²² Esta es una definición que dio Borges en diferentes ocasiones y entrevistas, una de ellas aparece mencionada en el libro de Fernando Sorrentino. Véase en: Fernando Sorrentino. *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Editorial Losada, 2007, pág. 12.

²³ La nota citada por Gabriela García Cedro, «Literatura fifí» apareció en Antonio Zamora, “Literatura fifí”, Año III.101 (dic. de 1924). García Cedro afirma: “En realidad, es el comienzo *impreso* y verificable de la polémica”. Véase en: Gabriela García Cedro. *Ajuste de cuentas: Boedo y Florida entre la vanguardia y el mercado*. 1ª ed. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2013, pág. 56.

Fue este el principio por el cual creemos que los propios escritores argentinos prefirieron no evitar el debate, porque a la luz de los demás, esta actitud, este modo de asumir la literatura, les dio un sello personal y les aseguró un futuro en el marco que la vanguardia les iba prontamente a exigir. Es por ello, además, por lo que podemos también asumir que este fue el motivo real de la polémica, y por lo que no se iba a levantar completamente nunca. Incluso dejándolo a los propios movimientos de cada grupo, las interpretaciones y la existencia de uno y otro surgieron después de muchos años. Las rivalidades por supuesto estaban declaradas, pero al principio aún no llegaban a tener el estatuto de polémica. El resultado último fue que la disputa benefició a ambos.

Los principales nombres de la vanguardia no solo están identificados porque los escritores hayan pertenecido a un grupo u otro, ni tampoco porque hayan innovado los procedimientos y procesos literarios. Los que pertenecieron a la vanguardia fueron también todos aquellos que se opusieron a las corrientes modernistas, románticas, posrománticas, que dominaban el espectro literario de la época. A pesar de ello, no fueron pocos los que también se desplazaban entre un proyecto estético u otro, o más puntualmente entre modernismo y vanguardia.

La vanguardia no fue solo un movimiento en eclosión que terminó por desterrar totalmente la estética modernista del espacio intelectual argentino. En realidad, llegaron mucho más allá de ello. Si la renovación del movimiento estuvo marcada por las diversas experiencias estéticas que acompañaron a muchos autores, ello se debió así mismo al surgimiento de un vasto movimiento literario que dominó todo el espectro latinoamericano. Obviamente esta renovación no se produjo de manera espontánea. Dos fuentes fueron primordiales para ello, el ultraísmo de Borges y el creacionismo de Huidobro.

La vanguardia argentina en realidad se forjó mucho más allá de la disputa Boedo, Florida; arte politizado hacia la izquierda versus arte no politizado, arte como expresión estética puramente. En la introducción al libro *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*, Jorge Schwartz hace dos

anuncios que resultan ser de relevancia para comprender este tema. El primero de ellos es una nota sobre el artículo escrito por Pedro Henríquez Ureña, a partir de la cual (según lo que expresa Schwartz) Henríquez Ureña se plantea que la división Boedo – Florida, en relación con que el debate de la vanguardia, en realidad es una discusión de izquierdas y de derechas. Es probable que esta afirmación tenga diversas fuentes y no vamos a entrar en una disquisición en torno a este tema. Sin embargo, es bueno notar el porqué de ese debate. En realidad, debemos preguntarnos si, realmente, la discusión no se planteó en esos términos. Boedo mantuvo una postura beligerante (en cuanto ideología), mientras que Florida supuso que lo más importante, en este caso, era referirse a lo estético.

Sin embargo, Schwartz afirma que: “No es posible limitar la vanguardia a un perfil estético único, como tampoco se puede generalizar esquematizando un cuadro maniqueísta del tipo «izquierda» *versus* «derecha» [...]”²⁴. Apreciamos la valoración de Schwartz en torno a que el debate sobre la vanguardia no puede limitarse a una simplificación de carácter político, por más que las expresiones de ambos grupos parecieran mostrar estas diferencias. Tanto Boedo como Florida significaron para la vanguardia argentina y para la historia de la literatura argentina un eje de transformación total. Incluso, Schwartz apoya esta tesis sobre la base, no solamente de su criterio, sino de una serie de referencias que muestran que la división de Boedo y Florida no se puede resolver en una única posición, sino en muchas. Autores como Pedro Henríquez Ureña, u otros, tales como Roberto Mariani afirman una división similar.

La de Mariani²⁵, por ejemplo, apunta a una clasificación bastante parcial justificándose con el limitado espacio de

²⁴ Jorge Schwartz. *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte: Oliverio Gironde y Oswald de Andrade*. Rosario: Viterbo, 1993, pág. 42.

²⁵ “El libro *Exposición de la actual poesía argentina (1927)* reúne textos de 46 poetas (Jorge Luis Borges, Oliverio Gironde, Norah Lange, Ricardo E. Molinari, entre otros), comprendidos por los

publicación que tiene para escribir. De esta manera, afirma: “Provisionalmente, y por razones de espacio y de comodidad explicativa (...)”²⁶.

Florida	Boedo
Vanguardia	Izquierda
Ultraísmo	Realismo

Tal como se desprende de la clasificación presentada, según el crítico y autor argentino sería entonces a Florida y al ultraísmo a quien le pertenecería la vanguardia; a diferencia de Boedo que representaría la Izquierda y el Realismo. Además, Mariani explica que son “Martín Fierro” y “Proa” las revistas que provinieron de Florida, y “Extrema Izquierda”, “Los pensadores” y “Claridad” las de Boedo.

Mariani enumera todos aquellos aspectos que de forma práctica pueden separar a un grupo de otro, y destaca de esta forma de qué manera se dio el desarrollo de los movimientos vanguardistas. De manera que serán siete los puntos en que establece esta caracterización. Los seis restantes (ya hemos mencionado el primero) se dividen de la siguiente manera: el “realismo”; “la teoría del arte puro”; la negación del ultraísmo, porque como afirma Ureña: “El ultraísmo —o lo que sea— no nos sirve (...)”²⁷; la metáfora; la necesidad de ofrecer una definición más precisa de las diferencias entre ultraístas y realistas; y la desvalorización del ultraísmo.

organizadores de la obra -Pedro Juan Vignale y César Tiempo, seudónimo de Israel Zeitlin- como representantes de ‘los diversos núcleos y aledaños de la nueva generación literaria’, la cual consideran que se inicia en el año 1922, como se lee en el prólogo de la obra titulado *Justificación*”.

²⁶ Roberto Mariani. “La extrema izquierda”. En: *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)*. Ed. por Pedro Juan Vignale y César Tiempo. Buenos Aires: Minerva, 1927, pág. 10.

²⁷ *Ibid.*, pág. 11.

Por otra parte, Lanuza establece relaciones y diferencias entre los movimientos europeos y sus respectivas reciprocidades con los del continente americano. El rechazo de esas tradiciones estéticas europeas fue un marco de referencia que puso a los escritores y artistas en medio de un contexto diferente. Aunque en realidad este rechazo fuera absolutamente parcial. “Prisma” fue una revista totalmente adherida al movimiento ultraísta, diseñada, entre otros, por Jorge Luis Borges, uno de sus creadores y fundadores, quien, según lo estudiado por Patricia Artundo, se expresó mostrando fuertes visos de influencia cubista.

Lanuza, en especial, se está refiriendo a las ideas y expresiones que provenían de los impresionistas, elementos que el modernismo tomó consigo y los llevó al plano puramente literario. De acuerdo con la afirmación de Lanuza, los modernistas se aventuraron a escribir una metáfora que fuera por la vía de una extrema simplificación del lenguaje. Afirmaba así que, del mismo modo que en la pintura, en la literatura la idea de la imagen se fundamentaba en poder crear un tipo de metáfora “transparente”, sutil, delicada, que expresara con simpleza lo que el poeta quería poner en su texto. Dicho de otro modo, era una percepción bastante superflua de la realidad. La imagen era percibida por un ojo sensible que no arriesgaba a ir en profundidad, sino mostrar la simpleza de lo visto, lo básico, lo que se presentaba ante él.

Con el surgimiento de la vanguardia, los escritores impusieron la noción de que la imagen poética debería surgir a partir de la creación de la metáfora, pero esta no era una exclusividad de los vanguardistas, sino también de los modernistas. Sin embargo, muy al contrario de aquellas metáforas simples que los modernistas habían elaborado, la que los vanguardistas pretendían escribir, tendría que mostrar la imagen deseada de manera profunda. Para los vanguardistas el trazo de la palabra debía ser fuerte, remarcar hondamente la significación de lo que se quería expresar, al punto de que la imagen pasaba de ser impresionista a convertirse en un juego de tipo más bien expresionista. Así lo afirma Teresa Alfieri en «El primer Borges y los “ismos”» cuando dice: “Las relaciones del *ultraísmo* con el expresionismo alemán son tan fuertes que

algunos lo consideran una especie de traducción del expresionismo a una clave española”²⁸. Aunque Alfieri diga que casi con exclusividad las relaciones con el expresionismo pertenecieron al ultraísmo, este se hace extensivo también a muchos otros escritores del vanguardismo. Es cierto tal vez que no todos los poemas y libros de Gironde se pueden considerar de este modo. A pesar de ello, también es necesario decir que toda su “antiestética” y su proceso creador respondían, entre otras cosas, a un debate contra todo, lo que para él significaría la muy edulcorada literatura de los modernistas, representada en Argentina especialmente por Rubén Darío y Leopoldo Lugones.

De esta manera, el impresionismo, según lo que expresa Lanuza, hizo de la imagen poética algo inocuo y elemental. Como se desprende del texto, ello se debió a los “excesos de racionalidad” que los impresionistas aplicaron al concepto de sus obras. Se ubicaron en el extremo de una representación que para los de la vanguardia se volvió demasiado lábil, con lo cual la metáfora no pasaba de ser una mera combinación, casi símiles que carecían de profundidad y precisión poéticas (al menos según la vanguardia). Y no en vano, Jorge Luis Torre hablaba de que los modernistas no producirían metáforas, sino lo que él mismo había clasificado como rípios. Fue esa obcecada intención de Darío de que todo lo que en la poesía sucedía tenía que ser “poético”²⁹, lo que llevó a la literatura hacia un franco decadentismo. La ruptura con aquella “concepción platónica de la belleza”³⁰ se dio con la formación de la vanguardia y con las rupturas que esta impuso denodadamente a sus contrarios, léase, los modernistas. Esta idea de la metáfora casi como símil aparece bien descrita en el estudio sobre Darío

²⁸ Teresa Alfieri. «El primer Borges y los “ismos”». En: *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX: Identidad, utopía, integración (1900-1930)*. Ed. por Hugo Biagini y Arturo Andrés Ruig. 1ª ed. Vol. 1. 1. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2004. Cap. III. Las Letras, pág. 255.

²⁹ Guillermo Sucre. *La máscara, la transparencia: Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. 1ª ed. Caracas: Monte Ávila Editores, 1975, pág. 49.

³⁰ *Ibid.*

que nos plantea Sucre en el libro *La máscara, la transparencia: Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. Allí Sucre explica cómo el “(...) sistema metafórico de Darío está fundado en la concepción de la analogía universal”³¹. Y continúa:

Sus mejores metáforas son el producto de una impresión sensorial, o de la combinación de varias de estas impresiones, o de la relación entre lo sensorial y lo espiritual: lo esencial en ellas es el símil o comparación, explícito o tácito.³²

En consecuencia, y según la explicación de Lanuza, el proyecto programático del impresionismo se fundó en la base del uso excesivo de una estética de la “conciencia”, en la cual la representación debía llevar tanto a pintores como a escritores por el camino de lo que se consideraría “visible” y no de lo “invisible”. Todo ello, muy a pesar de que el objetivo de los impresionistas parecía que quería mostrar especialmente lo sentido y no tanto lo visto. La emoción derivaba de una observación que se podía calificar como excesivamente realista, no “dibujándola” sobre la obra misma, sino más bien produciendo de ella la impresión en sí. A esta percepción realista de los impresionistas (aunque parezca paradójico), la vanguardia argentina opuso “la visión integral”³³ de los planteamientos cubistas y otros movimientos de la época. No sería suficiente, incluso no importaría tanto, mostrar el “paisaje emotivo” contemplado, si no fuera porque la imagen debía trascender en profundidad en la construcción de la metáfora e ir hacia un nuevo modelo estético y de representación. Así, Lanuza afirma:

Pero el ultraísmo va más allá. No basta contemplar integralmente el paisaje emotivo, hay que crearlo, no es suficiente poseer los aspectos distintos de un objeto: hay que añadirle cualidades nuevas, crear, en fin, un nuevo panorama

³¹ *Ibid.*, pág. 50.

³² *Ibid.*

³³ Eduardo González Lanuza. «Algo sobre el Ultraísmo». En: “Noticias Literarias” 1.4 (ago. de 1923), págs. 13-14.

estético. La realidad se nos ofrece en una sublime anarquía de conceptos y objetos, y es nuestra conciencia, y más aún nuestra subconsciencia, la que debe realizar el milagro de la creación de la unidad del paisaje. Y he dicho que especialmente la subconsciencia, porque ya la conciencia, es decir, la razón, ha relacionado entre sí las cosas por la ciencia, pero es mediante esa fuerza obscura que obra en nosotros, a manera de la aurora que se forja durante la noche, por la que debe de estrecharse la simpatía que puede unir a las cosas en la belleza. (...) La creación es posible, porque no entiendo por ella otra cosa que una nueva relación entre los elementos ya existentes. Esta misma definición entraña de por sí el instrumento del creacionismo: la metáfora.³⁴

Tal como se puede constatar, la argumentación de Lanuza (cuando, por ejemplo, se refiere al “paisaje emotivo”) se basa en que la estética impresionista estuvo dominada por el uso de una simplificación extrema de sus experiencias estéticas. Simpleza que al fin y al cabo comprometía el verdadero valor de la creación. Por ejemplo, en la pintura los “lienzos presentan la luz descompuesta en sus valores elementales”³⁵, o en la literatura la fuerza de sus descripciones se ve disminuida ante tan extrema sencillez.

En este sentido, no es menos elocuente lo que Scrimaglio afirma al respecto, cuando trayéndonos nuevamente a Borges plantea:

La desolación de Borges tiene una causa cierta; aunque algunas figuras singulares habían aquí encontrado caminos más o menos personales, la estética general a la cual se seguía tratando de adecuar la creación literaria era la ya exánime del modernismo.³⁶

Con ello se afirma que el espíritu modernista dominaría casi todo el campo literario del momento, aun cuando los vanguardis-

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Scrimaglio. *Literatura argentina de vanguardia: 1920-1930*, pág. 12.

tas ya habían dado atisbos de una literatura que se interesaba por abrirse paso a nuevas propuestas, provinieran del grupo de Boedo o del de Florida, eso en realidad no importaba mucho. Se debe decir que, aunque la vanguardia argentina se conformó desde ambos grupos, a pesar de ello, los de Florida culparon a los de Boedo de hacer una literatura que no tomaba distancia ante el decadentismo modernista, con el agregado de su obcecada impertinencia por tratar de establecer vínculos con lo político. En el sentido contrario, los de Boedo criticaron a los de Florida la creación de una literatura desprovista del fin social del arte, y de vincularse solo a desarrollar el arte por el arte, la creación por la creación misma. Florida proclamaba “impunidad” para la creación y el arte; Boedo, de otro modo, la persecución de lo social a través del arte.

El grupo de Florida asumió que el arte debía adoptar nuevas posturas y llevarlas a cabo en relación con lo estético y no con lo político o lo social. En consecuencia, pero sin que esta conclusión se pueda tomar como definitiva, gran parte del proyecto vanguardista asumido por los de Florida, al menos durante sus inicios, se remitió a aquello que el ferviente ultraísmo de Guillermo de Torre impulsaba: el extremo de llevar a cabo su proyecto literario en el que se criticaba todas las huellas que el modernismo había dejado.

Aquí, evidentemente, al hablar de Argentina hemos de referirnos a Leopoldo Lugones. La presencia de un Lugones modernista que, aunque como algunos aseguren, siempre trató de plegarse a la renovación que iba poco a poco apareciendo, es constatada por Guillermo de Torre en su artículo «Para la prehistoria ultraísta de Borges»³⁷. De Torre se muestra contrario y a la vez sorprendido por la posición que Borges había adoptado al abandonar las posturas del ultraísmo a su regreso de Europa. Pero la justificación que encuentra para ello es su ataque frontal a Lugones.

Tal como se desprende del párrafo anterior, se puede definir a Borges como el autor más influyente de los grupos intelectuales de la época. Caracterizó a Borges en ocasiones una acritud un tanto exacerbada. Ello le llevó a agrupar o separar a quienes

³⁷ De Torre. «Para la prehistoria ultraísta de Borges». En: “Cuadernos Hispanoamericanos” 47.3 (sep. de 1964), págs. 457-463.

él consideraba acordes al proyecto “ultraísta argentino”. De tal forma que en el grupo ultraísta y de acuerdo con la opinión de Borges, Oliverio Gironde ocuparía un lugar relegado. A pesar de ello, el ultraísmo no estuvo aislado a la aceptación de las figuras más prominentes de la vanguardia.

Ese dominio se nos hace patente en Borges, porque aglutinaba en sus opiniones críticas, el sentimiento del intelectual, hecho que le llevaba a arremeter incluso contra algunos otros de los del mismo grupo Florida. Por ejemplo, del propio Gironde llegará a decir, pareciendo alabar, pero criticándolo al mismo tiempo, que: “Gironde impone a las pasiones del ánimo una manifestación visual e inmediata; afán que da cierta pobreza a su estilo (...)”³⁸ a lo que inmediatamente añade, “(pobreza heroica y voluntaria, entiéndase bien)”³⁹.

Obsérvese detalladamente que no bien Borges había llegado de Madrid, en 1921 ya aparece un artículo de su autoría en la revista “Nosotros” titulado «Ultraísmo»⁴⁰ en el cual el autor argentino presenta las “leyes” que en el “arte nuevo” o en la “nueva sensibilidad” deberían regir para que la literatura tuviera un nuevo resurgir. Allí, Borges escribió:

1. Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora.
2. Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles.
3. Abolición de los trabajos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada.
4. Síntesis de dos o más imágenes en una que ensancha de ese modo su facultad de sugerencia.⁴¹

³⁸ Jorge Luis Borges. «Oliverio Gironde, *Calcomanías*». En: *El tamaño de mi esperanza*. Ed. por María Kodama. Madrid: Alianza Editorial, 1998, pág. 88.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ La referencia original es de Jorge Luis Borges. «Ultraísmo». En: “Nosotros” 39.151 (dic. de 1921), págs. 466-471; la que nosotros usamos en este libro es: Jorge Luis Borges. «Ultraísmo». En: *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispano-americana*. Ed. por Nelson Osorio T. Vol. 132. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988. Cap. Ultraísmo, págs. 112-116.

⁴¹ Borges. «Ultraísmo», págs. 112-116.

La primera de estas leyes suponemos que es un ataque especialmente destinado al rubenismo, a ese “florido campo” metafórico que abonó el terreno del modernismo junto a sus cercanías literarias. Pero también, y más allá de eso, está la idea que nos confirma Sarlo, cuando afirma que para los vanguardistas la poesía debe ser “la reivindicación de un procedimiento (la metáfora) como clave de bóveda del programa”⁴².

Por otra parte, Roberto Mariani, en su artículo «“Martín Fierro” y yo», se percibe crítico con los de Florida, a quienes acusa de no tomar posición adecuada, con un arte que, antes de nada, debía conformarse como un arte contestatario. Efectivamente, para los que se asociaban a Boedo, el arte debería ser político. No obstante, no renegaban de ese fin, todo lo contrario, tuvieron la presunción de que, si los de Boedo suponían que el arte debía tener un fin social, ese fin no sería y no debía ser una cuestión de interés para Florida. A pesar de todas sus posibles diferencias (recordemos que Borges definió la disputa entre boedistas y floridistas como inexistente), la distancia de ambos grupos frente al decadentismo modernista parecía cada vez más clara. Los que todavía se admitían dentro de esa estética, y que no eran pocos (léase entre otros: Leopoldo Lugones, Rafael Arrieta, Juan Carlos Dávalos, Arturo Capdevila, Joaquín V. González, Alfonsina Storni, etc.) imprimían desde su tribuna una crítica dura que podía ir tanto a Boedo, como a Florida.

Entre el texto de Mariani y el estudio que posteriormente hizo Scrimaglio, se apunta lo que la crítica furibunda borgiana deja bastante claro: había innovación sí, pero aún los escritores seguían rápidamente adhiriéndose al ya consumado proyecto rubenista extendido en el capítulo de Argentina hasta Leopoldo Lugones, y probablemente un poco más allá. Sin embargo, el modernismo, en su afán de permanencia, pretendió sobrepasar (de una causa no prevista y absolutamente inexistente) las imposiciones que el proyecto vanguardista en la Argentina del recién entrado siglo XX quiso implementar.

⁴² Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano. *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*. 1ª ed. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1983, pág. 173.

La actitud de irreverencia, que fue la razón de ser misma de la vanguardia, su desordenado origen, y sus respectivas rupturas, con los románticos, los modernistas, los parnasianos, etc., no se hicieron esperar. Fue precisamente Borges, quien, en su obra dedicada a Leopoldo Lugones, afirma un entrecruce de consistencias e inconsistencias. Pero mucho más de las segundas que de las primeras. El devenir borgiano en *El tamaño de mi esperanza* pone en situación a un lector que todavía no conoce bien las diferencias entre estilos, y formas de escritura. Estamos en presencia de un lector al que todavía se lo puede considerar “desatento”, “desprevenido”, un lector que poco se plantea a sí mismo frente a los nuevos juegos que las literaturas de vanguardia le están planteando. Difícil entrada a una nueva poesía, literatura, que se abre a un lector que se siente casi totalmente inadecuado a ella. Tal vez haya sido esta la causa por la que Borges y otros hayan ejecutado una operación demoledora contra el propio Lugones. En particular, si se trata del uso de la metáfora en la poesía. Borges lo hace usando el vanaglorio del autor, desarmándolo de sus estrategias estéticas, y anunciando a todas voces una total y absoluta ausencia poética. Véase como lo plantea:

Muy casi nadie, muy frangollón, muy ripioso, se nos evidencia don Leopoldo Lugones en este libro (...) Los parnasianos (malos carpinteros y joyeros, metidos a poetas) hablan de sonetos perfectos, pero yo no los he visto en ningún lugar.⁴³

Sin embargo, como ya previamente se ha afirmado, las críticas a las ineficacias del dispositivo poético lugoniano, no provinieron solamente de Borges. Eduardo González Lanuza, en su artículo «Química y física de las metáforas»⁴⁴, argumenta lo que él mismo considera como una diferencia sustantiva entre una metáfora física y una metáfora química.

⁴³ Borges. *El tamaño de mi esperanza*, ed. por María Kodama. 1ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 1998, pág. 95.

⁴⁴ Lanuza. «Química y física de las metáforas». En: “Martín Fierro” I (1924), pág. 182.

1.3. Modernismo vs. Vanguardia

A su regreso de España, Borges, que durante su estancia en la península se había vinculado a distintos mundos y universos literarios, en especial a personas como Rafael Cansino Assens, trajo con aires renovadores al todavía Buenos Aires modernista, el ultraísmo. Aunque, probablemente de forma inesperada, Borges se toparía con su modernismo demodé, que, entre otras cosas, dominaba todo el espectro estético de la época. Cuando hablamos de modernismo, nos referimos, fundamentalmente, al modernismo hispanoamericano, influido por el Parnasianismo y el Simbolismo francés, liderado por Rubén Darío y no al Modernismo Occidental que va, aproximadamente, desde 1890 hasta los años 30 del siglo XX y que se va gestando dentro de la modernidad del siglo XIX, que tuvo entre sus precursores más importantes a Charles Baudelaire y Arthur Rimbaud, viendo su continuidad en escritores como Henry Ibsen, Oscar Wilde, Stéphane Mallarmé, William B. Yeats, Rainer María Rilke, Thomás S. Eliot, Ezra Pound, Thomas Mann, Robert Musil, Franz Kafka, Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf, William Faulkner entre otros.

Tal como afirma Borges en *El tamaño de mi esperanza*, el “imperio rubenista”⁴⁵ se abrogó el derecho de seguir sintiéndose el eje de la transformación total de la poesía hispanoamericana. Queda claro que ya bastante antes del surgimiento de los primeros grupos vanguardistas en el siglo XX argentino, el modernismo había llegado a ser probablemente un poco más que en sí mismo otra vanguardia. Otra, por supuesto, que no bien había entrado en el periodo de decadencia que indirectamente daba continuidad a la siguiente. En medio de ese contexto, el modernismo pretendió ser, como cualquier movimiento literario, la literatura total, papel que en cierto momento de su historia literaria llegaría a ocupar. Es por ello por lo que, incluso hasta bien entrada la vanguardia en el siglo XX, las

⁴⁵ Borges califica de esta forma la fuerza y el poder con que el modernismo de Rubén Darío se impuso en la Argentina de principios del siglo XX.

tendencias modernistas permanecieron, en cierto modo, inalterables. Incluso ejecutando una operación que marcó la tradición, dicho de otro modo, no aceptando perspectivas estéticas diferentes y enfrentándose a ellas con todo el vigor que requerían. En realidad, las nuevas tendencias de la vanguardia no fueron más que una continuidad de las anteriores estéticas con ciertas renovaciones, un desprendimiento de las primeras, que ofrecieron al panorama cultural revisiones y trascendencias que revitalizaron las anteriores.

Afirma Beatriz Sarlo que un año después de la publicación de *El tamaño de mi esperanza*, Borges atenazaba la literatura argentina y la ubicaba como si estuviera en medio de un debate que llevaba muchas y muy grandes polémicas. En cuanto a los contenidos poéticos que la rodeaban, estaba “definida por lo que no tiene, o por lo que tuvo en el pasado (la poesía gauchesca), marcada por la herencia, que Borges considera nefasta, del modernismo (...)”⁴⁶. Se añadió a ello, según Sarlo, el hecho de que la poesía se modeló sobre la falta total de un sentimiento estético coherente, un sentimiento que debía adecuarse a un cuerpo preciso de “relatos” de formación de la nación y de lo argentino, ya que “Argentina no había consolidado un mito poderoso, ni una filosofía”⁴⁷.

En este sentido, a decir de Sarlo, las figuras de Juan Manuel de Rosas y la de Hipólito Yrigoyen solo se habían constituido débilmente en su condición de caudillos, pero si se partía desde esa perspectiva, no había absolutamente nada que buscar histórica y teóricamente. De acuerdo con esto, continúa Sarlo, a principios del siglo XX no había (ni siquiera en gestación) ningún mito, ningún proyecto filosófico que estuviera formando, constituyendo la figura, la imagen de nación. Incluso se podría agregar que ni siquiera el propio proyecto sociológico positivista sarmientino se habría consolidado en el país.

⁴⁶ Beatriz Sarlo. «Oralidad y lenguas extranjeras: El conflicto en la literatura argentina durante el primer tercio del siglo XX». En: “Orbis tertius” 1.1 (abr. de 1996). Ed. por Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria Universidad Nacional de La Plata Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, págs. 4-5.

⁴⁷ *Ibid.*

Sarlo considera como condición suficiente la formación de una figura primordial, no un hombre, sino un pensamiento. Es necesario una imagen estable, una poética fundacional, para que se pueda crear un espacio intelectual de connotaciones estéticas profundas. En la Argentina a la que llegó Borges, este mito no existía. Y debemos decir no por falta de un grupo de intelectuales que así lo pudieran haber creado, sino más bien por la cohesión que entre ellos se podía crear. Los modernistas románticos hacían una poesía muy afrancesada y ajustada a la patente de Rubén Darío, no superándola, sino supeditándose a ella, que se imponía a los escritores como “espada de Damocles”, el excesivo gusto por el afrancesamiento de la palabra, un barroquismo “inútil” que se anclaba en la metáfora como principio rector de la escritura, y fundamentalmente en la versificación. Boedo, Florida, Borges, Gironde, Evar Méndez, González Lanuza, y otros, abogaron en ese sentido por un cambio total del valor de la palabra poética.

Es de suma importancia constatar el enorme peso que Borges adquirió influyendo en los escritores de su época, así como también la opacidad que llegó a causar en otros que le adversaban. Incluso en otros del mismo grupo de Florida. Poniéndolos frente a frente, la erudición e ironía borgianas diseñaron un nuevo modelo del pensar literario. Aunque este no fue un pensamiento aislado, ya que muchos otros, junto con el propio Borges, pusieron el tono en ello y cambiaron el estilo.

En el marco de la disputa Boedo — Florida, el debate sobre qué era la literatura y qué era lo literario se hizo patente. Y lo fue de tal modo que desde las revistas y periódicos creados arremetían unos contra otros de forma constante, incluso si es posible decirlo, hasta de una manera indiscriminada. Sin embargo, no fue sino Borges, quien definitivamente marcó un perfil bastante concreto del destino que iba a tener o al menos debería tener la literatura argentina. Oliverio Gironde entró en ese marco, pero de un modo distinto, al propio Borges. Y si no pudiéramos afirmar que opuesto, al menos distanciado. Si se asume que ambos compartían espacios mutuos en el llamado grupo de Florida, mostrar esta “fisura” de pensamiento y de propuesta estética no les iba a resultar tan

conveniente. Borges apuntaba a una poesía esencialista, filosófica, de reflexión. Mientras que Girondo quería mostrarse en lo más primigenio de la significación del argentino.

A pesar de adoptar esta posición, paralelamente frente al desarrollo de los diversos movimientos y nuevos estatutos literarios, seguían enfrentados al contexto de una estética que comenzaban a destacar y clasificar como “decadente”. Como contrarrespuesta, el decadentismo demodé del modernismo encontró en las vanguardias y en el grupo de los llamados neosensibles a su más férreo oponente, haciéndole frente (muy débilmente), lo que implicaba el desarrollo único de las tendencias que acompañaban a los movimientos vanguardistas. Debemos, no obstante, acordar que Girondo tampoco pretendía que sus composiciones poéticas tuvieran ese matiz “colorido” que frecuentemente le dio el modernismo a la poesía y a la literatura. Pero su oposición venía por el lado de la ironía, del tratamiento del lenguaje, de la incorporación de elementos y tratamientos novedosos de los temas, con una sencillez aparente.

Ahora bien, el mayor de los reproches se asentaba en dos partes esenciales de la poesía: la metáfora y la rima. A la primera los vanguardistas le dieron mucha importancia y debatieron en profundidad sobre cómo abordarla y a la rima también. Fue precisamente entre esa ida y vuelta que en *El payador y antología de poesía y prosa* (1937) Borges tipifica adecuadamente:

Lugones publicó ese volumen el año 1909. Yo afirmo que la obra de los poetas de “Martín Fierro” y “Proa” —toda la obra anterior a la dispersión que nos dejó ensayar o ejecutar obra personal— está prefigurada, absolutamente, en algunas páginas del *Lunario*. En *Los fuegos artificiales*, en *Luna ciudadana*, en *Un trozo de selenología*, en las vertiginosas definiciones del *Himno a la Luna*... Lugones exigía, en el prólogo, riqueza de metáforas y de rimas. Nosotros, doce y catorce años después, acumulamos con fervor las primeras y rechazamos ostentosamente las últimas. Fuimos los herederos tardíos de un solo perfil de Lugones. Nadie lo señaló, parece mentira. La falta de asonantes y consonantes

perturbó para siempre a nuestros lectores, que prefirieron —escasos, distraídos y coléricos— juzgar que nuestra poesía era un mero caos, obra casual y deplorable de la locura o de la incompetencia. Otros, muy jóvenes, contrapusieron a ese injusto desdén una veneración no menos injusta. La reacción de Lugones fue razonable. Que nuestros ejercicios metafóricos no acabaran de interesarle me parece muy natural: él mismo ya los había agotado hace tiempo. Que nuestra omisión de las consonantes mereciera y consiguiera su desaprobación, tampoco es ilógico. Lo inverosímil, lo increíble, es que ahora, en 1937, siga persistiendo en ese debate, que ya se parece tanto al monólogo.⁴⁸

Aunque no entraremos en la discusión de si el modernismo fue indirectamente una plataforma para el impulso de la vanguardia, o de otro modo un movimiento alterno a ella, sí se puede afirmar que al menos la vanguardia argentina consideró al modernismo como un movimiento que no tendría cabida en el amplio espectro cultural incluso de América. Para la vanguardia, el modernismo, se ancló en ciertos excesos que no expresaban más que el “vacío” literario de una palabra poética, si se quiere, marcada por el agotamiento de sus propias capacidades. El medio predilecto de Borges para esta crítica fue el *Lunario sentimental* de Lugones, publicado en el año 1909. Para muchos, la poesía de Leopoldo Lugones estaba ajustada a la idea de que la exuberancia semántica constituía el punto de inflexión más profundo de la creación, junto a un barroquismo que se exponía demasiado, una poesía rodeada de un supuesto modo metafórico que para los vanguardistas resultaba total y absolutamente irrisorio e incluso hasta ridículo. Por ello, se lo consideró “antipoético”, especialmente porque la metáfora estaba precedida de la rima, de la que surgían, según Leopoldo Marechal, un sinfín de ripios total y absolutamente innecesarios.

⁴⁸ Leopoldo Lugones. *El payador y antología de poesía y prosa*. Ed. por Guillermo Ara. Vol. 54. Caracas - Venezuela: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1979 [1937], pág. 36.

La rima es un opio barato que se administra al lector, para adormecerle ante el contenido esencial del poema. La mayoría de los poemas rimados hacen el efecto de esas bandas municipales, cuyo exceso de bombo y platillo sofoca lo más precioso de la obra, su estructura íntima, su carne, su pulso vital.⁴⁹

Ha sido Jorge Luis Borges quien, refiriéndose a la publicación del libro *Romancero* (1925), ejecutó una crítica mordaz al que ya en ese momento era el laureado y reconocido Lugones. En medio de ese feroz ataque, Borges destaca que si existía una poesía de este modo era porque la presencia del modernismo y del rubenismo permanecían aún en la Argentina y porque aún se mantenían intactos.

Ni los modernistas, ni los fervientes admiradores y seguidores de Rubén Darío cedieron un milímetro a los nuevos escritores y sus estéticas de irreverencia, por supuesto que no sin lamentarse de ello. De esta manera Borges afirmaba:

Yo apunté alguna vez que La rosaleda, con su cisnerío y sus pabellones era el único verso rubenista que persistía en Buenos Aires; hoy confieso mi error. La tribu de Rubén aún está vivita y coleando como luna nueva en pileta y este Roman-cero es la prueba de ello. Prueba irreparable y penosa.⁵⁰

Con esta crítica Borges reafirma la necesidad de que la actitud irreverente de la vanguardia debería imponer nuevas fórmulas y modelos poéticos, una nueva literatura, que aún no llegaba a Buenos Aires, debido a la fuerte presencia que el espíritu modernista mantenía en él. Aunque posteriormente Borges se retractara de la publicación de su libro *El tamaño de mi esperanza* (1926), las palabras y todo el artículo en su extensión no pudieron ser

⁴⁹ Horacio Salas. *Revista Martín Fierro 1924-1927: edición facsimilar*. Buenos Aires – Argentina: Fondo Nacional de las Artes, 1995, pág. 188; véase también: Leopoldo Marechal. «Retruque a Leopoldo Lugones». En: “Martín Fierro”, Segunda época, Año II.26 (dic. de 1925), págs. 1-8.

⁵⁰ Borges. *El tamaño de mi esperanza*, págs. 96-97.

más elocuentes. De todas formas, en referencia precisamente al libro de Leopoldo Lugones, *Romancero* (1925), debe tenerse muy presente que quien había escrito allí no era el último Borges, ni tampoco el Borges consagrado como escritor, aquel que conociéramos al final de su vida. El que escribe, en ese entonces contra Lugones y que literalmente hablando “destroza”, es el Borges recién llegado de la España ultraísta de Assens.

Aunque Borges ya ocupaba un puesto entre los jóvenes intelectuales del Buenos Aires de entonces, no llegaba aún a tener la fama y la consagración que por supuesto Lugones ya poseía. Sin embargo, Borges toma punta de lanza, y sin miramientos impone una suerte de cariz crítico que no deja resquicio alguno para que Lugones pueda sobrevivir a estos embates. Lo que sí puso de manifiesto Borges fue la abierta oposición y el deseo persistente del surgimiento de una nueva estética, de una nueva sensibilidad, la de los autoproclamados “neosensibles”⁵¹. Y por este motivo, entre otros, mucho más agresivo y sarcástico, casi al final de su texto, Borges continúa:

El *Romancero* es muy de su autor. Don Leopoldo se ha pasado los libros entregados a ejercicios de ventriloquia y puede afirmarse que ninguna tarea intelectual le es extraña, salvo la de inventar (no hay una idea que sea de él: no hay un solo paisaje en el universo que por derecho de conquista sea suyo. No ha mirado ninguna cosa con ojos de eternidad). Hoy, ya arrimado a la gloria y ya en descanso del tesonero ejercicio de ser un genio permanente, ha querido hablar con voz propia y se la hemos escuchado en el *Romancero* y nos ha dicho de su nadería. ¡Qué vergüenza para sus fieles, qué humillación!⁵²

Los movimientos de vanguardia sacaron a la luz las diferencias entre dos grupos que convivieron en el mapa cultural e intelectual de Argentina. Por supuesto que lo hicieron no sin pocas tensiones, abrogándose siempre el derecho a que cada uno de ellos había

⁵¹ Sobre los “neosensibles” *Cfr.* Scrimaglio. *Literatura argentina de vanguardia: 1920-1930*, págs. 31-49.

⁵² Borges. *El tamaño de mi esperanza*, pág. 98.

innovado. Tanto los neosensibles como los que se consideraban herederos del rubenismo, junto a su ostensible pretensión de pensar que ellos eran el centro de la poesía.

En base a la precisión que hace Borges, se podría llegar a la conclusión fácil de que la vanguardia significó solo un cambio de sensibilidad y no representó las aspiraciones del poeta argentino, así como tampoco de una gran cantidad de otros poetas que le acompañaron. Sin embargo, hacer un corte tan exiguo a uno de los momentos más importantes de las transformaciones estéticas en el continente, sería no otorgarle el espacio necesario y requerido para ello. La vanguardia no fue únicamente un modo de expresión que se enmarcó en esa nueva sensibilidad. Tampoco significó simplemente un cambio de postura frente a lo que modernistas, románticos, simbolistas y otros, venían haciendo. La vanguardia tuvo la capacidad de aglutinar en el marco de las diferencias una amplia gama de autores y poetas de gran renombre que crearían ese nuevo patrimonio estilístico, estético y cultural. Nos referimos entre otros, a dos corrientes que fueron fundamentales: el creacionismo y el ultraísmo.

No obstante, el margen sobre el que tuvieron que debatirse todos estos nuevos *ismos*, obligó a los vanguardistas a desplazarse en un contexto que les permitiera crear diferentes modos de expresar lo que significaría la vanguardia, y como consecuencia de ello, que se plantearan las propuestas sopesando los pros y contras.

En especial, por supuesto, la influencia de Jorge Luis Borges fue fundamental. No solo por la magnitud de lo que Borges representó como escritor, sino también porque, a partir de él mismo, los escritores autonombrados “neosensibles” fueron capaces de aglutinar una serie de “fuerzas” teóricas de vital importancia para la literatura argentina, y comprender así el sentido más profundo y ulterior de su destino.

La vanguardia implicó una transformación total de la literatura, surgió de un gran cuerpo de propuestas, manifiestos, proclamas, textos, debates, y de las revistas literarias que la acompañaron en la difusión y la publicación de los proyectos. Los aportes fueron significativos porque le dieron al universo literario una nueva dinámica. Los autoproclamados “neosensibles” constituyeron una ruptura de las formas literarias, que el modernismo

imponía desde finales del siglo XIX. Jorge Schwartz en su libro *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos* apunta varios aspectos que nos parecen esenciales para determinar cómo se gestaron estos cambios, tanto desde el punto de vista conceptual como también del estilístico.

El primero, más sobresaliente, según Schwartz, es “el debate que surge en torno de lo «argentino» [ya que] retoma, como telón de fondo, la gran oposición entre «civilización» y «barbarie»”⁵³. La dicotomía enunciada por Schwartz es un punto de partida para comprender el sentido que adquirieron los nuevos movimientos y tendencias literarias, y que abarca casi toda la literatura producida y escrita en América Latina desde principios del XX adquiriendo un matiz de singular importancia. De manera que, según explica Schwartz, lo primero fue decantar esta diferencia. La sociedad conservadora, en especial la de Buenos Aires, estimaba que el lenguaje debía mantener su carácter preciosista y su pureza, y que tenía como fin, si en realidad quería crear una literatura “pulcra”, separarse de la lengua “criolla” que dominaba el entorno de una sociedad aún sin “civilizar”.

Por otra parte, se podría afirmar, casi sin temor a equívocos, que Argentina fue el país donde más duramente se llevó a cabo el proyecto liberal, y donde se sostuvo con fuerza la idea de que la civilización debía ser el proyecto dominador de una nueva nación. La nación sería la cultura, la educación, el orden, la sociedad. Y así, una literatura nacional, presentaría mejor al país, condición *sine qua non* si evidentemente le otorgara los valores que supuestamente estaba exigiendo. Por estos motivos podemos atribuir a la vanguardia tres enclaves que son imprescindibles para la transformación. Fundamentalmente estos tres enclaves son:

- manifiestos y proclamas;
- diarios y revistas;
- tendencias literarias y estéticas que acompañaron o rechazaron los caminos de los vanguardistas.

⁵³ Jorge Schwartz. *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. Ed. corregida y aumentada. México-Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2006, pág. 67.

En esencia, cada uno de los autores que la representó, léase Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges, Macedonio Fernández, el mismo Oliverio Gironde, etc., se fundamentaron básicamente en estos tres aspectos mencionados, y a su vez cada uno surge como un componente básico en la construcción de su desarrollo, con lo cual los manifiestos y proclamas se escribieron y se presentaron para todos y cada uno de ellos como una declaración de principios. Las tendencias fijaron y pautaron los movimientos y sus respectivas definiciones, nombres, ideas, tendencias, etc., y finalmente los diarios y revistas se formaron como los órganos de divulgación tanto de la obra literaria de cada uno de sus más fieles representantes como de los proyectos particulares de los movimientos. Otro aspecto importante que le dio su carácter programático a la vanguardia fue que la mayoría de ellos establecieron una ruptura total con el modernismo, el simbolismo y el decadentismo; tres de las tendencias que más firmemente dominaron la literatura hasta principios del siglo XX. Cada uno de estos tuvo su propio impulsor; para el modernismo fue Rubén Darío; en el caso del simbolismo y decadentismo, Leopoldo Lugones; y en el decadentismo puro se mostró en voces como la del mexicano Amado Nervo, o el colombiano José Asunción Silva, etc.

Es notable destacar que Jorge Luis Borges en su prólogo al *Índice de la nueva poesía hispanoamericana*⁵⁴ perfila “indirectamente”, tal como Borges nos ha acostumbrado, una crítica furiosa hacia estos movimientos. En el prólogo de esta edición, Borges afirma:

El rubenismo fue nuestra añoranza de Europa. Fue un suelta lazo de nostalgia tirado hacia sus torres, fue un largo adiós que rayó el aire del Atlántico. [...] Ninguno de ellos se atrevió a suponer que estaba en la realidad. Todos buscaron una vereda de enfrente para alojarse. Para Rubén esa vereda fue

⁵⁴ El prólogo del *Índice de la nueva poesía hispanoamericana* está tomado de: Gilberto Mendonça Teles y Klaus Müller-Bergh. *Vanguardia latinoamericana: historia, crítica y documentos*. 1ª ed. Vol. 5. Frankfurt am Main: Vervuert Iberoamericana Editorial, 2009, págs. 194-196.

Versalles o Persia o el Mediterráneo [...] y la pampa [...] Para Freites fueron las leyendas islándicas y para Santos Chocano el Anáhuac de D. Antonio de Solís.⁵⁵

Fijémonos, pues, que con una cierta actitud lírica (tal como comúnmente se desprende de Borges) la crítica borgiana niega a sus antecesores, otorgándoles una “breve”, tal vez podríamos agregar “brevísima”, trascendencia, cuando afirma que aquella generación: “fue”.

Al mismo tiempo, Borges pone en situación crítica a esa otredad literaria, a través de su acostumbrada perspicacia. Las fórmulas o procedimientos borgianos nos llevan hasta allí, para luego hacernos retroceder; el más claro ejemplo ha sido Lugones, a quien Borges durante su primera etapa defenestró sin conmiseración, para que luego, años después, nuevamente lo colocará como el pilar, el centro de la literatura argentina. Y está claro que para Borges, el rubenismo (Darío y todos aquellos que le siguieron) se ha ido separando de su lugar de origen, de lo “real”, de lo que es verdaderamente esencial. Al fin y al cabo, como el mismo Borges afirma: “el rubenismo fue nuestra añoranza”⁵⁶.

Si tomamos esta idea en toda su dimensión, nos daremos cuenta de la dirección que adquiere. La posición es aún más clara cuando los poetas argentinos que siguieron fielmente a Rubén Darío fueron únicamente “rubenistas”. Dicho de otra forma, los rubenistas siguieron los preceptos de Darío, pero no todos los modernistas se acogieron a ello. Serían entonces aquellos modernistas que, desapegándose de su seno paterno, Rubén Darío, intentarían una renovación literaria. Muschietti ha mencionado, por ejemplo, a Alfonsina Storni como huella indeleble en el “giro de la tradición”⁵⁷. Un

⁵⁵ Mendonça Teles y Müller-Bergh, *op. cit.*, pág. 194.

⁵⁶ Jorge Luis Borges. «Páginas sobre la lírica de hoy». En: “Nosotros” XXI (jul. de 1927), págs. 75-77.

⁵⁷ Para una confirmación de estas ideas, véanse sus artículos: Delfina Muschietti. «Borges y Storni: la vanguardia en disputa». En: “Hispanamérica” 32.95 (ago. de 2003). Ed. por Saúl Sosnowski, págs. 21-44; Delfina Muschietti. «Oliverio Girondo y el giro de la

detalle que no podemos dejar pasar aquí es el hecho de que Borges trate a Darío con mucha cercanía, e incluso, si se quiere hasta con afecto. “Para Rubén (...)” afirmará, sin temor a equivocarse, y de acuerdo con nuestra lectura de Borges, que ninguno de ellos podrá dar cuenta de que vivió en medio de esa nueva realidad. Todo ello se opone directamente a la vanguardia.

Muschiatti con relación a la vanguardia dice lo siguiente:

Se podría dibujar una constelación en el mapa de la vanguardia argentina de principios del siglo XX. Tres firmas: Oliverio Gironde, Alfonsina Storni y Juan L. Ortiz constituyeron tres escrituras de ruptura, produciendo en la máquina indócil de la experimentación. Las tres firmas dejaron tres libros anunciados sin publicar, como un envío para los poetas futuros. Sus contemporáneos, en cambio, no supieron o pudieron leerlos, porque estas escrituras, como afirma Tiedermann leyendo a Baudelaire, iluminaban zonas de importancia vital aún veladas en la experiencia cultural de la época.⁵⁸

A pesar de esta clasificación dada por Muschiatti, Borges, ya habría tachado el nombre de, al menos, Alfonsina Storni. De acuerdo con lo expresado por el poeta: “De la Storni y de otras personas que han metrificado su tedio de vivir en esta ciudad⁵⁹ de calles derechas,

tradición». En: “Rupturas”. Ed. por Celina Manzoni. Vol. 7. Buenos Aires: Emecé Editores, 2009, págs. 121-145.

⁵⁸ Muschiatti. «Oliverio Gironde y el giro de la tradición», pág. 121.

⁵⁹ Para observar correctamente por qué escribe, por ejemplo, “ciudad” y no escribe “ciudad”, véase la explicación que da Ana María Barrenechea acerca de los tipos lingüísticos usados por Borges. Barrenechea afirma: “También la supresión de la -d final responde sin duda a su deseo de que la escritura refleje la efectiva pronunciación rioplatense. Practicada abundantemente en *Luna de enfrente* y *El tamaño de mi esperanza*, aparece solo una vez en *Cuadernos San Martín* y después es abandonada del todo”. Ana María Barrenechea. «Borges y el lenguaje». En: “Nueva Revista de Filología Hispánica” (NRFH) 7.3/4 (1953), pág. 551.

solo diré que el aburrimiento es quizá la única emoción impoética (...). Son rubenistas vergonzantes, miedosos”⁶⁰.

En el caso particular de Gironde (1891-1967), la poesía argentina del siglo XX, le debe al menos dos núcleos de desvío del canon y la tradición: 1) la poesía urbana y la mirada materialista de sus primeros libros, retomada por la poesía de los 60; 2) la poesía radicalmente experimental de *En la masmédula*, el último libro, vía seguida por los poetas de ruptura de los setenta y ochenta.⁶¹

Pasemos ahora a ver dos notas de Marta Scrimaglio que pueden permitirnos explicar algunos de los antecedentes de la vanguardia en Argentina. La primera de ellas hace referencia al capítulo titulado “La nueva sensibilidad”⁶². Allí, en referencia al título, Scrimaglio explica el origen de este y afirma en nota a pie de página lo siguiente:

El nombre de “nueva sensibilidad” por ese entonces entre nosotros a la postura vanguardista, y el nombre de “neosen­sibles” dado a sus adherentes —nombres utilizados con finalidad zahiriente por los opositores del movimiento, pero también nombres aceptados por los vanguardistas para designarse a sí mismos, parecen provenir, según lo aclara Evar Méndez, director del periódico de vanguardia “Martín Fierro”, del subtítulo de una conferencia dada por él con propósito difusor del arte nuevo: “La joven literatura argentina. De una nueva sensibilidad en nuestra poesía”.⁶³

⁶⁰ Borges. «Prólogo». En: *Índice de la nueva poesía americana*. Ed. por Alberto Hidalgo y col. 1ª ed. San Isidro: Sur Librería Anticuaría, 1926, pág. 18.

⁶¹ Muschietti. «Oliverio Gironde y el giro de la tradición», pág. 122.

⁶² Scrimaglio. *Literatura argentina de vanguardia: 1920-1930*, págs. 29-50.

⁶³ Cfr. “Rol de ‘Martín Fierro’ en la renovación poética actual”, Scrimaglio, *op. cit.*, pág. 29.

La segunda nota a pie de página que hace Scrimaglio resulta importante porque explica algunos de los motivos por los que los poetas, escritores e intelectuales argentinos no se vieron influidos por el surrealismo. Según lo que dice Scrimaglio: “estos jóvenes no entienden su arte como expresión volcada desde una experiencia irracional”⁶⁴. Y para informarnos más sobre la causa por la cual esta influencia no tuvo ningún impacto en los ultraístas, la investigadora argentina explica lo siguiente:

F. Gundolf hace el distingo entre una forma de arte cuyo fundamento primario es una “experiencia de cultura”, y otra, surgida de una “experiencia de la pura y primaria existencia”. J. Paulhan señala dos corrientes mantenidas, una formalista –“retóricos”, otra destructora, que llama a la pura inspiración –“terroristas”– (Cfr. A. Hauser, *op. cit.* Bajo el signo del cisne). Ambas corrientes se cumplieron, aunque notablemente interinfluenciadas, en el arte de vanguardia. De un lado, pueden ubicarse cubismo, creacionismo, ultraísmo; del otro, futurismo, dadaísmo, expresionismo, surrealismo. Nuestro movimiento, por influencia de la primera vanguardia francesa, directa o indirectamente a través del Ultra, sigue una línea marcadamente constructivista. De ahí su desestima del futurismo o su desentendimiento del surrealismo.⁶⁵

Los movimientos que surgieron de la vanguardia argentina se hicieron presentes actuando como una reacción a las líneas estéticas que marcaban el modelo simbolista, el modernista y el posromántico. La mayor parte de las críticas se vieron reflejadas principalmente sobre algunas figuras que para la literatura fueron de suma importancia, pero sobre todo frente a las figuras centrales que impulsaron el modernismo literario junto con sus imposiciones estéticas. Esas figuras son Leopoldo Lugones y Rubén Darío. Es difícil determinar si es cierto que la vanguardia tuvo dos fronteras, una estética y otra política. No tanto porque no las haya habido, sino más

⁶⁴ Scrimaglio, *op. cit.*, pág. 35.

⁶⁵ *Ibid.*, págs. 35-36.

bien por la colocación que los artistas asumieron dentro de esas dos dimensiones. Es Jorge Schwartz quien afirma, por ejemplo, que:

La tensión dominante del enfrentamiento entre “vanguardia política” y “vanguardia artística” produce diversas influencias en la producción cultural de los años veinte, que varían de acuerdo con el momento, los contextos y las experiencias individuales de los fundadores de los movimientos.⁶⁶

Pero como toda vanguardia, sus perfiles son múltiples y variados, y se desarrollan en contextos disímiles y dispares, incluso a veces muy controvertidos, tal como lo fue para el vanguardismo argentino. En medio de esa dicotomía, un arte político y un arte por el arte, la vanguardia argentina y sus representantes estuvieron de acuerdo en un punto central, en que la literatura debía sufrir cambios profundos, ya que las referencias estéticas del momento parecían haberse agotado. Y aunque unos u otros se dividieran en medio de esas antípodas, que provenían de viejo cuño, coincidieron siempre en el sentido de renovación total.

1.4. Ultraísmo y Creacionismo: su influencia en la vanguardia argentina

Las dos reacciones más representativas que se impusieron a los modelos estéticos y poéticos de Lugones y Darío fueron el ultraísmo argentino de Jorge Luis Borges (importado desde España debido a su relación con Rafael Cansinos Asséns⁶⁷) y el creacionismo

⁶⁶ Schwartz. *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*, pág. 42.

⁶⁷ Rafael Cansinos Asséns (Sevilla, 24 de noviembre de 1882 — Madrid, 6 de julio de 1964) fue un escritor, poeta, novelista, ensayista, crítico literario, hebraísta y traductor español perteneciente a la generación de 1914 o novecentismo. Es el creador del ultraísmo español.

del chileno Vicente Huidobro. A pesar de estas reacciones y diferencias, ya en el libro *Las montañas del oro: poema, tiene tres ciclos i dos reposorios*, Lugones introduce las marcas de lo que parece ser el sentido fundamental para su escritura y poesía: por un lado, la función social y política del poema, y por otro, la mención única del concepto de vanguardia. A pesar de que Lugones no tenga el mismo sentido del que hablamos, se presenta como una voz anunciadora que el poeta debe recuperar siempre para sí. Despunta previsiblemente en el propio texto la idea de un escritor que debe ir siempre adelante en ruptura con las estructuras. Lugones escribe:

lo que es grande, o solemne, o heroico de algún modo,
clamores de conquistas, rumores de mareas
va en esa gran columna de silencio y de ideas
que el poeta ve alzarse desde las hondas grutas.
¡El sol es su vanguardia!⁶⁸

Y en cuanto a la función política y social del poema se refiere, Lugones se apropia de vocablos e ideas que parecen vincularlo con las expresiones de la izquierda política latinoamericana, que a su vez estuvo muy influida por el desarrollo de estas concepciones en Europa. De tal manera que ideas como *Las cosechas proficuas esperan nuestras hoces*, o *El yunque i el martillo, sí; más no la campana, Pueblo, sé poderoso, sé grande, sé fecundo*, *El Tío Sam es fuerte*⁶⁹, etc. dan como premisa la actitud del pensamiento político que tuvo Lugones.

La afición que tuvo a que el poeta sea el revelador de grandes cosas en la vida, de grandes momentos, es cónsona con lo que se avecinaba. La previsión de que Lugones estuviera al tanto de ello, no es clara para nosotros. En todo caso, tal como plantea

⁶⁸ Julio Noé. Ed. *Antología de la poesía argentina moderna: (1896-1930)*. 2ª ed. Buenos Aires: El Ateneo, 1931, pág. 15.

⁶⁹ Leopoldo Lugones. *Las montañas del oro: poema, tiene tres ciclos i dos reposorios*. 1ª ed. Buenos Aires: Ediciones del Autor, 1897, págs. 15-23.

Nélida Salvador, “importa destacar la gravitación de una ruptura antitradicionalista”⁷⁰. Aunque todavía Lugones es un fiel representante del modernismo literario, muchos ya apuntaban a que su libro *Lunario sentimental* sería el atisbo que marcaría no el punto de partida de la vanguardia, pero sí el anuncio de lo nuevo que vendría y del cambio que se estaba propiciando, de las grandes rupturas estéticas, que a pesar de todo llevarían el peso de Europa sobre sus hombros.

A pesar de ese estado de conmoción, deviene la pregunta de manera recurrente: ¿Fue el ultraísmo una forma de vanguardismo? Y de esta manera, ¿es posible hablar de vanguardias, en vez de la vanguardia? A la primera pregunta se puede dar rápidamente una respuesta afirmativa. A la segunda probablemente también. No obstante, antes de pasar a la primera, y en relación con la segunda pregunta, recordemos que Jorge Schwartz en *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos* plantea no la existencia de una vanguardia única, sino la de una vanguardia que poseía múltiples matices y puntos de vista donde confluyeron todos en sus distintas perspectivas. Sin embargo, de ese gran cúmulo de escritores e intelectuales que promovieron las distintas formas de la vanguardia, por lo menos dos fundamentales se separan; la vanguardia que se orienta hacia una tendencia política y se asume como un arte comprometido, y la de una vanguardia que apuesta por una búsqueda inserta en la lucha de crear y exponer un arte por el arte, o la génesis de una filoestética. “Difundido ya el ultraísmo, va afirmándose el ímpetu renovador de una ‘nueva sensibilidad’, ‘generación neo-sensible’”⁷¹. Esas dos vanguardias podrán verse reflejadas también en Florida y Boedo. Es decir, una vanguardia estética y otra comprometida, política.

Es Federico Schopf quien hace una breve cartografía de las vanguardias que dominaron el continente. En este sentido, afirma la idea de que los diferentes vanguardismos en Hispanoamérica fueron ante todo de carácter poético. Schopf afirma que: “En los

⁷⁰ Salvador. *Vanguardia y posmodernidad*, pág. 12.

⁷¹ *Ibid.*, pág. 14.

orígenes del vanguardismo hispanoamericano está la crisis de la concepción anterior de la poesía y de sus probables funciones en el interior de las sociedades hispanoamericanas⁷². Pero claro está que el gran logro (si se quiere por parte de los poetas) no estuvo marcado solo por el hecho de su irreverencia, sino también por la labor creadora que desarrollaron en lo que se refiere al campo de la poesía.

Obviamente que la vanguardia no se limitó únicamente a la escritura de la poesía; al contrario, tuvo la conciencia de querer abarcar todos los ámbitos estéticos. Es por ello por lo que podemos afirmar que hubo vanguardia en todo o casi todo. Pero, especialmente, si de lo que se trata es de la literatura, el género por excelencia que se mostró proclive a establecer poéticas de vanguardia fue la poesía. La novela era aún un género que exige una escritura extensa y, por lo tanto, era menos proclive a ser considerado como tal, aunque autores como Roberto Arlt y Macedonio Fernández escribieron novelas vanguardistas. Sin embargo, la poesía, debido a su carácter sucinto y de contención y difusión de las estructuras literarias, era el género más abierto para consagrar las nuevas estéticas a las que aspiraban los poetas. Fue en este sentido desde la poesía el lugar donde la vanguardia se expuso con mayor acierto y contundencia.

El ultraísmo fue una forma de vanguardismo dentro de un número considerable de otros vanguardismos que tuvieron que coexistir. Se manifestó en conceptos, definiciones, que desde principios del siglo XX estaban ya presentes en el continente y que transformaron la esencia de los movimientos a partir de sus propios proyectos.

Inicialmente el ultraísmo y el creacionismo aparecieron como las dos tendencias con más fuerza y que más sobresalieron en su enfrentamiento con las estéticas que ya se consideraban demodé. Y realmente así lo fueron, pues actuaron como formas de reacción a un estilo de poesía que aparentemente no resistía los cambios sociales y culturales que empezaban a despuntar en el continente desde principios de siglo.

⁷² Federico Schopf. *Del vanguardismo a la antipoesía*. Roma: Bulzoni, 1986, pág. 37.

El ultraísmo apareció como una reacción estética contra las corrientes programáticas del modernismo y del Romanticismo. Principalmente surgió irrumpiendo frente a las que recorrieron el tardío modernismo y Romanticismo, es decir, a finales del XIX y principios del XX. Las figuras de Rubén Darío, Leopoldo Lugones o Evaristo Carriego fueron centrales en el desarrollo de estos movimientos para unos y para otros, y de alguna forma importante para el desarrollo de la vanguardia. Fue una forma de vanguardia que se nutrió de rasgos propios del futurismo, del cubismo y del dadaísmo. Surgió en España, a comienzos del siglo XX, en oposición al modernismo tradicional y el deseo de romper con el novecentismo, tal como lo expresó Rafael Cansino Assens, su inicial impulsor. Su intención fue cultivar una literatura “ultra”, que fuese “más allá”, en conexión con las vanguardias europeas en auge. Entre sus representantes se encuentran: Guillermo de Torre, Gerardo Diego, Pedro Garfias, Pedro Iglesia Caballero, Ernesto López Parra, Lucía Sánchez Saornil.

Se vinculan con el ultraísmo, dos poetas hispanoamericanos: Jorge Luis Borges, quien se une formalmente al grupo en 1921 y lo difunde en Argentina y el chileno Vicente Huidobro. Entre sus rasgos tenemos: la independencia de la metáfora y de la imagen, que han de ser insólitas y provocadoras. El uso de versículos y recursos tipográficos expresivos que sirvan de apoyo visual al poema. El gusto por la abstracción y lo irracional, lo mecánico, lo industrial. Se rehúye lo personal y lo anecdótico. La sintaxis se hace sencilla, se evitan adjetivos y nexos.

El creacionismo por su parte coincide con el ultraísmo debido a que tienen un origen común en la obra del chileno, Vicente Huidobro, creador de la corriente junto con el poeta francés Pierre Reverdy. Se caracteriza por considerar al poema como algo autónomo desligado de la realidad, rechazo a lo anecdótico y la mimesis. Por la libertad creativa y el lenguaje atrevido. El vocabulario original con preferencia por imágenes poéticas yuxtapuestas y novedosas. La ruptura de la sintaxis y puntuación tradicional. La creación de palabras y el uso de la jitanjáfora, así como el uso de elementos tipográficos o visuales.

De todas formas, es necesario afirmar que las reacciones al postromanticismo y al modernismo no provinieron únicamente del ultraísmo borgiano, ni del creacionismo, sino también de otros manifiestos, o de individualidades que también estuvieron presentes en el contexto de las vanguardias, figuras tales como “Guillermo de Torre, Vicente Huidobro, Germán List Arzubide, Mario de Andrade...”⁷³, etc. Fue a partir de ese choque, cuando se produjo su enfrentamiento, que anunciaba y precipitaba la ruptura, en este caso, con la estética no específicamente del *Lunario sentimental*, pero sí del modernismo, del postromanticismo, del simbolismo, etc.

Como ya se ha afirmado, fue Borges el que importó desde España a Buenos Aires el ultraísmo. Aunque en realidad, Borges no tenía la intención de importar un estilo, sino ante todo de presentar un modo nuevo de escritura que se podría concertar como una forma de antipoética frente al exceso de simplificación que los escritores modernistas quisieron imponer como canon a los procedimientos literarios, pero también en general a la poesía argentina del momento.

Borges no impuso la experiencia estética del ultraísmo como un criterio único que debía reaccionar ante el “reluciente” modernismo. Lo que el ultraísta argentino quiso llevar a cabo fue el retrato más expresivo y fiel de sus propios intereses poéticos. Quizá, tal como afirma Nérida Salvador “[s]u presencia logra unificar los incipientes grupos juveniles y tras sucesivas charlas y reuniones deciden difundir las entusiastas ideas que los animan”⁷⁴.

Había sido Lugones precisamente quien en el prólogo de su *Lunario sentimental* hablará de la necesidad de crear una poesía que, como eje central, se avocara a transportar internamente a la propia metáfora. Pero no solamente, además Lugones también abogó por escribir una poesía que cultivara la simplicidad misma del lenguaje. El modernismo confería a la palabra un valor dignatario, una palabra marcada por la intencionalidad de lo que

⁷³ Schwartz. *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*, pág. 35.

⁷⁴ Salvador. *Vanguardia y posmodernidad*, pág. 13.

se suponía la hacía fundamental. La palabra adquiría su valor literario si se fijaba en ella misma. Sería mucho más efectiva, entonces, si se mantenía en el centro de su significado. En realidad, lo que parece querer decirnos Lugones es que la metáfora estaría presente en el poema, si la palabra se manejaba con simpleza, si la dejaba hablar por sí sola. Es por ello por lo que podemos encontrar versos como:

Canto de la huerta en la próspera ristra
Que sus cebollas de nácar suministra.
En la col que repuja su opacidad de plata,
Y en el gorro demócrata del pimiento escarlata.⁷⁵

A fin de cuentas, Lugones trataba de ejemplificar a los nuevos escritores el cómo debían ponerse a tono con la palabra, impulsándolos a que se escribiera austeramente con la debida justeza, la que probablemente el caso ameritaba, con un lenguaje directo, llano, preciso.

Aun así, si la palabra debía ser simple, no debía faltarle belleza, expresión, contenido. El ímpetu por aherrojar preciosismo y un excesivo cuidado de la palabra, llevaron al modernismo a pecar de haberse apropiado de un procedimiento poético, que en el mejor de los casos no existía y que no les pertenecía. Se asentaba en la creencia de una sinceridad en la escritura o de que la escritura debía ser directa y simple, se debía escribir con llanas palabras.

El Borges ultraísta, pero en general toda la vanguardia, incluyendo al mismo Gironde, sabían que no. Entendían que lo simple no siempre podía ser evocación de lo poético, ya que lo poético no está en la intención, sino en el lugar de la escritura propiamente dicha. Hay muchísimas fuentes y referencias que así parecen confirmarlo. Se debe mencionar que en los cursos académicos de la Universidad de Harvard, cursos que se desarrollaron durante el periodo que fue entre 1967 y 1968, Jorge Luis Borges dictó seis conferencias en las que propuso

⁷⁵ Lugones. *Poemas solariegos*, Buenos Aires: B.A.B.E.L., 1928, pág. 11.

vastamente los estamentos de una poética. En su segunda conferencia Borges habló sobre la metáfora. Allí expresó el valor profundo del lenguaje y de la literatura, afirmando que esta implicaría algo más que ejecutar una operación de simplificación de la imagen evocada en el valor mismo del lenguaje. Fue precisamente en esta segunda conferencia, entonces referida a la metáfora que Borges afirmó:

(...) cuando algo solo es dicho o —mejor todavía— sugerido, nuestra imaginación lo acoge con una especie de hospitalidad. Estamos dispuestos a aceptarlo. Recuerdo haber leído una treintena de años, las obras de Martin Buber, que me parecían poemas maravillosos. Luego, cuando fui a Buenos Aires, leí un libro de un amigo mío. Dujovne, y después descubrí en sus páginas, para mi asombro, que Martin Buber era un filósofo y que toda su filosofía estaba contenida en los libros que yo había leído como poesía. Puede que yo aceptara aquellos libros porque los acogí como poesía, como sugerencia o insinuación, a través de la música de la poesía, y no como razonamientos.⁷⁶

Por supuesto, estas conferencias estuvieron muy distantes de aquella disputa que estimularía a las vanguardias de entonces, pero en realidad (al menos en ese aspecto) el ultraísta argentino se mantenía firme. La simplificación de la palabra no sería para él un expedito clásico para afrontar la creación poética con una cierta sinceridad. Aunque afirmar que Gironde se hubiera atendido a este precepto, significaría entrar en un campo profundamente especulativo. Si en todo caso Borges intenta anudar su destino literario en la profundidad intelectual, Gironde lo pone en una superficie que es a los ojos de los transeúntes novedosa, deslumbrante, pero escrita con la sinceridad de lo que el poeta ve, de lo que el poeta mira. Entiéndase bien que esta simplificación del texto poético, el uso de una palabra que va casi sin depuración, fue un procedi-

⁷⁶ Jorge Luis Borges. *Arte poética: seis conferencias*. Barcelona: Austral, 2015, pág. 48.

miento prototípico de los modernistas, y que el modernismo lo inculcó tanto en sus escritores, que por ende influyó directamente en su literatura.

No obstante, cabe bien la pregunta de si el ultraísmo se desarrolló como un movimiento paralelo, o en otro sentido, fue incorporado al surgimiento de la vanguardia argentina. Afirma Alfonso Sola González en su artículo «Oliverio Gironde, iniciador de la vanguardia poética argentina» que ya antes de la llegada del ultraísmo a la Argentina, “corría”⁷⁷ por Buenos Aires una (todavía incipiente) “revolución literaria”⁷⁸. Aunque Sola González intenta imponer aún la idea de que el *Lunario sentimental* había sido también una obra de la vanguardia, de todos modos, no debemos olvidar la reacción que al respecto tuvo Borges, no tanto con el *Lunario...* en sí, sino en general con la poética de Lugones y su apego al movimiento modernista, que en realidad no parece haber sido muy divulgado por el propio Lugones. Sola había previsto en su catálogo prevanguardista, entre otros, a Leopoldo Lugones, Ricardo Güiraldes, Macedonio Fernández, también a autores como Horacio Quiroga, Armando Vasseur, etc.

1.5. Gironde en el contexto de la vanguardia argentina

Gironde jugó un papel de suma importancia dentro de la vanguardia argentina. En realidad, no tanto porque se declarara un intelectual vinculado a los movimientos vanguardistas. Al contrario, es sumamente probable que Gironde nunca se habría declarado con alguna forma de etiqueta, como para autodenominarse vanguardista, ultraísta, etc. Tampoco otros autores de la propia

⁷⁷ Esta palabra es de Sola. Véase: Alfonso Sola González. «Oliverio Gironde, iniciador de la vanguardia poética argentina». En: “Cuadernos Hispanoamericanos” 163-164 (1963), págs. 83-101.

⁷⁸ Sola González, *op. cit.*, pág. 83.

vanguardia lo hubieran hecho, como efectivamente no lo hicieron. En todo caso, lo que se quiere advertir es que los vanguardistas, pero en especial Girondo, remarcaron suficientemente la necesidad de que el arte debía adoptar una nueva visión y abandonar la anterior.

En ese sentido avanzaron creando formas totalmente diferentes, rompiendo con la “falsificación sentimental barroca” del modernismo y fundamentalmente colocándose en el centro de una perspectiva, mucho más efectiva con respecto al uso de los procedimientos estéticos. Alfonso Sola González, de todas formas, apunta en ese sentido. Será precisamente el crítico y teórico español, el que afirme que: “Los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía y otras obras* coinciden a veces con las líneas generales del «ultraísmo» argentino”⁷⁹. El porqué de ello se debe a diversos factores. Pero de entre todos, el más importante sería la influencia ultraísta que Girondo había traído primero al contexto de Argentina, y que marcaría una línea poética a seguir. Sola González afirma que:

Antes de la aparición del «ultraísmo» ya se había hablado en Buenos Aires de revolución literaria. Adolfo Prieto ha exhumado un curioso ejemplar de la Revista de Orientación Futurista, aparecida en Buenos Aires el 1 de enero de 1920. Existe también por esos años cierto conocimiento del «dadaísmo», de las greguerías de Gómez de la Serna, de la poesía de Maiakowski; se había comentado, por ejemplo, en la revista *Nosotros* el célebre libro de Jean Epstein *La Poésie d'aujourd'hui*.⁸⁰

Esta dimensión transformadora será la que aporte a los movimientos vanguardistas un carácter efervescente. Ese carácter contestatario y de ruptura con todo aquello que se interpusiera a las nuevas estéticas, a la que aspiraban los creadores, derivó de aquella actitud en la que casi todo tenía que tomarse con una po-

⁷⁹ *Ibid.*, pág. 85.

⁸⁰ *Ibid.*

sición de irreverencia. Era una manera de presentarse ante los movimientos más tradicionales (léase el modernismo) que tenía una fuerte presencia en el país, incluso aun cuando Borges ya había retornado al país en 1921. Aunque a Girondo no se lo puede considerar un ultraísta, su espíritu de vanguardia y de ruptura total no distó mucho del mismo que Borges, junto con el ultraísmo, quiso imponer. Aunque Girondo no formó parte directa de los ultraístas se mantuvo aliado a la misma línea y en su poesía, se pueden observar rasgos propios de la corriente como el uso del verso libre, la disposición arbitraria de los espacios en blanco, las imágenes novedosas, arbitrarias, provocadoras, algunas veces de alcance irracional. La yuxtaposición y alternancia de ideas. La ruptura con la sintaxis tradicional, el uso de neologismos.

A pesar de que años después Borges renegara de lo que a principios de siglo había significado para él el ultraísmo, todo su movimiento impulsó un cambio de posición con respecto a los escritores y su escritura. Cuando en 1921 Borges ya estaba en Buenos Aires, era innegable que iba a pasar a formar parte de esa gran transformación que implicó el surgimiento de los movimientos de vanguardia.

Por otra parte, fueron los distintos movimientos, tales como el ultraísmo o el creacionismo, los que marcaron la pauta de inicio y surgimiento de los distintos movimientos europeos de mayor avanzada. Teodosio Fernández destaca lo que queremos afirmar. Fernández escribe: “La presencia de Huidobro en Madrid en 1981 fue tal vez decisiva para que despertasen en España las inquietudes vanguardistas que pocos meses después se concretaron en el *ultraísmo*”⁸¹.

Si el ultraísmo español significó una ruptura con los movimientos estéticos que dominaban el panorama literario del momento, en especial con movimientos como el modernismo y el novecentismo, pero más aún con todos aquellos que como consecuencia llevaban consigo un desmesurado propósito, el ultraísmo argentino también fue una ruptura contra todos los otros

⁸¹ Teodosio Fernández. *La poesía hispanoamericana en el siglo XX*. 1ª. reimpr. Madrid: Taurus, 1990, pág. 28.

movimientos, pero por supuesto y en especial contra el modernismo hispanoamericano, el de Darío y Lugones.

Ya es suficientemente conocido que el ultraísmo español tuvo fuertes vínculos con el creacionismo. El movimiento propuesto por el poeta chileno Vicente Huidobro también se había enfrentado al modernismo y los neonovencentistas. Tal como explica José Lamalfa Díaz, las relaciones entre el ultraísmo español y el creacionismo fueron muy fructíferas. Y fueron estas relaciones las que les permitieron avanzar en el desarrollo de las diferentes posturas y vanguardias. De esta manera afirma:

Vicente Huidobro (...) Habla en Madrid abiertamente con Cansinos-Assens del Creacionismo, y le presenta unos libritos (“plaquettes”) editados en francés, que el sevillano distribuye entre los jóvenes poetas de su entorno. Assens, como veíamos, proclamará caduco el modernismo, ese año, y redactará el manifiesto que propone una fórmula novedosa, el ultraísmo. Con Huidobro, la revolución estética que se produce en el resto de Europa se hace patente en los medios vanguardistas españoles.⁸²

Pero no solamente los ultraístas y los creacionistas habían establecido vínculos entre España y América. El modernismo español se había convertido en el eje dominante desde el siglo XIX, y las relaciones con el mundo intelectual y con los escritores eran intensas. Los intelectuales españoles más importantes que se congregaron en torno a figuras como la de Rafael Assens o Guillermo de Torre atrajeron la curiosidad de escritores como el propio Jorge Luis Borges, quien posteriormente llevaría a Argentina el proyecto ultraísta.

⁸² José Miguel Lamalfa Díaz. «Cultura francesa versus Ultraísmo, Creacionismo y otras vanguardias: Gerardo Diego como paradigma». En: *Littérature, langages et arts: rencontres et création*. Ed. por Dominique Bonnet y col. Vol. 112. Collectánea. Huelva - España: Universidad de Huelva – Servicio de Publicaciones, 2007. Cap. 18, pág. 26.

1.6.

La poesía de Girondo dentro de la vanguardia

En medio de este vasto panorama, pleno de debates estéticos e intelectuales, debemos preguntarnos: ¿Qué pasa con Girondo? ¿Cómo se inserta el poeta argentino en la vanguardia literaria argentina? Y de esa manera, ¿cuál es el lugar en que podría colocarse su literatura?

Si algunas voces críticas ya lo marcan como el pionero⁸³ de la vanguardia, su importancia radica en el valor transformador que produjeron sus “experiencias poéticas”⁸⁴. Lo que De Nóbile califica como experimental debería ser tomado casi literalmente como vanguardista. No obstante, no solamente De Nóbile ve a Girondo como un pionero de la vanguardia; muchos otros autores y críticos ya lo han calificado también de esa manera. Las razones son varias: por un lado, es una cuestión de temporalidad, por otro, de estética.

Pero más ajustado sea quizá la cuestión de por qué y cómo Girondo se iba a convertir en la figura central y más reivindicativa del vanguardismo en Argentina. Sola González explica que, a partir de la publicación de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, se marca el punto de partida de la vanguardia. Fijémonos incluso en que será este impulso iniciático el que permita a Sola

⁸³ Véase la referencia que hace Delfina Muschiatti al respecto cuando en una nota a pie de página escribe: “En un temprano artículo de 1989, consideraba este poema (se refiere como el punto máximo de lo que llamé la «estrategia 1» dentro de las escrituras de la «generación del 60». Dicha estrategia hacía confluir la alusión extratextual hiperrealista y el trabajo vanguardista con la palabra, que reconocía en “Girondo el primer precursor”). (Cfr. D. Muschiatti, «Las poéticas de los 60», “Cuadernos de Literatura”, n.º 4, Resistencia, 1989, pp. 135-136). Delfina Muschiatti. «La última poesía argentina: traducir la tradición, la traición, T de técnica». En: “Cahiers de LI.RI.CO” 3.08 (2007), pág. 116.

⁸⁴ Cfr. De Nóbile. *El acto experimental: Oliverio Girondo y las tensiones del lenguaje*.

González argumentar que entre ultraísmo y vanguardia existió una estrecha relación. En este sentido, Sola González afirma lo siguiente: “Los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* coinciden a veces con las líneas generales del «ultraísmo» argentino”⁸⁵. Pero Sola González nos aclara aún más el origen de la vanguardia argentina, y explica que esta se desarrolló y conflujo intensamente frente a un número importante de otras formas, otros modos de vanguardia, que se dieron en diferentes países de América Latina. Será precisamente, el libro girondino de los *Veinte poemas...* el que marque la pauta para establecer este punto de partida. Coincide, por supuesto, o por lo menos están muy cerca uno de otro, con la llegada del ultraísmo a Buenos Aires hacia fines de 1921.

Cabe recordar que la primera edición de los *Veinte poemas...* está fechada en 1922 y la edición argentina es del año 1925. El marco temporal jugaría en contra de Girondo. Podríamos anunciarlo como iniciador de la vanguardia. Ya en 1921 el ultraísmo hacía su aparición en medio del panorama literario e intelectual bonaerense como un movimiento propiamente vanguardista. Son esas confrontaciones de carácter intelectual lo que trae a debate el origen de la vanguardia en Argentina. Lo afirma claramente el mismo Sola González:

Esta ubicación de *Veinte poemas* en las coordenadas de los nuevos «ismos» estéticos puede plantearnos un problema cronológico acerca de quién fue el primer poeta que en Buenos Aires se lanzó por el nuevo camino.⁸⁶

El conjunto experimental que aportó Girondo probablemente no se refiera a vivir una “experiencia” como si esta fuera única y propiamente personal. En realidad, la experiencia se desarrolla desde una perspectiva que resulta ser mucho más amplia, y se extiende más allá de las propias fronteras del autor argentino. Según lo que explica Delfina Muschietti en su artículo «Las poéticas de

⁸⁵ Sola González. «Oliverio Girondo, iniciador de la vanguardia poética argentina», pág. 85.

⁸⁶ *Ibid.*

los 60», al final Gironde fue y es “vanguardia”, incluso si se trata de los poetas argentinos de la década de los sesenta, quienes retoman sus procedimientos estéticos desde distintas perspectivas. El origen de este retomar es múltiple y complejo, por lo que con- vendrá revisarlo brevemente aquí, ya que nos interesa fundamen- talmente por la significación de Gironde en el campo de la poesía y la literatura argentina.

(...) los acontecimientos histórico-políticos que signaron la década del 70 definen el destino de la mayoría de los poetas del 60 y su producción; se trata de una generación abortada, sin continuidad ni posibilidades de madurar su proyecto de escritura: el suicidio en el caso de Pizarnik; la persecución, la muerte, el exilio interior o exterior para la mayoría, los obliga a callar o a escribir en otro contexto otra literatura.

Como punto de partida, me interesa señalar la reinscripción de tres líneas programático-textuales, generadas por la obra de Gironde en su recolocación en el campo intelectual argentino del 60.⁸⁷

En un atisbo por recuperar los procedimientos metapoéticos usados por Gironde, procedimientos que marcaron el punto de inflexión para el cambio de la literatura, y que implicaron su transformación, la década del 60 retomó los fundamentos estéticos de la vanguardia para usarlos en sus poemas. Según Muschietti, esta recuperación se dio a partir del desarrollo de tres factores primordiales, las propias condiciones de producción del texto poético, la inclusión de la ciudad como elemento atributivo del paisaje en la poesía, el abandono del campo como descriptor del espacio y en tercer lugar la desterritorialización del discurso poético y del poema en sí.

Estos tres atributos tienen su origen a partir de que Muschietti declare que la poesía argentina de la década de los 60' tuvo: “tres

87 Delfina Muschietti. «Las poéticas de los 60». En: “Cuadernos de literatura” 4 (1989). Ed. por Universidad Nacional del Nordeste, págs. 130-131.

líneas programático-textuales: (...) 1.- La experimentación vanguardista; (...) 2.- Los materiales de la representación poética; (...) 3.- Una práctica des-idealizante”⁸⁸. En este sentido, todo el proceso que llevó a Gironde a la experimentación, sin lugar a duda fue un “laboratorio” efervescente de creación que, entre otras cosas, mostraba la mistificación total de la literatura. Aunque aparentemente Gironde no mitificaba nada, sino al contrario desmitificaba, parece evidente su pasión por la poesía y la literatura. Por lo que casi con toda seguridad afirmarí­a que el texto poético sería más poético si se declarara a sí mismo como ruptura del orden establecido, como “invasor” del sentido, o como génesis de un caos. Dicho de otro modo, implementó una poética que buscaba encontrar un orden distinto, y parece que lo halló.

Se puede, sin premura, rastrear, prácticamente sin tener dudas al respecto, esta propiedad literaria, y encontrar en toda o casi toda su obra el valor propio de lo experimental. Los dos primeros libros de Gironde son libros de vivencias, de viajes, pero la realidad se muestra de manera desorbitada, caótica. El humor, rayando en lo negro, jugando con lo grotesco, con el feísmo, permea buena parte de estos poemas. La enumeración de imágenes diversas, alucinantes en algunos casos, que se yuxtaponen o se alternan, generan un dinamismo y una vitalidad particular muy novedosa en sus poemas. Incluso, se puede hallar experimentación en textos y poemas en los que pareciera que Gironde se está igualando a otros poetas y escritores, que son dignos representantes de la llamada literatura de la tierra, tales como Ricardo Güiraldes.

Apunta Gabriela García Cedro en su libro *Boedo y Florida: una antología crítica* que Güiraldes es un articulador entre la generación que se va, la de los modernistas, y la que quiere tener presencia ya, es decir, la de los vanguardistas. Güiraldes está colocado exactamente en el medio. Porque si bien pertenece a la de Lugones y Rubén Darío, a lo telúrico, también se adapta y comprende a los más jóvenes impulsando un diálogo que nutre y conserva la amistad entre los grupos. Es todo por la metáfora,

⁸⁸ *Ibid.*, pág. 131.

por la nueva y por la que los lugonistas quieren imponer para siempre como principio fuente de la literatura. García Cedro en este sentido afirma:

Cuatro años menor que Gálvez y cinco mayor que Girondo, Ricardo Güiraldes (1886-1927) hace honor a esta ubicación generacional intermedia. No solo su presencia en Martín Fierro sino toda su actividad ligada a los movimientos de esa nueva generación corrobora un lugar mucho más activo y, al mismo tiempo, distanciado⁸⁹,

lo que parece advertir Güiraldes y que resulta cada vez más evidente en los avances de la vanguardia. Ello está claro al leerse en los textos una profunda capacidad de experimentación y re-conversión de lo literario.

Y esta actitud manifestó de tal forma la propia acción de la vanguardia que incluso en obras muy posteriores al surgimiento de ella, como en *Campo nuestro* (1946), Girondo escribe textos con este tenor:

Persiste, campo nada, en acercarnos
la ocasión de perdernos... o encontrarnos.

Gracias, campo, por ser tan despoblado
y limpito de muertos,
que admites arriesgar cualquier postura
sin pedirle permiso a los espectros.⁹⁰

En consecuencia, para Muschietti la vanguardia se nutre de lo raro, de juegos que pueden producir nuevas construcciones y nuevas poéticas. Y de esta manera llega a la conclusión de que las tres grandes líneas programáticas de la vanguardia estaban

⁸⁹ Gabriela García Cedro. *Boedo y Florida: una antología crítica*. 1ª ed. Buenos Aires: Losada, 2006, págs. 252-265.

⁹⁰ Oliverio Girondo. *Obra completa*. Ed. por Raúl Antelo. Ed. crítica, 1ª. ed. Nanterre [u.a.]: ALLCA XX [u.a.], 1999, pág. 215.

orientadas al discurso poético, la experimentación, a crear materiales de representación poética y a la utilización de prácticas desacralizadas. Muschietti lo expresa de la siguiente manera:

La experimentación vanguardista que trabaja con el discurso poético y se vuelve reflexión sobre sus mismas condiciones de producción (cuyo intertexto más evidente son los poetas franceses de la modernidad: Mallarmé y Rimbaud, junto con el movimiento surrealista). “Los materiales de la representación poética en los que confluyen el ambiente ideológico de la clase media urbana y la figura de la ‘gran ciudad cosmopolita’: Buenos Aires”.⁹¹

Una práctica des-idealizante que va desde la desacralización del discurso poético hasta las propuestas de una nueva moral cuyos ejes son el discurso erótico, y el humor como burla y agresión desmitificadora de las instituciones de una sociedad hipócrita (aquí son decisivos los aportes del discurso psicoanalítico y del sociológico).⁹²

De esta manera los críticos confluyen en la percepción de que el valor de la creación (en la vanguardia) estaba planteado como experiencia, y a su vez la creación formaba parte de un experimento. Experiencia y experimento fueron sus dos poderosos atributos y sus implicaciones atañían a la escritura, que los vanguardistas asumían también como parte de su tarea creativa. La escritura habría de ser llevada un poco más allá de sí misma, abandonando la exacerbada simplificación que los

⁹¹ En nota al final del artículo, Muschietti escribe lo siguiente: “Los poetas del 60 son poetas-urbanos-de-Buenos Aires, salvo excepciones. La obra de Alfredo Veiravé es una de ellas, aun así, sus textos producen una curiosa y muy interesante mezcla entre lo natural y lo urbano-tecnológico, propio quizá de su contexto de producción: una capital de provincia latinoamericana”. Para esta referencia, véase el artículo de Muschietti, «Las poéticas de los 60», pág. 131.

⁹² Muschietti, *op. cit.*, pág. 131.

modernistas en ocasiones daban a lo poético. Este era el *súmmum* de su intención. El punto central de la vanguardia estaba en llevar a cabo el propio experimento y en la ruptura con el orden y la tradición. Pero, por supuesto, era una experimentación que estaba guiada por el pensamiento de la escritura, y no por el sentimiento.

Parece claro, por tanto, que Gironde puede ser considerado de tal modo, pues por este motivo la especialista en crítica literaria Beatriz de Nóbile lo ha declarado un autor “tenso de experimento”⁹³. En ese sentido, debemos entonces preguntarnos a qué y por qué se debe esta “tensión”. Aún más, tensión con qué, o planteada desde qué lugar. Si es posible ofrecer alguna respuesta a esta definición, en realidad, se podría plantear como: tensión con la palabra, tensión con el texto poético. Su vida, la vida de Gironde, jugaba poco en esos términos.

Del mismo modo, resulta muy difícil sopesar si la intención del poeta argentino era “aventurarse” en el marco de una escritura que apuntara a una literatura confesionalista. Parece poco probable que haya habido “confesión” en los textos girondinos, aunque de otro modo, muchos de estos, partieron de las diversas experiencias de vida que tuvo.

En consecuencia, podemos inferir que su objetivo frente a la literatura fue adoptar una actitud irredenta. Actitud que, aparentemente, estuvo comprometida bastante poco con su propio yo o con sus yoes. Sin embargo, esa despreocupación por la fuerza positiva o negativa que puede generar la tensión con la experimentación-experiencia, fue ante todo porque Gironde pareció sentir de modo muy directo una vinculación con la palabra poética, con la palabra de vida. Su palabra personal, la palabra de vida debía correr en libertad frente a lo que él consideraba podía haber en la palabra poética. En todo caso, si marcó con su vida algún tipo de influencia en su poesía, o si puso de relieve su propia vida dentro de la experiencia poética, el matiz es de una tremenda sutileza. De Nóbile lo expresa claramente cuando afirma:

⁹³ De Nóbile. *El acto experimental: Oliverio Gironde y las tensiones del lenguaje*, Buenos Aires, Losada, pág. 12.

El deslumbramiento por el verso liberado, por las bocanadas de imágenes curiosas, por los vistosos cromos que podían surgir de los viajes, lo retienen en una modalidad expresiva que irá perdiendo vigor en el ascenso hacia otros encuentros.⁹⁴

Volvamos a un punto central para entender cómo se inserta Girondo en el contexto de la vanguardia. Nos referiremos al problema de la experiencia y de la experimentación. Debe quedar claro que hablamos de la experiencia entendida como ruptura dada contra el canon, dominado profundamente por el movimiento modernista.

Resulta necesario vincular la experiencia a dos perspectivas. Primero, la experiencia entendida como experimento, y probablemente en Girondo como aventura. En segundo lugar, como una experiencia que responde a la acción de lo que es propiamente dicho: experimental. Estas ideas no solo giran en torno a lo experiencial como la cuota vivida en sentido opuesto, sino del experimento como creación que siempre intenta superar los valores parciales de la creación. Si nos atenemos a la propia definición que nos da la lengua, allí es posible esclarecer algunos principios.

Las limitaciones impuestas al propio lenguaje, al arte y a las relaciones entre el creador y lo que este crea, es decir, la lengua como mediadora entre el *sí* y la escritura, son probablemente una fehaciente prueba del sentido profundo que posee el lenguaje poético. En este orden, afirmamos que el propio Girondo se quiso resignificar como valor de la experiencia. Transformarla implicaba vivirla, ser ella misma y, si era necesario darse ese “imperativo”, Girondo lo tomaría con toda seriedad.

No sería sino ese carácter innovador vinculado directamente a la vanguardia y a todas sus expresiones, lo que le llevarían a crear su propio vanguardismo, y tal vez su propio cosmopolitismo. Girondo fue en ese sentido un poeta “solitario”, un poeta del aislamiento. Vivió junto con el movimiento y también con otros autores, pero prefigurándose siempre desde su propia indi-

⁹⁴ *Ibid.*

vidualidad, desde una soledad taciturna, creando así la imagen que querría de sí mismo. Es por ello por lo que “Oliverio Gironde —con mayor intensidad que ningún otro poeta argentino de su época— respiró la crisis experimental, y tanto se encarnó en él, que su obra trasunta en cada una de sus etapas, esa obsesión, es un poeta tenso de experimento”⁹⁵.

Aunque ya se han mencionado las cuatro experiencias girondeas de las que habla De Nóbile, aún se deben recordar algunos detalles que son esenciales en este punto. La primera experiencia, explicada por la investigadora, apunta a la inserción de Gironde dentro de la vanguardia. Aunque los diferentes movimientos de vanguardia en América Latina parecen haber tenido una honda repercusión en el continente, la vanguardia argentina se remite fundamentalmente a vivir su experiencia internamente. Los grandes autores de la vanguardia importaron modelos perfilándolos con un sentido autóctono, o si se quiere local. Así que Gironde será quien se dedique a exportarla, internacionalizándola. Es por ello, por lo que De Nóbile se refiere al surgimiento de la vanguardia en América Latina y sus autores, haciendo énfasis especialmente en Argentina. Partiendo desde ese punto, Gironde se abrió a un número importante de nodos: la modernidad, lo cosmopolita, la poesía cubista (fundamentalmente influenciada por el cubismo de Pablo Picasso y Apollinaire), y finalmente lo más importante de esta primera experiencia, los grados del humor y lo grotesco.

Durante la segunda experiencia la versión se modifica sustancialmente, porque la autora, en cambio, ahora nos presenta a un nuevo poeta. Un Gironde que llegará con una conciencia más clara de lo que quiere escribir y afirmar dentro de su escritura. Sin embargo, el ya escritor Gironde, aun habiendo llegado relativamente tarde a la escritura, pues su primer libro fue publicado cuando tenía ya los 31 años de edad, descubre a través de la experiencia y de la experimentación una profunda y larga serie de vínculos entre arte y vida. Casado con Norah Lange, que ya escribía desde los 20 años, Gironde intenta recuperar esa falencia con un

⁹⁵ *Ibid.*

acto que le implique la exigencia de ocupar un lugar más innovador. Serán los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía y otras obras* los que le conduzcan visiblemente por ese derrotero.

Sin embargo, la verdadera vida literaria de Girondo aparecerá poco tiempo después, cuando empieza a llevar su experimentación más profunda fundamentalmente utilizando el lenguaje. Según De Nóbile, este será el marco para lo que ella llama la segunda experiencia, expresada de acuerdo con su idea en cuatro aspectos fundamentales:

1. Nuevas impresiones.
2. El vacío existencial.
3. Disolución y búsqueda.
4. Retorno a lo seminal.⁹⁶

Estos principios se basan en que, cuando Girondo experimenta, destruye el valor normativo que el lenguaje le ha impuesto. Así en cambio, en vez de someterse al valor normativo de la palabra (del que los modernistas gustaban tanto) lo destruye en su totalidad creando neologismos, nuevas estructuras, descomponiendo la sintaxis del verso, combinándola en sus diferentes posibilidades, manifestándose así en un nuevo modelo poético.

El planteamiento de De Nóbile nos conduce por la idea de que para Girondo la innovación se funda en las rupturas con todo aquello que responde a una estética tradicionalista. El fundamento de esa percepción estética de la ruptura estaba sostenido por los cuatro puntos esenciales mencionados arriba. El primero, que está marcado por las nuevas impresiones, se compone esencialmente de un acercamiento a lo nuevo. En este, a su vez, el poeta pretende establecer contacto con otros tres aspectos primarios: una nueva escritura, una nueva poesía y un nuevo estilo.

La poesía, según Girondo, tiene que escribirse siempre con un afán renovador, lo que a su vez implicaría vincularse a una poesía irreverente, aquella que asume las nuevas impresiones a las que se sometía el propio espíritu vanguardista. Con la intención de crear una poesía irreverente, Girondo abandonaría

⁹⁶ Véase el capítulo segundo intitulado como “segunda experiencia” en: De Nóbile, *op. cit.*, págs. 59-87.

definitivamente sus vínculos simbolistas, expresionistas e incluso cubistas, etc., hecho que al mismo tiempo le llevaría a convertirse en un autor que indagaría en lo espacial, lo sensual, o simplemente lo gestual.

Estamos pues, ante el Girondo que escribe y vive de las impresiones, que se atiene a su relación con las experiencias sensoriales, y que lleva la experimentación más allá de su propia esencia. En esta etapa y atendiendo a la imagen contundente, pero al mismo tiempo a la imagen sutil, como ya hemos afirmado, produce una poesía que lleva en su seno una carga potencial de sensualidad. Girondo se permite jugar en medio de esos polos, con lo cual no solamente se describe a sí mismo, a sus intenciones y a sus pensamientos, sino que logra sacar lo que más anhela de su universo interior, el hecho mismo de la escritura.

Girondo luchaba con todo y contra todo, yendo hasta lo más arriesgado que pudiera exigirle cualquier momento de su vida. En este sentido, el poeta era escandaloso. Girondo vivió de persistir en la diatriba, en aquello que causaba escándalo y que De Nóbile define como “feísmo”⁹⁷. He aquí que estamos ante unas de las variantes fundamentales de la vanguardia. Se trata del choque, una vez más de cómo la palabra libre, la palabra atrevida, audaz, puede producir o generar una poética tan transcendental que no percibe sus propios límites. Otra vez De Nóbile se acerca a lo que queremos plantear:

Girondo elige un modo poético para manifestar esa disolución que provoca la angustia. Su ‘náusea’ se realiza estéticamente mediante lo que califico de ‘feísmo’. El designio de esta concreción plástica es el constante merodeo de las palabras que resuenan por su carácter de aversión a lo bello, el regodeo con lo que normalmente se concede repugnante. La poesía moderna las rescata como un elemento estético más, aunque aparentemente pueda suponer una paradoja.⁹⁸

⁹⁷ De Nóbile. *El acto experimental: Oliverio Girondo y las tensiones del lenguaje*, pág. 74.

⁹⁸ *Ibid.*

Es de esta forma pues que De Nóbile explica que se entra en una nueva etapa, según sus palabras, de “Disolución y búsqueda”⁹⁹. Significará para Girondo un paso adelante dejando lo que ya se ha hecho y comenzando un nuevo proceso de escritura. Girondo en cada libro empieza a escribir otra vez, con un nuevo estilo, con una nueva forma, con otro tipo de lenguaje, etc. De manera que no se repite en ninguno de los poemarios anteriores o de los que le siguen. Girondo quiere innovar, pero al mismo tiempo ha querido retornar a su poesía original; se refiere al juego mismo con el lenguaje, vinculándose otra vez con el orden de la palabra.

La tercera experiencia está colocada estrictamente en la palabra, no solo la palabra poética sino también la palabra como una parte del lenguaje que también contiene la poesía en sí. Aquí Nóbile se explaya y explica sobre de qué manera Girondo se libera totalmente de las ataduras del lenguaje preciosista, y comienza a jugar con la palabra, creando al momento un neologismo. La autora nos habla de la “métrica” (aunque nosotros no lo haremos) y llega a vincularla con el tema de lo fonético. Finalmente se plantea la relación entre identidad y texto poético, que es bueno revisarlo debido a la inmensa cantidad de viajes que Girondo llevó a cabo.

La idea de que De Nóbile hable sobre experiencias se debe a la vinculación de Girondo con lo propiamente experimental. Fue un innovador en todo el sentido de la palabra. Nosotros lo vamos a usar para comprender las diferentes etapas sobre las cuales Girondo desarrolla fundamentalmente su poesía.

¿Quiso, alguna vez, Girondo convertir la experiencia poética en un “laboratorio de creación”? Probablemente sí, pero no entendiendo la palabra laboratorio como un “experimento científico”. Un laboratorio de creación supondría, en todo caso, para Girondo, la pura creación del acto poético. Pero si, en todo caso, algo de la experiencia como experimento científico quedara en el rastro de su escritura, se podría relacionar con la tesisura del desinterés, una suerte de crear una literatura vinculada al abandono, a que la palabra esté constantemente amenazada de la pérdida de su territorialidad. Para comprender correctamente esto, acotemos

⁹⁹ *Ibid.*

dos cosas. Si Gironde buscaba algo, parecía estar vinculado a una “mutilación del sentido” y, en consecuencia, del orden, y, si así fuera, el experimento y la experiencia no responderían a una pretensión científica del orden, sino más bien al carácter acientífico de la poesía y de la literatura. Si como afirma Bachelard en *La filosofía del no: ensayo de una filosofía del nuevo espíritu científico*:

Lo mismo, una experiencia que no rectifica ningún error, que es meramente verdadera, que no provoca debates, ¿a qué sirve? Una experiencia científica es, pues, una experiencia que contradice a la experiencia común. Por otra parte, la experiencia inmediata y usual mantiene siempre una especie de carácter tautológico, ella se desarrolla en el mundo de las palabras y de las definiciones, y carece precisamente de aquella perspectiva de errores rectificables que caracteriza, según nuestro modo de ver, al pensamiento científico.¹⁰⁰

La ciencia se constituye como la representación de la razón y el orden, y la no-ciencia está tipificada en lo que Bachelard llama como “experiencia común”. La experiencia común se referiría a aquello que no está dentro del imperio de la razón. Bachelard no habla de la palabra que vive la experiencia por vía no del experimento, sino del acontecimiento que revoca al pensamiento. Es en esta escisión dada entre experimento y acontecimiento, que Gironde se otorga permiso para entrar en el espacio de lo onírico y en el espacio de la sinrazón; y que, dicho de otro modo, no es más que el caos.

Por supuesto que el “caos” gironde no es tampoco un desorden total, ni absoluto. No es posible, de hecho, romper con las estructuras del lenguaje sin que ello implique algún tipo de significación nueva y otro nuevo orden lingüístico. En este sentido, Gironde nunca pretendió esto. Más bien, al menos en la literatura de Gironde, se trata de un desorden vinculado a una rebelión contra

¹⁰⁰ Gaston Bachelard. *La filosofía del no: ensayo de una filosofía del nuevo espíritu científico*. 2ª ed. Buenos Aires - Argentina: Amorrotu Editores, 2009, pág. 13.

el *strictu sensu* de la palabra, hecho que igualmente responde a una actitud de confrontación contra el *statu quo* que establece la forma propiamente sintáctica, puesto que este *statu quo* se constituye como el ser de la palabra o, lo que es lo mismo, la resignificación de ella por medio del sentido. Todo ello llevado a una búsqueda profunda se construye en la metasignificación del lenguaje.

Es por ello por lo que la experiencia estética (en tanto debe comprenderse como la experiencia misma de la vanguardia), el experimento creador, en muchos casos para el mismo Gironde, respondió a su propia necesidad de llevar a cabo una transformación absoluta del lenguaje. En un determinado momento de su proceso de escritura pareciera que la consigna para él habría sido transformar el lenguaje. Primero actuando con la palabra misma y posteriormente profundizando sobre sus significados.

Dominado por el principio básico de los “raros”¹⁰¹, Gironde se inició escribiendo estrictamente apegado a las normas de la lengua, y poco a poco, siempre jugando, fue transformando la palabra en un elemento nuevo. La usó para sí mismo, hasta que empezó a descomponerla creando sus propios efectos poético-lingüísticos. Un ejemplo concreto de ello puede observarse a través de la escritura del caligrama en *Espantapájaros*. Oliverio Gironde usó el caligrama como una operación estética, un procedimiento escriturario que le servía para violentar la palabra. Pero no usándola como una violencia destructora, sino como una violencia creadora. El carácter experimental del lenguaje se intensifica como puede observarse en *Espantapájaros* y llegará a su nivel máximo en el poemario *En la masmédula*. Es perentorio decir que así de esta manera, una forma de magia y de misticismo confluían en torno a él.

Seguidamente mostramos el caligrama (poema dibujado), centrado en una imagen visual, que sirve para representar las ideas en forma gráfica, con el que inicia su libro *Espantapájaros*. El poema tiene la siguiente estructura:¹⁰²

¹⁰¹ Recordemos la mención de Scrimaglio a la revista “Los raros” y la filiación que los vanguardistas obtuvieron de allí.

¹⁰² Hemos transcrito el poema como una imagen para que se pueda visualizar adecuadamente lo que se está afirmando.

Yo no sé nada
 Tú no sabes nada
 Ud. no sabe nada
 El no sabe nada
 Ellos no sabennada
 Ellas no sabennada
 Uds. no saben nada
 Nosotros no sabemos nada.

La desorientación de mi generación tiene su explicación en la dirección de nuestra educación, cuya idealización de la acción, era — ¡sin discusión! — una mistificación, en contradicción con nuestra propensión a la meditación, a la contemplación y a la masturbación.

(Gutural, lo más guturalmente que se pueda). Creo que creo en lo que creo que no creo. Y creo que no creo en lo que creo que creo.

"Cantar de las ranas"

¡Y	¡Y	¿A	¿A	¡Y	¡Y
su	ba	llí	llá	su	ba
bo	jo	es	es	bo	jo
las	las	tá?	tá?	las	las
es	es	¡A	¡A	es	es
ca	ca	quí	cá	ca	ca
le	le	no	no	le	le
ras	ras	es	es	ras	ras
arri	aba	tá	tá	arri	aba
ba!..	jo!..	!..	!..	ba!..	jo!..

La experimentación del poeta se centró, de este modo, no en precisar una poesía convocada a través de la experiencia metódica, aquella que busca comprobar algo, sino a través de la colocación de un modo de rebelión que ejercería contra la palabra “pulcra”, la palabra bien escrita; la que los neorrománticos y los modernistas por supuesto intentaron imponer.

La posición que el poeta argentino adoptó en medio del contexto intelectual y literario de entonces fue, de esta manera, la de un “incómodo”, la de un irreverente, como también lo fue

Macedonio Fernández o, por ejemplo, Roberto Arlt. Girondo se ajustó a esa controversial imagen en dos sentidos diferentes; tanto consigo mismo, como la de quienes estaban junto a él. No obstante, como hemos dicho, su aparición en la vanguardia podría llegar a verse incluso como una incursión relativamente tardía.

A pesar de que en 1915 Girondo ya había tenido alguna incursión en la literatura, en este caso con la pieza teatral *La madrastra*¹⁰³, no será sino hasta 1922 junto a sus *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* cuando se pueda considerar su obra como su primera publicación formal. Solamente para referir un dato de relevancia, véase que, según la bibliografía de Oliverio Girondo publicada por Beatriz de Nóbile en su libro *El acto experimental: Oliverio Girondo y las tensiones del lenguaje*, Girondo publicará *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía y otras obras* en 1922. Será esta “demora” la que nos lleve especialmente a la pregunta sobre cómo podría Girondo haberse apropiado del título de por lo menos ser pionero de la vanguardia e insertarse de pleno dentro de ella, si ya otros autores lo precedían y buscaban la renovación total de la literatura.

Ahora bien, antes que nada, debemos hacernos una pregunta en relación al acompañamiento que habría recibido Girondo con referencia a su participación en la construcción de la vanguardia. Ese acompañamiento es probable que no haya sido tanto desde su figura de escritor, como sí desde la figura de su escritura. ¿Habría querido ser el pionero o uno de ellos, de las expresiones vanguardistas en la literatura argentina? Sería difícil afirmarlo, pero en todo caso, lo que sí puede estar claro es que su aparición revela (así como junto con otros) la intención férrea de decirle adiós al modernismo literario y a toda esa cosmovisión de la creación y del arte que se quedaba en la mera expresión de la valoración de la palabra.

Es aceptable la idea de que la vanguardia diera una dura batalla contra el modernismo, atacándolo en sus formas expresivas,

¹⁰³ Para una edición de esta obra, véase: Oliverio Girondo. *La diligencia y otras páginas*. Buenos Aires: Simurg, 2004.

en su propuesta estética y por ende intentando desmontar todas sus poéticas. No obstante, este es el contexto más generalizado del debate entre modernismos y vanguardismos. Para el escritor argentino la “dura batalla” poética seguramente no debió haberse dado en el terreno de las confrontaciones intelectuales que acaecían en los *ismos*, sino en el frente de la escritura propiamente dicha. Gironde no jugó un papel marginal dentro de la vanguardia, aunque sí se lo marginaba considerablemente. Si, para algunos, aquellas diatribas estéticas significaron una impostura intelectual que reaccionaba ante otras imposturas, para Gironde no lo eran de ninguna manera, no lo requería, aún más, ni siquiera lo pensaba. Gironde ingresó a la vanguardia por vía directa de la poesía y no de otro modo. No ingresó asumiendo alguna postura estética. Si como señala Eduardo Romano, la vanguardia argentina entró con Borges por la vía del ultraísmo¹⁰⁴ y de las influencias europeas, con Gironde estaríamos en presencia de un vanguardismo calificado como autóctono. Es por este y muchos otros factores, por lo que algunos críticos aprecian a Oliverio Gironde como el punto de partida de la vanguardia argentina.

Gironde se presenta como un autor que tiene una figura única y completamente indivisible. El Gironde escritor es a la vez hombre y escritor. El hombre es el que está presente en su escritura, pero también el poeta. No hay un hombre poeta y luego un hombre. Gironde es poeta y es ser humano y, por tanto, aquí lo afirmamos como una sola figura. Lo que en consecuencia nos plantea la unidad total e indivisible, tanto de su personalidad como de su escritura. Es la voz una transparencia de sí mismo. En consecuencia, todo lo que a él le pertenece se refleja en su poesía.

En este orden de ideas podemos, pues, decir que la afirmación de su literatura es también la de su personalidad. Pero debe entenderse correctamente esta aclaración, ya que, ante todo, nos

¹⁰⁴ Eduardo Romano. «Las revistas argentinas de vanguardia en la década de 1920». En: “Cuadernos Hispanoamericanos” 411 (sep. de 1984). Ed. por Saúl Sosnowski.

referimos a la disciplina discursiva y textual de Gironde, atendiendo a que su presencia en el contexto de la vanguardia parte inevitablemente del sentido último con el que se propuso llevar a cabo su poesía. Gironde es un escritor aficionado, no un escritor intelectual. Es un escritor amateur abocado a la escritura. En palabras de Guillermo Sucre, podemos afirmar que “[l]o indudable para el escritor es que la verdadera realidad con que se enfrenta es la realidad del lenguaje”¹⁰⁵. Sucre se refiere así, al Gironde que busca en la palabra, la palabra misma. La furia y la pasión con la que escribió su poesía estuvieron, en ese sentido, ciertamente centradas en la experiencia de la vida misma, en la intensidad que conlleva su expresividad. Para Gironde la poesía debe traernos hacia un *memento vivere* y no necesariamente volver a experimentar un *memento mori*. Uno de los poemas que parece evocar más esta percepción de la vida, de una vida que debe ser para vivirla es (entre muchos otros) *Pleamar*:¹⁰⁶

Nada ansío de nada,
mientras dura el instante de eternidad que es todo,
cuando no quiero nada.¹⁰⁷

Por ello, las experiencias (nosotros las acotaríamos como experimentos), de las que nos habla De Nóbile, son parte de la transformación de una poesía que por principio básico y fundamental pretende innovarlo todo, absolutamente todo. Y es precisamente esta innovación, una de las justas dimensiones a través de las cuales se desarrollará casi toda su poesía: aislándose y volviéndose a centrar en el grupo. Siempre colocándose en el marco de la periferia, como si su poesía fuera una gran isla flotante que navega y se desplaza entre las voces de los otros vanguardistas.

¹⁰⁵ Sucre. *La máscara, la transparencia: Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, pág. 255.

¹⁰⁶ Gironde. *Obra completa*, pág. 180.

¹⁰⁷ Gironde. «Persuasión de los días». En: *Obra completa*. Ed. por Raúl Antelo. Madrid: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 1999, pág. 180.

1.7.

Las líneas de escritura de Girondo

Oliverio Girondo, puede considerarse como la gran figura de la poesía argentina de vanguardia. No solamente porque formara parte de aquel sistema, y además fuera el innovador de un modelo poético, sino porque, a través de sus textos, Girondo logró desancilar al canon de la poesía del centro dominador del modernismo que imperaba desde finales del siglo XIX.

Como se ha dicho, reiteradamente, la función principal a la que se abocó Girondo fue subvertir todo orden establecido, que la literatura y en especial el modernismo mismo había perfilado como estética. Por supuesto, Girondo no fue una isla, significó junto con tantos otros el epicentro de cambios que deseaban provocar en general en la literatura argentina. Como ya sabemos, este fue el espíritu del que gozó el grupo de Florida en el que estuvieron, entre otros, el ya también nombrado Jorge Luis Borges, Bioy Casares, Macedonio Fernández, Evar Méndez, Leopoldo Marechal, Jacobo Fijman, Eduardo González Lanuza; de aquellos que pertenecieron a Boedo fueron Leónidas Barletta, Nicolás Olivari, Elías Castelnuovo, Álvaro Yunque, Roberto Mariani, etc.

En medio de ese contexto, Girondo también fue un irreverente, generando una serie de propuestas innovadoras que renovaron la poesía de su tiempo y le valieron muy acertadamente, el título de precursor de la vanguardia en Argentina. Los críticos presentados anteriormente, De Nóbile, Sola González, Delfina Muschiatti, entre otros, a través de un estudio de la obra de Girondo, han mostrado algunas de las líneas de escritura que el poeta desarrolló e impuso a través de sus trabajos, renovando la poesía de su tiempo. Sobre la base de estas miradas, seguidamente, mostraremos estas líneas de escritura y las ilustraremos con algunos poemas a fin de mostrar o evidenciar en su trabajo, esos elementos que lo definen como vanguardista.

Girondo ofrece un sinfín de variaciones temáticas en sus textos. Esto permite que su poesía tenga el valor de ser pluridimensional y que presente su obra como lo inabarcable. De entre todas las temáticas que podemos constatar en su trabajo poético, podemos

señalar como novedosas por su tratamiento: el viaje, el paisaje local y el paisaje del mundo, la ciudad, lo femenino, lo erótico.

1.7.1. **El viaje**

Girondo fue, de una forma diferente, el escritor-viajero, el escritor que vivió la experiencia y la plasmó en su escritura. Pero no exploraremos del poeta argentino únicamente esta dimensión. Demás está decir que la noción de escritor viajero, o viceversa, el viajero que vuelca sus experiencias de viaje en la escritura es lo suficientemente profusa como para publicar un libro solo con ella.

El poeta fue un hombre que prácticamente desde su infancia se convirtió en un viajero sempiterno, estuvo viajando por el mundo entero. Negar o dejar pasar esa influencia y no marcarla dentro de su poesía, probablemente, sería dejar pasar por alto otro de los aspectos que resaltan de manera significativa en toda su producción literaria. Lugares de distintas partes del mundo que pudo conocer a través de sus incontables viajes, quedaron plasmados en su trabajo poético. Los viajes también le permitieron absorber una mirada distinta del tiempo, expresado en su poesía constantemente. Además, le ayudaron a desarrollar una visión cosmopolita del medio que le rodeaba, del espacio. De tal forma que ennoblecía o engrandecía la cualidad del espacio que presentaba en sus textos. No importaba si se trataba del campo o de la ciudad.

Sus dos primeros libros, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* y *Calcomanías* son por excelencia, libros de viaje. Muchas ciudades o lugares de diversos países visitados, quedaron plasmados con gran precisión y detalles en estos poemarios. En ellos el tiempo, como se dijo antes, es presentado de manera particular. En algunos poemas el tiempo parece detenido, dilatado, otras veces el dinamismo, la fuerza en la expresión de lo mirado, hace que el tiempo también se presente novedoso a los ojos del lector. El poema *Toledo*, de su poemario *Calcomanías*, es un buen modelo de ese poema donde, además de mostrar con detalles el lugar, también se recrea la atmósfera de un tiempo que habiendo ya pasado, pervive como aroma en cada espacio, cada objeto, cada lugar que se nombra.

Girondo, va tejiendo un poema donde tiempo y espacio se van uniendo para dejar esa sensación de un tiempo detenido, pasado y tan presente al mismo tiempo, que “a veces, al atravesar una calleja, / uno se cree Don Juan!”¹⁰⁸.

Se observa además un interesante trabajo de lenguaje, construido sobre una mezcla o unión de imágenes opuestas para la descripción de la ciudad, que dan la sensación de rudeza y suavidad al mismo tiempo. Así, Toledo, la ciudad que se describe sobre la base de imágenes bélicas, “Forjada en la fábrica de Armas y Municiones, (...) muerde con sus almenas un pedazo de cielo...”¹⁰⁹ une Girondo a estos elementos, intertextos de figuras literarias como el Lazarillo, El Buscón, Don Juan, y artísticos como El Greco, generando una atmósfera temporal tan real, donde todo está tan perfectamente consustanciado, que “cuando las sombras se descuelgan de los tejados/ se oye la gesta que las paredes nos cuentan al pasar/ noches con gélido aliento de fantasma,/ en que las piedras que circundan la población celebran aquelarres goyescos”¹¹⁰.

Otras ciudades se muestran cargadas de elementos novedosos en su descripción. La humanización de sus rasgos, las imágenes inusitadas con que son delineadas y el dinamismo con que se presentan simultáneamente diversas situaciones, hacen que el tiempo se perciba en su transcurrir mucho más acelerado. Algunos fragmentos del poema *Río de Janeiro* sirven para ilustrar lo señalado:

Con sus caras pintarrajeada, los edificios saltan unos encima de otros y cuando están arriba, ponen el lomo para que las palmeras le den un golpe de plumero en la azotea.

El sol ablanda el asfalto y las nalgas de las mujeres, madura las peras de la electricidad, sufre un crepúsculo, en los botones de ópalo que los hombres usan hasta para abrocharse la bragueta (...)

¹⁰⁸ Girondo. *Obra completa*, pág. 32.

¹⁰⁹ *Ibid.*, pág. 31.

¹¹⁰ *Ibid.*

Sólo por cuatrocientos mil reis se toma un café, que perfuma todo un barrio de la ciudad durante diez minutos.¹¹¹

O en *Venecia*, donde el tiempo parece detenido y “se respira una brisa de tarjeta postal”¹¹².

El viaje se registra como la marca de la ruta estética y estilística de la vanguardia, en el que cada uno toma su camino, pero en el que a la vez las rutas encuentran siempre puntos de coincidencia. Se podría afirmar que el poeta argentino adoptó una mirada itinerante, siempre en transición frente a lo que veía pasar. De esta manera, el viaje se convertiría en su rito de iniciación literaria y a la vez en la esencia de su escritura.

1.7.2. **La ciudad**

No solamente las nuevas visiones fueron la marca de la nueva poesía y de la vanguardia. Otra afrenta tuvieron que sortear los escritores y los poetas, fue el hecho de que vivían en un “mundo moderno”, una “nueva ciudad”, en la cual se avecinaba una vida vertiginosa e impropia del sentido que para entonces significaba el reflejo de los avances tecnológicos de la sociedad, de la vida moderna. Aquella nueva dimensión citadina pedía que se dejara de lado esa concepción romántica del poeta, del escritor “místico”. La poesía tenía que ser exultante con las nuevas visiones que la ciudad otorgaba. Debía mostrar esa nueva ciudad, con sus cambios, su crecimiento, su estridencia, el impacto en el hombre de la época.

La poesía de Girondo da cuenta de estos cambios. Su poesía supone el distanciamiento o paso de la temática rural a la urbana o el tránsito de una a otra. La ciudad, con los cambios que implica su crecimiento y el avance de la tecnología, automóviles, trenes, casinos, café, entra de rondó en la poesía de Girondo, aportando una mirada nueva. Los poemas como *Apunte callejero* y *Pedestre de Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* y *El tren expreso de Cal-*

¹¹¹ *Ibid.*, pág. 43.

¹¹² *Ibid.*, pág. 46.

comanías, son un buen ejemplo de ello. Así en *Apunte callejero*, con la técnica de la simultaneidad de ideas, Girondo nos muestra el movimiento de la vida del hombre en la ciudad, el café como espacio de reunión, todos los objetos que va mirando, la vertiginosidad del acontecer diario: el ruido de los autos, los transeúntes, los quioscos, la familia en el café y la angustia del hombre, expuesto ante tantas situaciones en su cotidianidad, que siente miedo de estallar.

Apunte callejero

En la terraza de un café hay una familia gris. Pasan unos senos bizcos buscando una sonrisa sobre las mesas. El ruido de los automóviles destiñe las hojas de los árboles. En un quinto piso, alguien se crucifica al abrir de par en par una ventana.

Pienso en dónde guardaré los quioscos, los faroles, los transeúntes, que se me entran por las pupilas. Me siento tan lleno que tengo miedo de estallar. . . Necesitaría dejar algún lastre sobre la vereda. . .

Al llegar a una esquina, mi sombra se separa de mí, y de pronto, se arroja entre las ruedas de un tranvía.¹¹³

En el poema *Pedestre*, nuevamente la ciudad es presentada como centro de convulsión, de ruido, de movimiento. Aparece descrita, someramente, a través de los elementos propios de la vida moderna: calles, edificios, automóviles, tranvía, transeúntes. Cada uno de estos elementos con que se le describe, dejan constancia de su dinamismo y ritmo acelerado.

Pedestre

En el fondo de la calle, un edificio público aspira el mal olor de la ciudad.

Las sombras se quiebran el espinazo en los umbrales, se acuestan para fornicar en la vereda.

¹¹³ *Ibid.*, pág. 44.

Con un brazo prendido a la pared, un farol apagado tiene la visión convexa de la gente que pasa en automóvil.

Las miradas de los transeúntes ensucian las cosas que se exhiben en los escaparates, adelgazan las piernas que cuelgan bajo las capotas de las victorias.

Junto al cordón de la vereda un quiosco acaba de tragarse una mujer.

Pasa: una inglesa idéntica a un farol. Un tranvía que es un colegio sobre ruedas. Un perro fracasado, con ojos de prostituta que nos da vergüenza mirarlo y dejarlo pasar.

De repente: el vigilante de la esquina detiene de un golpe de batuta todos los estremecimientos de la ciudad, para que se oiga en un solo susurro, el susurro de todos los senos al rozarse.¹¹⁴

En *El tren expreso*, Girondo, muestra el impacto de la tecnología en la vida del campo, representada en este caso, por el tren o locomotora. En medio del paisaje rural, donde “vestidas de primera comunión, las casas de los aldeanos se arrodillan a los pies de la iglesia”. Vemos el tren, “la locomotora hace pasar las piedras a diez y seis kilómetros/y cuando ya no puede más, se detiene, jadeante”. En su paso acelerado vemos pasar también el campo, su gente, sus animales, las mujeres en sus actividades, los soldados, la algarabía de las personas: la espera, y “las chicas que vienen a ver pasar el tren porque es lo único que pasa”. En este texto, donde lo cotidiano se transforma en un valor expresivo con múltiples recursos estilísticos y lingüísticos, con un juego de imágenes ingeniosas, el paisaje rural aparece trastocado.

De repente,
Los vagones resbalan
sobre los trastes de la vía,
para cantar en sus dos cuerdas
la reciedumbre del paisaje.¹¹⁵

¹¹⁴ *Ibid.*, pág. 53.

¹¹⁵ *Ibid.*, pág. 68.

1.7.3.

El paisaje local

Plazas, cafés, casinos, paisajes marinos y locales constituyen otras formas de paisaje, diferentes a las grandes y antiguas ciudades, que aparecen descritas en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. Girondo se detiene ahora en lugares cercanos, conocidos, concurridos por una diversidad de personas, que se desplazan, se mezclan de manera agitada. En *Croquis en la arena* presenta un paisaje marino. Abre el poema con una extraordinaria metáfora: “La mañana se pasea en la playa empolvada de sol”. De manera simultánea nos muestra diversas escenas de un día de playa, donde “todo es oro y azul”, donde hay bañistas cuyos cuerpos en el agua se ven fragmentados, alargados, donde hay fotógrafos que “venden los cuerpos de las mujeres que se bañan”... “bandadas de gaviotas, que fingen el vuelo destrozado de un pedazo de papel” y está el mar...

¡Y ante todo está el mar!

¡el mar!... ritmo de divagaciones. ¡El mar! con su baba y con su epilepsia.¹¹⁶

De gran plasticidad, este poema semeja un lienzo; cada objeto, cada persona, cada situación, es plasmada como en pinceladas, llenas de color, de sombras, de movimiento. El poema se ajusta a las técnicas del cubismo literario de Apollinaire, soportadas en la simultaneidad, la yuxtaposición, alternancia de ideas, de imágenes inusitadas, creando la sensación de movimiento y dinamismo propio de lo que se describe.

Algo similar ocurre en el poema *Biarritz*, donde Girondo nos muestra el movimiento del casino. Rápidamente, también acá, ofrece a pinceladas, características del lugar, de las diversas personas que lo visitan: “mujeres que van a perder sus sonrisas al bacará”, “hombres con baberos de porcelana”, un “señor con un cuello que terminará por estrangularlo”, “efebos barbilampiños que usan una bragueta en el trasero”, la noche, la música que se escucha cada vez que se entreabre la puerta.¹¹⁷

¹¹⁶ *Ibid.*, pág. 40.

¹¹⁷ *Ibid.*, pág. 43.

1.7.4. Lo femenino

La presencia de la mujer es una constante en la poesía de Girondo. Si partimos de la idea de la influencia que el cubismo (Picasso y Apollinaire) tuvieron en Girondo, podemos comprender y valorar adecuadamente su presencia en la obra de este escritor. Como se sabe, el cubismo literario al igual que el surrealismo intentaron reivindicar o darle un trato diferente a la manera en que lo femenino se había mostrado con el movimiento anterior: el simbolismo. Este movimiento enfatizó la idea de la mujer perversa, la mujer diabólica, maligna –recordemos a Baudelaire– hasta llegar a la presentación de una mujer degradada, horrible en la poesía de Rimbaud. Más adelante, los surrealistas exaltarán lo femenino, y aun cuando las imágenes usuales en su presentación sean irracionales (pensemos en André Breton o Paul Éluard) subyace en los poemas surrealistas el aprecio por la mujer; el amor hacia ellas, independientemente de su condición y sobre todo la valoración por ser dadoras de vida, como objeto de amor, de deseo, cargadas de erotismo o como puente para restablecer el caos, ordenar la vida. Aun cuando algunos críticos señalan que en la Vanguardia argentina el surrealismo no tuvo una gran influencia, hay en la poesía de Girondo, poemas que si no se pueden catalogar de surrealistas, se acercan. En todo caso, no se pretende entrar en esa discusión, de lo que se trata es de mostrar lo novedoso en la presentación de la mujer en la poesía de Girondo como un eje temático o línea escritural, presente y reiterado en su obra, cercano a otras vanguardias como el cubismo y el surrealismo.

En la poesía de Girondo, la mujer tiene un lugar bien importante. De manera reiterada, es presentada en los poemas, ya de forma referencial, ya ocupando el centro de la composición. Estas mujeres, variadas y disímiles en forma y edad, son mostradas casi siempre de manera sensual, voluptuosa, erótica. Así, en el poema *Corso*, “las chicas se sacan los senos de las batas para arrojárselas a las comparsas”¹¹⁸, mientras que en *Biarritz*, “Unas tetas saltarán

¹¹⁸ *Ibid.*, pág. 50.

de un momento a otro de un escote, y lo arrollarán todo, como dos enormes bolas de billar”¹¹⁹.

Para la descripción de estas chicas, Girondo acude a figuras retóricas usuales como la hipérbole en el primer ejemplo o a la comparación como en el segundo. No obstante, en otras ocasiones, son descritas a través de imágenes irracionales, similares a las usadas por los surrealistas, como puede observarse en el poema *Paisaje Bretón*, cuyo nombre o referente, Breton, es el padre del surrealismo.

mujeres salobres,
enyodadas,
de ojos acuáticos, de cabelleras de alga,
que repasan las redes colgadas de los techos
como velos nupciales...¹²⁰

En el poema titulado *Exvoto*, dedicado a las chicas de Flores, la mujer ocupa todo el espacio del poema. Es este un poema cargado de sensualidad y erotismo. Ella no solo es el objeto poético, es el objeto de deseo y de placer. Descritas en su totalidad, en su vestuario, sus gestos, sus movimientos y hasta sus pesadumbres, las chicas de Flores son mujeres reales, llenas de vida, de sensualidad que saben que con sus vestuarios, gestos, movimientos atrevidos, provocan una reacción estimulante en los hombres, y lo disfrutan. Es por eso que,

Al atardecer, todas ellas cuelgan sus pechos sin madurar del ramaje de hierro de los balcones, para que sus vestidos se empurpuren al sentirlas desnudas, y de noche, a remolque de sus mamas —empavesadas como fragatas— van a pasearse por la plaza, para que los hombres les eyaculen palabras al oído, y sus pezones fosforescentes se enciendan y se apaguen como luciérnagas.¹²¹

¹¹⁹ *Ibid.*, pág. 51.

¹²⁰ *Ibid.*, pág. 37.

¹²¹ *Ibid.*, pág. 47.

Otras veces, la figura femenina es también presentada de manera irreverente, irrespetuosa, sacrílega frente a lo sagrado como en *Sevillano*.

frente al altar mayor, a las mujeres se les licua el sexo contemplando un crucifijo que sangra por sus sesenta y seis costillas, el cura mastica una plegaria como un pedazo de “chewing gum”.¹²²

Más adelante, en otro poemario *Espantapájaros*, la mujer ocupará de nuevo el centro de la composición, pero con otra presentación, ahora en prosa poética, con otro enfoque, el amoroso y un elemento particular: el feísmo. Un hombre muestra su amor por una Mujer: María Luisa y su poder de seducción, de amar, a través de la ligereza del vuelo, sin darle mayor importancia a su físico.

No se me importa un pito que las mujeres tengan los senos como magnolias o como pasas de higo; un cutis de durazno o de papel de lija. Le doy una importancia igual a cero, al hecho de que amanezcan con un aliento afrodisíaco o con un aliento insecticida. Soy perfectamente capaz de soportarles una nariz que sacaría el primer premio en una exposición de zanahorias; ¡pero eso sí! —y en esto soy irreductible— no les perdono, bajo ningún pretexto, que no sepan volar. Si no saben volar ¡pierden el tiempo las que pretendan seducirme!... ¹²³

1.8. El lenguaje. La obsesión por la palabra

El experimento creador, para Girondo, respondió a su propia necesidad de llevar a cabo una transformación absoluta del lenguaje. En un determinado momento de su proceso de escritura

¹²² *Ibid.*, pág. 58.

¹²³ *Ibid.*, pág. 108.

pareciera que la consigna para él habría sido transformar el lenguaje. Primero actuando con la palabra misma y posteriormente profundizando sobre sus significados. Girondo entendió y usó a la metáfora como invención, como expresión, como creación, como juego o como broma, y si se quiere, incluso como totalidad y motor de su poesía.

Girondo tenía una convicción profunda en la fuerza que el significante podía otorgar a la escritura. El problema de su poesía se centraba en la palabra, en el lenguaje y en la búsqueda de este. Esa actitud lo colocaría en una posición intermedia, alejándolo del centro del debate literario de la época y colocándolo en la fuente primigenia de su escritura, a la que evidentemente no quiso escapar. Probablemente, solo de esta manera, se pueda afirmar junto con De Nóbile que la propia razón de ser de Girondo haya sido “la transmutación de la forma y de la palabra poética”¹²⁴.

Lo que más le importaba era que el lenguaje pudiera transformar y transformarse a sí mismo convirtiendo la palabra en el haber de lo impropio, del debate, de la disidencia. Ya desde sus primeros poemas y textos, Girondo asumió conscientemente la necesidad de una palabra que necesariamente debe estar resignificada en el sentido y en su profundidad poética. Aunque se inició escribiendo estrictamente apegado a las normas de la lengua, poco a poco, siempre jugando, fue transformando la palabra en un elemento nuevo. La usó para sí mismo, hasta que empezó a descomponerla creando sus propios efectos poético-lingüísticos. Para ello utiliza de manera consciente algunos recursos literarios y técnicas de escritura propias, tanto de movimientos literarios anteriores como el simbolismo, como de otros que son característicos de las corrientes de vanguardia como el ultraísmo, el creacionismo, el cubismo y hasta el surrealismo, aun cuando, como quedó asentado en páginas anteriores, haya críticos que señalan que el surrealismo no tuvo mucha influencia en la vanguardia argentina.

¹²⁴ De Nóbile. *El acto experimental: Oliverio Girondo y las tensiones del lenguaje*, pág. 12.

¿Qué toma del simbolismo? Las asociaciones libres de palabras, rompiendo con la tradicional significación lógica del lenguaje. El verso libre, es decir, el verso que no está sujeto a ritmo ni medida. La prosa poética, ese nuevo género poético, cuya denominación proviene de la obra de Baudelaire *Pequeños poemas en prosa* (1869), caracterizado por prescindir de las formas métricas, de la rima tradicional del verso, pero con el mismo sentido y profundidad lírica del poema, así como el uso de las figuras retóricas. La disposición libre de los espacios en blanco, la supresión de la anécdota, de los signos de puntuación, el hermetismo del lenguaje centrado en los neologismos, el carácter lúdico del poema, técnicas muy utilizadas por Mallarmé, en su libro *Un golpe de dados jamás abolirá el azar*, y que serán retomadas posteriormente por los cubistas y los ultraístas.

Girondo bebe de esta fuente. Sobre la base de estas técnicas, construye sus trabajos. En los poemas revisados anteriormente sobre la ciudad, el paisaje, lo femenino se pueden observar. Las asociaciones libres de imágenes, la alternancia y yuxtaposición de ideas, así como la combinación arbitraria de elementos, dotan a los poemas de una fuerza, un dinamismo y una belleza que sorprende. Recursos retóricos como la enumeración, la hipérbole, la humanización, entre otros, no solo generan un dinamismo en el poema, sino que dan la sensación de caos, confusión, vertiginosidad, como podemos ver en este fragmento de *Croquis en la arena* de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*:

Hay quioscos que explotan la dramaticidad de la rompiente.
Sirvientas cluecas. Sifones irascibles, con extracto de mar.
Rocas con pechos algosos de marinero y corazones pintados de esgrimista. Bandadas de gaviotas, que fingen el vuelo destrozado de un pedazo blanco de papel.¹²⁵

Otros elementos que Girondo utiliza para renovar el lenguaje en sus composiciones poéticas son: el humor, lo grotesco, los neologismos y la jitanjáfora. Estos dos últimos recursos aparecen

¹²⁵ Girondo. *Obra completa*, pág. 9.

con asiduidad en sus poemarios finales, en especial, *En la masmédula*. En cuanto al humor, en los poemas de Gironde se pueden distinguir dos formas: el humor rosado, gracioso, sencillo, el que produce una sonrisa en el lector, cercano al chiste, asentado a veces en el juego de palabras, como por ejemplo en *El tren expreso de Calcomanías*,

Chanchos enloquecidos de flacura
que se creen una Salomé
porque tienen las nalgas muy rosadas.¹²⁶

y el humor negro, muy utilizado por los surrealistas. Un humor agudo, crítico, punzante, transgresor, utilizado para cuestionar o censurar valores sacrosantos establecidos por la sociedad, como lo podemos observar en ese extenso poema titulado *Semana Santa*, del libro *Calcomanías* donde Gironde hace una parodia de los “complicados ritos de la más bella fiesta popular”¹²⁷, del cual mostramos los versos iniciales y finales de la composición para dar cuenta del humor negro.

Desde el amanecer, se cambia la ropa sucia de los altares
y de los santos, que huele a rancia bendición, mientras los plumeros
inciensan una nube de polvo tan espesa, que las arañas
apenas hallan tiempo de levantar sus redes de equilibrista,
para ir a ajustarlas en los barrotos de la cama del sacristán (...)
¡Cristos ensangrentados como caballos de picador! ¡Cirios
que nunca terminan de llorar! ¡Concejales que han alquilado
un frac que enternece a las Magdalenas! ¡Cristos estirados
en una lona de bombero que acaban de arrojar desde un balcón!
¡La Verónica y el Gobernador... con su escolta de arcángeles!
¡Y las centurias romanas... de Marruecos, y las Sibilas,
y los Santos Varones! ¡Todos los instrumentos de la Pasión!
... ¡Y el instrumento máximo, ¡la Muerte!, entronizada
sobre el mundo..., que es un punto final!

¹²⁶ *Ibid.*, pág. 67.

¹²⁷ *Ibid.*, pág. 72.

¿Morir? ¡Señor! ¡Señor! ¡Libradnos, Señor!
¿Dormir? ¡Dormir! ¡Concedédnoslo, Señor!

Sevilla, mayo, 1923.¹²⁸

Si en el poema anterior, Girondo muestra en forma burlesca y crítica, los aspectos sagrados de la semana santa, en *Espantapájaros*, ahora en prosa poética, en el poema 11, utilizando como elemento fundamental el humor negro, nos habla de la muerte, del suicidio. Desacraliza la idea de la muerte como descanso eterno y fin de nuestras pesadumbres en la vida terrenal, mostrando de manera burlesca y caricaturesca el mundo de ultratumba, para cerrar el poema comparando la muerte con un “país donde no se puede vivir!”¹²⁹.

Si hubiera sospechado lo que se oye después de muerto,
no me suicido.

Apenas se desvanece la musiquita que nos echó a perder los
últimos momentos y cerramos los ojos para dormir la eternidad,
empiezan las discusiones y las escenas de familia.

¡Qué desconocimiento de las formas! ¡Qué carencia absoluta
de compostura! ¡Qué ignorancia de lo que es bien morir!
(...)

Cualquier cadáver se considera con el derecho de manifestar
a gritos los deseos que había logrado reprimir durante toda su
existencia de ciudadano, y no contento con enterarnos de sus
mezquindades, de sus infamias, a los cinco minutos de hallarnos
instalados en nuestro nicho, nos interioriza de lo que opinan
sobre nosotros todos los habitantes del cementerio.

De nada sirve que nos tapemos las orejas. Los comentarios,
las risitas irónicas, los cascotes que caen de no se sabe dónde,
nos atormentan en tal forma los minutos del día y del insomnio,
que nos dan ganas de suicidarnos nuevamente.¹³⁰

¹²⁸ *Ibid.*, pág. 83.

¹²⁹ *Ibid.*, pág. 124.

¹³⁰ *Ibid.*

Girondo incorpora en sus composiciones la estética del feísmo, una manera diferente de mostrar la realidad, utilizando como elemento fundamental para ello, lo grotesco. Elementos vulgares, groseros, chabacanos, feos, repugnantes, se incorporan a su poesía para mostrar la realidad de manera desfigurada, exagerada, caricaturesca, extravagante. En oposición al concepto tradicional de belleza del arte clásico, caracterizado por la proporción, la armonía, el equilibrio, lo atractivo o deseable, la estética del feísmo supone lo contrario. Fue utilizada inicialmente por los simbolistas Baudelaire y Rimbaud, quienes hicieron de lo hórrido, verdaderos objetos poéticos. Girondo sigue esta nueva estética, renovando con ella la poesía de su tiempo. En los fragmentos de poemas como *Venecia y Café-Concierto*, de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, solo por nombrar algunos, podemos observarlo. No obstante, en los trabajos poéticos posteriores, lo grotesco, el feísmo, se observará con mayor intensidad y profusión, como en *Ejecutoria del miasma* del libro *Persuasión de los días*, el cual mostraremos seguidamente.

Café-Concierto

Salen unos ojos pantanosos, con mal olor, unos dientes podridos por el dulzor de las romanzas, unas piernas que hacen humear el escenario.¹³¹

Venecia

Yo dudo que aún en esta ciudad de sensualismo, existan fallos más llamativos, y de una erección más precipitada, que la de los badajos del “campanile” de San Marcos.¹³²

Ejecutoria del miasma

Este clima de asfixia que impregna los pulmones
de una anhelante angustia de pez recién pescado.
Este hedor adhesivo y errabundo,

¹³¹ *Ibid.*, pág. 39.

¹³² *Ibid.*, pág. 46.

que intoxica la vida
y nos hunde en viscosas pesadillas de lodo.
Este miasma corrupto,
que insufla en nuestros poros
apetencias de pulpo,
deseos de vinchuca,
no surge,
ni ha surgido
de estos conglomerados de sucia hemoglobina,
cal viva,
soda cáustica,
hidrógeno,
pis úrico,
que infectan los colchones,
los techos,
las veredas,
con sus almas cariadas,
con sus gestos leprosos...¹³³

La poesía más experimental de Girondo se encuentra en el poemario *En la mas médula*. En este texto, el trabajo de lenguaje y las técnicas de construcción llegan a su clímax. A pesar de que se inscribe dentro de sus últimas producciones, es tal vez dentro del trabajo de lenguaje y sus técnicas de escritura, el más vanguardista de todos. Poemas como *Mi lumía* o *El pentotal a qué*, entre otros, son buenos ejemplos de la marcada intencionalidad de Girondo de destruir el valor normativo de la palabra, creando neologismos y suprimiendo la anécdota en el poema, potenciando su sentido sugerente.

Mi lumía

Mi lu

mi lubidulia

mi golocidalove

mi lu tan luz tan tu que me enlucielabisma

¹³³ *Ibid.*, pág. 188.

y descentratelura
y venusafrodea...¹³⁴

El pentotal a qué

Lo no moroso al toque
el consonar a qué la sexta nota
los hubieron posesos
los sofocos del bis a bis acoplo de sorbentes subósculos
los erosismos dérmicos
los espiribuceos...¹³⁵

Junto a los neologismos, se observa además la utilización frecuente de la jitanjáfora o juegos fónicos reiterativos que carecen de sentido lógico, pero que crean en los contextos donde se encuentran, atmósferas sugerentes, debido a la sonoridad y la armonía de las palabras utilizadas. Ejemplo de ello lo encontramos en poemas como *Canes más que finales*, *El pentotal a qué*, entre otros o el poema que citamos a continuación.

El puro no

El no
el no inóvulo
el no nonato
el noo
el no poslodocosmos de impuros ceros noes que noan noan noan
y nooan
y plurimono noan al morbo amorfo noo
no démono
no deo
sin son sin sexo ni órbita
el yerto inóseo noo en unisolo amódulo
sin poros ya sin nódulo
ni yo ni fosa ni hoyo
el macro no ni polvo

¹³⁴ *Ibid.*, pág. 299.

¹³⁵ *Ibid.*, pág. 295.

el no más nada todo
el puro no
sin no¹³⁶

Otra técnica de escritura que le permite renovar el texto poético, es el uso arbitrario de los espacios en blanco. Esta técnica dota al poema de un sentido lúdico, en tanto que el lector puede realizar una lectura libre de los versos, combinándolos de manera abierta y personal. Esta manera de organizar el poema aparece inicialmente en *Predilección /Evanescente/* y se presenta de manera más lúdica en *Plexilio* de *En la masmédula*, no solo por el uso de neologismos sino porque además, hay supresión de los signos de puntuación, lo que facilita un juego mayor en posibilidades de combinación en su lectura.

Predilección /Evanescente/

Lo verde.

Lo apacible.

La llanura.

Las parvas

Está bien.

¿Pero el humo?

Más que nada,

que todo

el humo

el humo

el humo.¹³⁷

Plexilio

Egofluido

éter vago

ecocida

ergonada

en el plespacio

prófugo

¹³⁶ *Ibid.*, pág. 296.

¹³⁷ *Ibid.*, pág. 239.

flujo fatuo
 no soplo
sin nexo anexo al éxodo
 en el coespacio
 afluido
nubífago
 preseudo
 heliomito
 subcero
parialapsus de exilio
 en el no espacio
 ido ¹³⁸

La disposición libre de la escritura será la base de los caligramas, representaciones gráficas de ideas, en los cuales mediante la disposición tipográfica de las palabras, se elaboran dibujos que representan los temas que se desean tratar. De origen antiguo, el caligrama resurge con fuerza con las vanguardias, en especial con el cubismo (Apollinaire), el ultraísmo (Guillermo de la Torre), el creacionismo (Vicente Huidobro).

Girondo, inicia su poemario *Espantapájaros* con un caligrama, como se mostró en páginas anteriores. Lo usó como una forma o un procedimiento escriturario que le servía para renovar el lenguaje y la poesía, al tiempo que sigue de cerca las formas propias del cubismo de Apollinaire, en este caso. También del ultraísmo y del creacionismo recibirá un influjo que pueden observarse en su trabajo poético. Del ultraísmo se puede señalar el distanciamiento con lo personal y lo anecdótico, el uso del verso libre, que ellos también utilizaron, pero sobre todo un punto que Girondo supo trabajar de forma magistral: las imágenes y metáforas insólitas, provocadoras. En cada texto, en cada poema, nos encontramos con un lenguaje colmado de imágenes sorprendentes por su animación, lo inesperado, por su novedad, fundamentada, como hemos venido señalando, en la asociación libre de imágenes y en la alternancia y yuxtaposición de ideas. Así, podemos ejemplificar,

¹³⁸ *Ibid.*, pág. 313.

con algunos fragmentos del poema *Paisaje Bretón*, que da inicio al libro *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, el trabajo de las imágenes y metáforas:

¡Barcas heridas, en seco, con las alas plegadas!
¡Tabernas que cantan con una voz de orangután!
(...)
mujeres salobres,
enyodadas,
de ojos acuáticos, de cabelleras de alga,
que repasan las redes colgadas de los techos
como velos nupciales...¹³⁹

y aún más vertiginosas e irracionales en el poema *Río de Janeiro*.

Hay viejos árboles pederastas, florecidos en rosas té; y viejos
árboles que se tragan los chicos que juegan al arco en los paseos.
Frutas que al caer hacen un huraco enorme en la vereda;
negros que tienen cutis de tabaco, las palmas de las manos
hechas de coral, y sonrisas desfachatadas de sandía.¹⁴⁰

Girondo prueba traspasando los límites, las fronteras. La constante presencia de juegos entre metáfora y lenguaje, creados por él, actúan como fuerzas superpuestas que se desarrollan a partir del marco concreto de un modo de escritura que adoptaba para su poesía. El poeta trasgrede todas las dimensiones. Explota al máximo cada una de estas posibilidades hasta llegar a mostrarse sobredimensionado, hasta convertirse en un transgresor a la vez que se coloca en el marco del irreverente. Este elemento es un cónclave para comprender su forma de proyectar lo poético. Comprender así a Girondo nos lleva inevitablemente a intentar definir qué es la poesía o en todo caso, qué cosa pauta toda poética. La importancia de ello se debe al hecho de que es Girondo quien pone el énfasis para crear una nueva poesía y un nuevo modelo poético.

¹³⁹ *Ibid.*, pág. 37.

¹⁴⁰ *Ibid.*, pág. 43.

1.9.

La nueva mirada del poeta y de la poesía

Parece muy claro que hubo para Girondo una pregunta tácita allí, una pregunta que, en general, fue idéntica para todos los escritores de la época, con diferentes interrogaciones: ¿Quién debe ser el escritor argentino? ¿Quién escribe? ¿Quién debe o puede escribir?

Una ciencia crítica que precise y ubique la teoría del escritor expondrá la necesidad de su existencia en la sociedad. La discusión sobre si el escritor es una figura de importancia para la sociedad, e incluso para la escritura misma, se extiende a todos los ámbitos, como si fuera una contienda de orden casi fundamental. Para Girondo, ante la escritura está la escritura, ante la poesía está la poesía, y ante la literatura está la literatura. Todo en uno, si se puede prescindir de esto, no es algo que esté en entredicho, el escritor debe superarse a sí mismo. Su posición ante la vanguardia parece, sin más ni más, haber sido esta. Dicho de otro modo, solo por medio de la escritura constante, luchadora, que busca algo más allá de sí misma, solo así es posible crear una verdadera y posible escritura, y sucesivamente una verdadera poesía, una verdadera y posible literatura, y solo así el escritor tiene sentido de ser. Girondo se puso siempre en esa posición intermedia que abogó más por la conciencia de la palabra escrita que por la feliz existencia del escritor. Estos principios lo sitúan dentro de una posición privilegiada en la vanguardia.

Aunque es bueno aclararlo, Girondo no solo escribió poesía como si fuera poesía en sí, sino que la escribió abordándola desde el lugar en que la palabra ocupa un cierto sentido de “imprudencia”, violentándola, prácticamente con el único objeto de transformarla, haciendo de ella un modelo que apuntara especialmente a lo innovador.

Para Girondo, el escritor debe ser un renovador constante de lo literario, y no de su propia figura, aunque en muchas ocasiones, debido a ese afán teatral que lo caracterizaba, pareciera que nos estuviera diciendo exactamente lo contrario. Es, pues, en este sentido, que afirmamos que Girondo intentó ofrecer a la figura

del escritor un lugar especial. Lo ubicó siempre en una posición de mediación que estaba entre el “hombre común” y el hombre que media entre la palabra y su figura. El poeta, de acuerdo con la perspectiva de Girondo, sería aquel hombre que está colocado en una perspectiva doble. Es decir, por un lado, la persona; y por otro lado, el escritor propiamente dicho. Por un lado, el ser humano con sus virtudes y sus defectos, y por otro lado el sujeto que se admira ante lo nuevo, el sujeto que se asombra de lo más simple, de lo más sencillo.

A pesar de ello debemos entender que Girondo se considera a sí mismo un poeta terrenal, nunca se sostiene de una filosofía compleja o que se pudiera decir sustantivamente metafísica. En realidad, Girondo quiere reivindicar la idea de que el poeta no es un hombre venido a menos, no es un minusválido del hacer, y tampoco menos que otro. Para él, el poeta es el hombre parado ante el mundo y ve lo que otros no pueden ver de manera simple. Se puede decir que descubre junto con el otro. No obstante, ello no le hace distinto a los otros hombres. La vida en sí misma es un interrogante, a pesar de que el poeta la descubre. La puede descubrir porque para Girondo lo esencial del poeta mismo es que ya no se considera un dios, que ya no está en otro plano distinto a los demás, sino que también es o se puede considerar un hombre común. Un ser humano que es capaz de mirar las cosas esenciales de la vida. Usa las palabras en su beneficio y trata de ponerlas en medio siempre de un interrogante, junto con otros hombres u otros poetas. En este sentido, otra vez, Nérida Salvador nos recuerda:

En tono desaprensivo e irónico trata de justificar la publicación de sus poemas burlándose de los hechos solemnes, de la inoperancia de los éxitos literarios y de la aspiración a la gloria que priva de espontaneidad a tantos escritores.¹⁴¹

Así que el poeta es el hombre que pone a la naturaleza humana por encima de él mismo, y que sabe cómo enfrentarse con el

¹⁴¹ Salvador. *Vanguardia y posmodernidad*, pág. 85.

mundo que le rodea, mostrando lo inusual, lo moderno. Por ello, Girondo “en ningún momento desmintió la autenticidad de sus inconformistas ideales estéticos”¹⁴². De tal manera que todo está por encima del escritor, superándolo y otorgándole la capacidad de admirarse de lo innovador, de lo novedoso. El poeta se asombra y se exalta. En consecuencia, Girondo destierra y desmitifica la imagen del escritor sublime, del escritor inspirado. La idea de la inspiración no es posible en un autor de la vanguardia. La escritura debe adquirir rigor y fuerza e impunidad frente a la palabra misma. El poeta de la vanguardia debe actuar con total desenfado y compromiso al mismo tiempo.

Ya desde sus primeros poemas y textos, Girondo asumió consciente la necesidad de una palabra que necesariamente para él debía estar resignificada en el sentido y en su profundidad poética. Es necesario aclarar que la apuesta del poeta no responde a una percepción o a una cosmovisión especialmente personal de la literatura. La visión girondina ha sido, más bien, parte de un gran conjunto que incluyó a otros autores y otras miradas “literarias”.

Ahora bien, resulta necesario comprender la forma en la que Girondo marcó una apertura dentro del movimiento vanguardista. También resultaría imprescindible entender los motivos de ello, aunque de alguna manera la respuesta pueda parecernos clara. Para ello se puede citar al propio autor, porque está claro que es él quien nos muestra en qué lugar está su punto de partida. Lo expone tanto desde el punto de vista poético, como cronológico. Vamos a utilizar la referencia presentada por Raúl Antelo a propósito de lo que explica en su texto introductorio «Estudio filológico preliminar», que aparece en *Obra completa*. En realidad, Antelo cita el texto que Julio Noé había publicado en 1931 y que escribió el propio Girondo. Es esta la manera en la que nuestro poeta explica cuál fue su forma de ingresar en el mundo de la literatura:

Nací en Buenos Aires el 17 de agosto de 1891. Aunque parezca increíble fui un niño hermoso y rubicundo. Cuando mis padres me llevaron al colegio, intenté suicidarme. En

¹⁴² *Ibid.*, pág. 84.

el Nacional me perfeccioné en el arte de las carambolas y de los manoseos. Durante mi primer viaje a Europa me internaron en un Colegio de Epsom para que mejorara «mi» inglés, al lado de unos viejos árboles y de una sirvienta deliciosa. Decidido a no sufrir ninguna coerción intelectual, ingresé en la Facultad de Derecho. Entre idas y vueltas a Europa —¡he vivido 567 días en el mar! — fundé con mis amigos de «La Púa» un pasquín inédito que se llamó Comoedia. Varios artículos publicados en él y otros en «Plus Ultra» indican que convalecía «de» Barrès. (¡Qué olor a pomo y a gomina!) En un momento de verdadero extravío mental, arriesgué, con la complicidad de René Zapata Quesada, un intento teatral: *La Madrastra*, melodrama infecto y maeterlinckiano. Después, para redimirme, rompí papel durante varios años. Rompí papel en Edimburgo y en Sevilla, en Brujas y en Dakar, hasta que en 1922 publiqué algunos de los que se salvaron junto con diez hojas de mi «carnet» de croquis, bajo el título de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*.¹⁴³

Tratando de ubicarlo en medio del amplísimo panorama en el que Gironde se desarrolló, se puede afirmar que este ocupó el lugar correspondiente al de una “marginalización”. Colocado al margen, para con él hubo desde siempre una cierta opacidad, cubriéndolo, sin permitir que eso nos permitiera verlo tal como fue. Su “no-presencia” no se debió tanto al hecho de que el autor argentino lo quisiera así, sino más bien, a que, como muchos otros, Gironde permaneció en medio de un silencio personal que buscaba permitirse la creación de un espacio individual, otorgándosele la posibilidad de construir una poesía más auténtica. Gironde no escribió para ser un vanguardista, simplemente lo hizo para remozar la escritura de esa “modorra” modernista. No divide entre poesía y vida, literatura y vida. Así que este es el primer estatuto para Gironde: comprometerse con

¹⁴³ La cita corresponde a: Noé. *Antología de la poesía argentina moderna: (1896-1930)*; Antelo, «Estudio filológico preliminar», pág. XXVII.

la escritura. Crear una escritura real y efectiva, un tipo de texto que no tuviera ambages.

Girondo fue un poeta de la introversión, un poeta-bufón (emulando la imagen borgiana de Peter Pan), un poeta-niño, un poeta-comediante. Todas estas adjetivaciones no se usan en un tono peyorativo o minimizador de su poesía, ni de su presencia en la literatura. Al contrario, intentan tipificar la presencia de un escritor cuya singularidad fue única, cuya personalidad le sirvió para convertirse en el que fue. Ese constante traspasar el límite no hace de Girondo un “poeta maldito”. De ningún modo lo coloca en el lugar de una especie de antipoesía. Sería inapropiado clasificarlo así. Pero como ya hemos dicho, al convertirse en un transgresor a la vez se coloca en el marco del irreverente. Este elemento es clave para comprender su forma de proyectar lo poético.

Si hay un Girondo del juego, de la diversión, también hay uno que se traza en las miradas. Se trata de la definición de una poética de escritura. A diferencia de los otros, de sus contemporáneos, Girondo parece haber hecho un esfuerzo muy grande por ocupar un lugar. Esto nos conduce a otro aspecto de su poética y tiene que ver con el de las miradas. Es la suya, la mirada de Girondo, la que todo el tiempo está “aventurando” lo poético. Aunque Girondo no ve solamente para exponer la escritura, mira también por placer. Y si en algún momento se trata del *flâneur* también se trata del *voyeur*. Por lo tanto, el paseante que mira. Dos elementos fundamentales para comprender la obra del poeta argentino. El que pasea no puede dejar de ver porque en esa combinación está presente el detonante fundamental de su pensamiento.

En consecuencia, es el *voyeur* tratado como un personaje de lo urbano. Personaje que aparece constantemente a lo largo de toda su obra poética. El poeta mira frontalmente y describe la situación vista. Es algo que está en el fondo de su pensamiento, pero que solamente es sacado a la luz a través de la palabra.

El procedimiento (que le funciona para activar la escritura) no se ofrece como una simplicidad de la palabra. Con ello, lo que en esencia demuestra es la influencia que proviene directamente

de otros, ya que Girondo no hubiera existido sin los otros. Unos “otros” que inevitablemente se desplazan dentro del marco de una esfera amplísima de nombres. Entre ellos, Vicente Huidobro, César Vallejo, Ramón Gómez de la Serna, etc. Aunque todos los mencionados no serán los únicos que lo influyeran, son estos los principales que siempre estarán en el marco de su reflejo. Con Borges probablemente hay lejanía y cercanía.

Ya se ha mencionado la idea inicial del *flâneur*, del espontáneo. Se agrega a ella el poeta de la bitácora, el poeta de la irreverencia juvenil, que nos trae obras como *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, *En la masmédula*, *Persuasión de los días*. Lo juvenil (a pesar de lo que anuncia Sebrelí) se expone de forma persistente.

Comprender así a Girondo nos lleva inevitablemente a intentar definir qué es la poesía, o, en todo caso, qué cosa pauta toda poética. La importancia de ello se debe al hecho de que es Girondo quien pone el énfasis para crear una nueva poesía y un nuevo modelo poético. Como se refirió en páginas anteriores, su poesía rompe con la poesía tradicional, fundando una poesía nueva, audaz, enérgica, vital. Una poesía en diálogo constante tanto con el mundo exterior como con el mundo interior.

Si se observa desde esta perspectiva, se podría afirmar que el poeta argentino nunca fue en busca de la poesía o de lo poético, sino que la poesía significó para él un hallazgo producto de un sinfín de circunstancias que le rodearon. Girondo asumió que cualquier cosa podía servirle y hacerle escribir. Fue precisamente en su «Carta abierta a La Púa» donde escribió “y se encuentran ritmos al bajar la escalera, poemas tirados en medio de la calle, poemas que uno recoge como quien junta puchos¹⁴⁴ en la vereda”¹⁴⁵. A esta declaración Jorge Schwartz la definirá como “una

¹⁴⁴ Pucho es una palabra que proviene del mapuche *puchuln* y significa “dejar sobras o restos”. Según la RAE, también en lengua quechua encontramos la palabra *puchu* que significa sobrante o residuo. En Argentina, Bolivia, Chile, Colombia, Ecuador, Honduras, Paraguay, Perú, Uruguay se refiere a una colilla de cigarrillo.

¹⁴⁵ Girondo. *Obra: poesía y prosa*, pág. 49.

voluntad de establecer un vínculo entre el quehacer poético y lo cotidiano”¹⁴⁶, en lo que continúa Schwartz “la idea baudelairiana de extraer lo eterno de lo transitorio”¹⁴⁷.

Aún más, se puede agregar que en la breve nota escrita a Evar Méndez¹⁴⁸, Gironde pone de manifiesto uno de sus principios poéticos más relevantes: la poesía habla por sí sola, no le hace falta que alguien la explique, la defina o declare previamente el rumbo que ella misma tomará, o que simplemente introduzca al lector a un universo que él mismo debería descubrir; porque Gironde, así como Mallarmé o Rimbaud, podía ser a la vez un cosmopolita, un provocador o un romántico a ultranza.

Enrique Molina en el ensayo titulado, *Hacia el fuego central o la poesía de Oliverio*, que sirve de introducción a sus *Obras completas*, dice: “Para Gironde la poesía constituye la forma más alta de conocimiento, una intuición total de la realidad, con una autonomía irreducible, por lo tanto, a un lenguaje de relaciones establecidas”¹⁴⁹.

El poeta fue el que quiso ser, pero también fue el poeta imaginado, irreconciliable con la palabra, que luchaba con ella y contra ella. Esta fue la más compleja de las influencias. Gironde articuló su pensamiento en poesía-performance, poesía con voz, poesía experimental, poesía palabra, etc. Fue uno, en todo el sentido de la palabra, porque así se quiso interpretar a sí mismo. Si intentamos dar de él una definición, no lo podríamos clasificar en ningún cuadro. Él logró conciliar con todos o con casi todos los otros escritores de su tiempo, traspasando incluso la frontera boedista y floridista. Hizo de la poesía una forma de vida y vivió buena

¹⁴⁶ Schwartz. *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte: Oliverio Gironde y Oswald de Andrade*, pág. 144.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ Oliverio Gironde. «Carta abierta a La Púa». En: “Martín Fierro: Periódico quincenal de arte y crítica libre” 2 (mar. de 1924). Ed. por Evar Méndez, págs. 199-200.

¹⁴⁹ Enrique Molina. *Hacia el fuego central o la poesía de Oliverio*. En Oliverio Gironde. *Obras completas*. Edt. Losada (1996), pág. 7.

parte de su vida para la poesía, logrando promoverla y difundirla dentro y fuera de su patria.

En medio de ese contexto, el valor selectivo de sus ediciones y libros fue el sello que mostró a Girondo como un autor lo suficientemente cuidadoso con la publicación de sus libros. Una “no tan extensa” obra literaria así parece mostrarlo. Textos poéticos que esencialmente giran en torno a seis títulos, un texto dedicado a la pintura, dos dramas, y un sinfín de publicaciones periódicas, que se pueden resumir más o menos de la siguiente manera:

Veinte poemas para ser leídos en el tranvía (edición francesa), 1922

Veinte poemas para ser leídos en el tranvía (edición argentina), 1925

Calcomanías, 1925

Espantapájaros: (al alcance de todos), 1932

*Pintura moderna*¹⁵⁰, 1936

Interlunio, 1937

Persuasión de los días, 1942

Campo nuestro, 1946

En la masmédula, 1954

Pero esta cantidad no será insuficiente si tomamos en cuenta que Girondo no solamente publicó poesía, sino que también emprende una actividad importante en otros géneros literarios. En este sentido, una tríada completa las voces literarias de Girondo: la escritura periódica (especialmente en la revista “Martín Fierro”), la poesía, y la construcción de una filosofía particular y crítica expresada en todos sus *Membretes*, reminiscencia de la influencia de Ramón Gómez de la Serna junto a sus *Greguerías*.

¹⁵⁰ Este es un pequeño texto de unas 40 páginas en el que Girondo se adentra en la crítica de la plástica, asunto que abordará más tarde.

De tal manera que artículos, notas, esquelas, y sus *Membretes*¹⁵¹ (influenciados por los que escribiera Ramón Gómez de la Serna, debido a su estrecha amistad) aparecen en una serie innumerable de textos que serían publicados en revistas, etc., y que Gironde escribió sin detenimiento. De acuerdo con la referencia que hace Martín Greco, en su introducción al libro *Membretes, aforismos y otros textos*, allí escribe que:

El periódico fundado y dirigido por Evar Méndez, antiguo amigo de Gironde, da a conocer ochenta escritos, agrupados bajo el título común de “Membretes”, firmados por el poeta, en siete entregas:

Número 1, febrero de 1924: 13 membretes.

Número 4, 15 de mayo de 1924: 14 membretes.

Número 8-9, 6 de septiembre de 1924: 10 membretes.

Número 18, 26 de junio de 1925: 11 membretes.

Número 23, 25 de septiembre de 1925: 11 membretes.

Número 32, 4 de agosto de 1926: 11 membretes.

Número 34, 5 de octubre de 1926: 10 membretes.¹⁵²

Agreguemos a ello una gran cantidad de textos sobre arte, ensayos breves, escritos especialmente para un sinnúmero de eventos, tales como exposiciones u otros. De este modo, el conjunto de todos sus escritos compone toda una obra que, aunque ecléctica, puso y pone al poeta argentino en un campo de escritura muy amplio. La escritura fue para él, no solo un hecho, sino también una actitud de vida a través de la cual desbordaba y mostraba de él mismo uno de los perfiles más vistos en las primeras décadas del siglo XX, la noción del escritor intelectual y del escritor que plasma la vida en la obra.

151 Los membretes de Gironde son las mismas greguerías de Don Ramón Gómez de la Serna.

152 Martín Greco. “Las siete patas del gato: los *Membretes* de Oliverio Gironde”. En: *Membretes, aforismos y otros textos*. Ed. por Martín Greco. Primera ed. integral. Buenos Aires - Argentina: Editorial Losada, 2014. Cap. Estudio Preliminar, pág. 31.

Los *Membretes* girondinos son una “galería” de aforismos filosófico-literarios y también poéticos que se presentan como principios fundamentales de su pensamiento, de su obra, de su concepción. Actúan como una suerte de teorización de la palabra poética, que a falta de una teoría le sirvieron de influencia a su escritura.

Los membretes o greguerías, aforismos tal vez, se pueden leer como uno de los géneros que, sin mencionar la poesía, fue mejor cultivado por Girondo, y que, por supuesto, resumieron todo su arte poético. Será precisamente en ello donde se podrá constatar directamente la cosmovisión que tuvo de la poesía. Así, de esta manera, en el membrete número 102 Girondo escribió: “La poesía siempre es lo otro, aquello que todos ignoran hasta que lo descubre un verdadero poeta”¹⁵³. Es que acaso Girondo nos está afirmando que el verdadero poeta es él, a falta de que otros no lo encuentren en la esencia de las cosas, a través del descubrimiento. Dar por hecho esta conjetura es un tanto arriesgado. Sin embargo, lo que parece más importante aquí es que Girondo quiere anticipar que su literatura, su escritura, es siempre el hallazgo de algo. De manera que los “membretes” serán también su filosofía personal para escribir.

No obstante, esta esquela textual que representa el membrete¹⁵⁴ no solo plantea una filosofía de lo sucinto, de lo breve, sino que también hace crítica literaria. Y la hace a través de esos juegos del lenguaje, con los que tanto le gustaba ironizar la palabra, la escritura. La relevancia destacaría que mientras sus poemarios actúan a “saltos”, los membretes están muy presentes a lo largo de toda la obra de Girondo.

En consecuencia, los membretes apoyarán a Girondo en todos sus juegos literarios, sus ensayos¹⁵⁵ de poesía, su escritura, sus ironías constantes, sus críticas, etc. De esta manera, en el número 103

¹⁵³ Oliverio Girondo. *Membretes, aforismos y otros textos*. Ed. por Martín Greco. Primera ed. integral. Buenos Aires - Argentina: Edit. Losada, 2014, pág. 82.

¹⁵⁴ No olvidemos que es la misma greguería de Ramón Gómez de la Serna.

¹⁵⁵ Entiéndase aquí la palabra ensayo, no como género literario, sino como ejercicio poético.

escribe “Hasta Darío, no existía un idioma tan rudo y maloliente como el español”¹⁵⁶.

Girondo no pretendió hacer de sus membretes básicamente un arte poético de la escritura, no pareciera que su interés crítico estuviera relacionado con ello. El membrete girondino será un tipo de texto que recorra casi toda su vida de escritor, y que tomará la esencia de un terreno especial para la reflexión y el pensamiento, que tal como asevera Greco “constituye de hecho una ratificación de la poética de lo inacabado, en la cual se inserta naturalmente la escritura aforística”¹⁵⁷. Es decir, que lo poético se expresa de una forma que podríamos catalogar antipoética. Sin embargo, el aforismo no será para Girondo un enclave a través del cual pretenda demostrar su mirada como poeta. El impulso central de estos textos parece estar más bien en el centro de la experimentación, a través de la cual Girondo emplea los mecanismos centrales de su literatura, es decir, la ridiculización, la ironía, el humor, la bufonada, etc. Estamos ante el propio texto que revela el pensamiento del autor, pero que sigue afeerrado a la esfera de la creación y no de la literatura crítica. La visión y creación de su arte poético quedarán plasmados en textos críticos que, según Martín Greco, fueron destinados especialmente para ello. Los membretes de Girondo serán en sí mismos toda una aportación poética que podemos considerar paralela a toda su obra. No es puramente casual que ya Beatriz Sarlo (de acuerdo con la cita de Greco) afirme que en “los primeros libros de Girondo”¹⁵⁸ “hay una política del cuerpo”¹⁵⁹ y continúe el propio Greco diciendo que “los membretes se inscriben en las luchas de la vanguardia para atacar la solemnidad de la cultura oficial y asaltar sus fortalezas y sus mecanismos de consagración: exposiciones, salones, premios”¹⁶⁰.

156 Girondo. *Membretes, aforismos y otros textos*, pág. 82.

157 Greco, *op. cit.*, pág. 33.

158 *Ibid.*, pág. 32.

159 Beatriz Sarlo. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003, pág. 67; citado por Martín Greco en: Greco “Las siete patas del gato: los *Membretes* de Oliverio Girondo”, pág. 32.

160 Greco, *op. cit.*, pág. 32.

Greco hace una clasificación ordenada de estos textos, publicaciones, artículos en revistas, periódicos, que aparece en su edición integral de *Membretes, aforismos y otros textos*. Para ello titula esta sección como: «Textos críticos complementarios». En el estudio introductorio que abre el libro editado por Greco, se refiere a la literatura crítica que recorre toda la obra de Gironde, del siguiente modo:

Se reúnen aquí un grupo de textos estrechamente vinculados a la producción aforística: manifiestos, ensayos y otros textos, que permiten tener un panorama más amplio de las posiciones críticas de Gironde.¹⁶¹

Posteriormente, si seguimos el orden planteado en el libro por Greco, extraemos la siguiente lista cronológica:

Carta abierta a “La Púa” (1922)
Manifiesto de “Martín Fierro” (1924)
Arte, arte puro, arte propaganda (1933)
Prólogo a una exposición (1936)
El periódico “Martín Fierro” (1949).

Tal como se desprende de la lista anterior, la cantidad de textos críticos es muy reducida y, según su clasificación, apenas llegarían a un total de cinco. Obviamente se podrían incluir algunos otros textos y, de hecho, Greco¹⁶² lo hace con dos publicaciones más: *Una entrevista a Gironde* (1924)¹⁶³, e *Interlunio* (1937), aunque, de acuerdo con nuestro criterio, no podemos considerarlo como tal, sino más bien como un texto de tipo narrativo.

En 1961 Gironde sufrió un accidente de tránsito que “habría de disminuirlo durante los últimos años de su vida”¹⁶⁴. Este su-

¹⁶¹ *Ibid.*

¹⁶² Greco, *op. cit.*

¹⁶³ *Ibid.*, pág. 166.

¹⁶⁴ Oliverio Gironde. “Hacia el fuego central: o la poesía de Oliverio Gironde”. En: *Hacia el fuego central: o la poesía de Oliverio Gironde*. Ed. por Enrique Molina. 1ª ed. Buenos Aires: Losada, 2012, pág. 43.

ceso, según la opinión de diversos autores también transformó su carácter, y lo llevó a un terreno que, hasta ese momento, era desconocido en su literatura. Gironde dejó de ser el hombre abierto al mundo, siempre llenándolo con la energía y la fuerza de la vida. La vitalidad de la poesía escrita por él no fue la misma después de este hecho, que le marcó hasta 1967, año de su muerte.

1.10.

La influencia de la empresa periodística en la proyección del escritor

La “industria” editorial que se desarrolló durante la vanguardia argentina fue un motor propulsor que probablemente no tenga comparación alguna, incluso con el resto del continente. Promovió a autores, escritores de diversa índole, nacionales y extranjeros, y marcó la pauta del surgimiento de dicha vanguardia, sobre todo porque se dieron a la tarea de publicar las revistas literarias que se convirtieron con el paso del tiempo en el arma más poderosa que tenían los escritores para difundirse. Este era el objeto mismo de su aparición como escritores, en un medio que por donde se le mirara era francamente duro para obtener renombre. Las revistas fueron, sin lugar a duda, no tan solo un “arma” de lucha de sus movimientos, de exposición de sus ideas, sino también el centro de desarrollo de todas las poéticas y manifiestos que surgieron en este periodo.

Las publicaciones periódicas tuvieron una gran influencia sobre el devenir de los escritores. Estas revistas recorrieron el continente y apoyaron no solo el desarrollo, sino también una profusa divulgación del pensamiento intelectual de entonces. Solamente por nombrar algunos ejemplos que pueden mostrar este desarrollo, José Luis Martínez en su artículo «Las revistas literarias de Hispanoamérica» cita un número significativo de ellas, publicadas en diferentes lugares del continente, pero más o menos en los mismos periodos. A saber, Martínez elabora la siguiente

clasificación que, si bien no es absolutamente exhaustiva, sí nos ofrece una muestra lo suficientemente amplia de ellas. Enumeramos primeramente las dedicadas a Argentina en la lista que presentamos a continuación:

1. Argentina:

“La Gran Flauta” (1921)

“Prisma” (1921-1922)

“Proa” (1922-1923) – Primera Época

“Inicial. Revista de la nueva generación” (1923-1926)

“Martín Fierro” (1924-1927)

“Rovente” (1924)

“Proa” (1924-1926) - Segunda Época

“Nosotros” (1907-1934 y 1936-1947)

“Sur” (1931-1981)

“Verde Memoria” (1942-1944)

En relación con las revistas que aparecieron en el resto de los países (de acuerdo con la lista que proporciona José Luis Martínez) tenemos lo siguiente:

Colombia: “Los Nuevos” (1925); “Revistas de las Indias” (1936-1951)

Costa Rica: “El Repertorio Americano” (1919-1939)

Cuba: “Revista de Avance” (1927-1930); “Orígenes” (1944-1954)

Chile: “Atenea” (1924-1964); “Babel” (1939-1951)

Guatemala: “Revista de Guatemala” (1945-1948, 1951-1952 y 1959-1960)

México: “México Moderno” (1920-1923); “Ulises” (1927-

1928); “Contemporáneos” (1928-1931); “Universidad de Mé-

xico” (1936-); “Letras de México” (1937-1947); “Taller” (1938-

1941); “Romance” (1940-1941); “El Hijo Pródigo” (1943-1946)

Nicaragua: “Cuadernos del Taller de San Lucas” (1942-1951)

Perú: “Amauta” (1926-1930); “Palabra” (1936-1937); “3”

(1939-1941); “Las Moradas” (1947-1949)

Puerto Rico: “Asomante” (1945-1954)

Uruguay: “La Pluma” (1927-1931); “Número” (1949-1955 y 1963-1964)

Venezuela: “Viernes” (1939-1941) y “Revista Nacional de Cultura” (1938-).¹⁶⁵

De estas dos listas mínimas, a primera vista se desprende que el número de publicaciones periódicas argentinas fue significativamente más amplio que incluso el del resto de los países. La influencia que tuvo en los escritores argentinos fue, sin lugar a duda, preponderante. No es esta simplemente una verdad de hecho. Los resultados de su influencia están a la vista. Es posible constatar hasta dónde penetró el valor que proporcionaron las revistas no solamente a los autores argentinos, sino también a un número ingente de otros autores, quienes contribuyeron significativamente a la construcción del universo intelectual que rodeó a los escritores. Aparte, de más está decir que Gironde escribió también la mayor parte de su obra primero en revistas y periódicos, que después pasaron a formar parte de libros, como muchos otros autores. Aunque Gironde publicara *Veinte poemas para ser leídos en tranvía* en la famosa editorial Argenteuil, acto seguido el fenómeno de la autopublicación (en pequeñas ediciones) y de reinserciones, revisiones, pastiches, especialmente en revistas como “Martín Fierro” y otras le dieron un aporte significativo a su obra.

Con esto, además, se demuestra el espectro cosmopolita y de perspectivas literarias que tuvo la vanguardia argentina y que se forjaron a partir de ellas. Tanto revistas como diarios fueron los órganos de divulgación más promisorios que los escritores latinoamericanos tuvieron a mano y en especial los argentinos a principios del siglo XX. Baste con los nombrados (tan solo un pequeño grupo de ellos) para darse cuenta de su importancia y de su influencia.

Los que mucho después se transformarían en los grandes escritores, en diversas ocasiones se forjaron a la luz del desarrollo de esas publicaciones hemerográficas. Acercarse a la publicación consecutiva les permitió ensayar un sinnúmero de formas poéticas y estéticas, hasta ir “acomodando” su entorno de escritura a sí mismos y al resto del contingente, para después publicarlas en

¹⁶⁵ José Luis Martínez. «Las revistas literarias de Hispanoamérica». En: “América: Cahiers du CRICCAL” 4-5 (1990), págs. 18-19.

libros. Fue ese gran número de textos y escritores lo que produjo una transformación del hecho literario, así como también de las formas de escritura que tradicionalmente se practicaron. Los autores fueron el eco de una efervescencia nunca antes vista y que se atreviera a tanto.

1.11.

Publicaciones periódicas

Las publicaciones periódicas que aparecieron a principios del siglo XX en Argentina fueron por demás numerosas y, en cierto modo, se podría llegar a afirmar que hasta incontables. Primero, marcadas por un acentuado modelo que apuntó hacia una estética que ponía énfasis sobre la tendencia a definir lo que se consideraba nacional; y, en segundo término, yendo en búsqueda de las formas propias para la construcción de una verdadera literatura “Argentina”. Una estética que recuperó aquello que se consideraba en cierto modo autóctono. Pero también una estética que posteriormente se desarrolló sobre la base de una nueva sensibilidad. Aquella que posiblemente se definió antes que nada “cosmopolita”.

Las revistas fueron la conversión de un programa literario que hizo de aquel momento, dominado por los modernistas, franca oposición para convertirse en más que un programa, en un proyecto literario de gran envergadura. Para la vanguardia el modernismo era considerado demasiado efectista. A veces rayando en la ridiculez o en lo cursi, demasiado edulcorado para los de Florida (Borges, Guillermo Juan, y hasta el mismo Marechal), debate en el que la figura de Gironde no es tan resaltante, probablemente por tomar su tiempo para instalar su propio programa literario.

La idea de Gironde era menos pretenciosa en ese sentido y parecía colocarse más en el centro de la creación literaria, casi como si de un experimento se tratara. El rastro efectista de sus publicaciones, a veces incluso agudo, su lenguaje peculiar lo proyecta-

ron con una sinceridad particular. Las publicaciones periódicas instalaron las estéticas vanguardistas. La mayor parte de estas publicaciones periódicas aparecieron a través de las “asociaciones artísticas, científicas y académicas”¹⁶⁶, que impulsaron la creación de estas. La diversidad de instituciones que difundieron el arte, la literatura, el teatro, fueron principalmente a través de asociaciones de diversa índole, tales como ateneos, clubes, instituciones culturales, igualmente las llamadas sociedades filodramáticas, etc. Fueron instituciones en las que participó el común de la sociedad y se agruparon de acuerdo con intereses y modos de intercambio institucional. Todo el conglomerado de la intelectualidad argentina se desplazó por estos espacios, conformándose así los grupos y los medios para la distribución y difusión de la creación. Así se puede constatar claramente a través de la afirmación hecha por María Victoria López:

[...] los oficios intelectuales en el giro de siglo eran aquellos vinculados a la práctica de las artes (pintores, escultores, músicos) o de la escritura: los periodistas, los críticos de arte, los escritores, figuras en gran medida indistintas aún pero con una pretensión de profesionalización decisiva y distintiva del arquetipo del escritor gentleman de los '80 propuesto por Viñas¹⁶⁷ y que reclamaban una especificidad intelectual propia y desligada de la Universidad. Su visibilidad pública crecía en paralelo a la de su principal medio de vida, la prensa diaria. En Córdoba, la temprana creación del Círculo de la Prensa (1898), amparado en sus comienzos por el Ateneo, indica la presencia y consistencia de este grupo, en el que se puede reconocer cierta convivencia de figuras y roles entre el periodista, el crítico y el escritor-artista que, viviera o no de las letras, definía su figura pública a partir de esa actividad. 40 años más adelante, el Círculo de Autores creado en 1914 mostrará la especificación de sus integrantes,

¹⁶⁶ Salvador. *Vanguardia y posmodernidad*, pág. 184.

¹⁶⁷ La referencia de López es: Agüero, A. C., *Local/Nacional. Córdoba: cultura urbana, contacto...*, *op. cit.*, pág. 85.

reuniendo a dramaturgos jóvenes, mayormente estudiantes de la Universidad vinculados a la prensa local.¹⁶⁸

En medio de ese contexto, la publicación periódica no solamente fue relevante por el hecho de dar una visibilidad que los autores no tenían, sino también porque atendió a la conformación de sus proyectos personales de escritura, así como de los grandes proyectos estéticos. Si bien los autores se formaron y forjaron en una dinámica individual, en la que no dependían ni dependerían de las revistas, sí se convirtieron en punto de inflexión determinante para la literatura. Digámoslo de otro modo, lo que ocurrió fue que las revistas hicieron a los autores y viceversa, los autores hicieron a las revistas.

En este sentido, Gironde no lo fue menos. Su participación en las revistas y luego la conducción de “Martín Fierro” fue casi, podríamos afirmar, que imprescindible, no solamente por el hecho de que Gironde hubiera sido el director de esta a partir de su segunda temporada, sino además por la función a la que se le convocó.

De capital importancia para la internacionalización del programa literario que se había trazado la vanguardia argentina, Gironde fue según las palabras de René Lafleur, Sergio Provenzano y Fernando Alonso “(...) fundador, destacado en misión de propaganda y vinculación con las juventudes intelectuales de América y Europa”¹⁶⁹. De tal forma que la empresa de divulgar por el “mundo” la revista fue de singular importancia para todo el movimiento de la vanguardia.

El universo hemerográfico adquiere fuerza en la medida en que los escritores encontraron en ellos un medio para la divulgación de sus obras y de sus pensamientos. A pesar de ello, tal como Marta Scrimaglio explica, no todas ellas llevaban de la mano “el sello de la

¹⁶⁸ María Victoria López. «Figuras “intelectuales” en Córdoba a fines del siglo XIX y comienzos del XX. Hacia una delimitación analítica de la fracción intelectual de la elite cordobesa». En: “Anuario de la Escuela de Historia Virtual” Año 4.4 (jul. de 2013), págs. 130-131.

¹⁶⁹ Lafleur y col., *Las revistas literarias argentinas, 1893-1967*, pág. 97.

nueva sensibilidad”¹⁷⁰. Scrimaglio atribuye este desvío al hecho de que, aunque casi todos los escritores e intelectuales se sentían partícipes activos de esa “nueva sensibilidad, no fueron siempre consecuentes con los principios”¹⁷¹ que la definieron. Y tal como se podrá ver en la siguiente sección, serán especialmente “Proa” y “Martín Fierro” las de mayor importancia y tal vez mayor circulación de la época. Sin descartar otras que tuvieron a la vez honda repercusión en el desarrollo de la cultura intelectual argentina.

Sin embargo, las que fueron estrictamente literarias, las que realmente se abocaron siempre al desarrollo de una cultura literaria fueron sin lugar a duda “Proa” y “Martín Fierro”. Estas revistas serán, tal vez, las de mayor y honda preocupación para la activación del escritor en un medio que sin serle hostil directamente, se asumía muchas veces lejano o distante del universo cultural que les rodeaba.

En cierto modo, y de acuerdo con lo que afirman los críticos, se puede decir que las revistas serán las fundadoras entrañables del gran círculo de intelectuales que se desarrolló en torno a ellas. Gironde asumió “Martín Fierro” como una revista personal, en el sentido de que le imprimió su propio sello, pero tratando de que se marcara una diferencia de importancia y se pusiera en boga en medio de este cúmulo de otras revistas que circulaban.

1.12. Las revistas literarias

Tal como ya se ha afirmado, tanto las revistas como los periódicos de las primeras décadas del siglo XX en Argentina fueron transformándose en la herramienta más efectiva para la divulgación de una “literatura nacional”. Y así, como se podrá constatar más adelante, Gironde fue parte importantísima de este desarrollo, insertándose en ellas con diversos tipos de publicaciones, poesías, aforismos, manifiestos, textos de diversa índole, que marcaron el tono de la

¹⁷⁰ Scrimaglio. *Literatura argentina de vanguardia: 1920-1930*, pág. 93.

¹⁷¹ *Ibid.*

vanguardia. Textos y escritos que posteriormente pasarían a conformar casi la totalidad de toda su obra literaria. En consecuencia, la relevancia que obtuvieron especialmente las revistas literarias¹⁷² definió el desarrollo posterior de la literatura argentina. De acuerdo con esta idea, tal como afirma Nélica Salvador, ya desde principios del siglo XIX aparecen los primeros atisbos de una bibliografía periódica que se aboca a buscar al máximo el valor expresivo de la palabra. Este será, sobre todo para los modernistas, el valor fundamental como objeto central de la literatura y de la aparición de gacetas y revistas que permitan mantener al lector informado:

En los periódicos argentinos de comienzos de siglo, existen ya algunas manifestaciones literarias que, dentro de su carácter ocasional, van señalando en nuestro medio la presencia de una inquietud expresiva que trata de afirmar su autenticidad. *El Telégrafo Mercantil...*, fundado en 1801 por Francisco A. de Cabello y Mesa, publica así en su primer número la *Oda al Paraná*.¹⁷³

Pero no será solamente Nélica Salvador, quien asegure que esta es la fuente primigenia del desarrollo de las revistas dentro de las cuales apareció la vanguardia argentina. La renovación literaria fue convocada a la participación y la nueva literatura se diseminó en ellas. Sin embargo, fueron también los autores quienes se dieron a la tarea de creación de las revistas. Eduardo Romano apunta que “los jóvenes que se incorporaran al quehacer desde una situación periférica respecto de los grandes centros europeos de la cultura «universal», buscan dotar a las letras de su país de un envión transformador”¹⁷⁴.

¹⁷² Aunque es de notar lo que afirman Lafleur, Provenzano y Alonso en su libro sobre las revistas literarias argentinas, y en especial el capítulo dedicado al grupo que oscila entre 1880 y 1900 al afirmar que “en sentido estricto no fueron literarias”. Lafleur y col., *Las revistas literarias argentinas, 1893-1967*, págs. 7-54.

¹⁷³ Salvador. *Vanguardia y posmodernidad*, pág. 81.

¹⁷⁴ Eduardo Romano. «Las revistas argentinas de vanguardia en la década de 1920». En: “Cuadernos Hispanoamericanos” 411 (sep. de 1984). Ed. por Saúl Sosnowski, pág. 177.

Las revistas cumplieron una función determinante, no solamente en la formación de las vanguardias, sino en la promoción y la difusión de los escritores. Aunque tal como nos explica Ehrlicher a lo largo de su libro, en muchas ocasiones las estrategias fracasaron, al final el papel que jugaron y cumplieron se mantiene intacto incluso hasta hoy en día. Es por ello por lo que a continuación se presenta un listado de revistas, de acuerdo con la clasificación hecha por Marta Scrimaglio, y que fueron listadas en su libro *Literatura argentina de vanguardia: 1920-1930* (1974). Scrimaglio habla en torno a las siguientes:

“Los raros”, Revista de orientación futurista, Buenos Aires, N.º 1, enero, 1920. “Prisma”, Revista mural, Buenos Aires, N.º 1/2, diciembre 1921/ marzo 1922.

“Proa”, Revista de renovación literaria, Buenos Aires, Años I/II, N.º I/III, agosto 1922 / julio 1923.

“Valoraciones”, Humanidades, crítica y polémica, La Plata, Años I/IV, N.º 1/12, septiembre 1923 / mayo 1928.

“Inicial”, revista de la nueva generación, Buenos Aires, Años I/III, N.º I/II, octubre 1923/ febrero 1927.

“Martín Fierro”, Periódico quincenal de arte y crítica libre, Buenos Aires, Años I/IV, N.º 1/45, febrero 1924 / noviembre 1927.

“Proa”, 2ª época, Buenos Aires, Años I/II, N.º 1/15, agosto 1924/ enero 1926.

“Síntesis”, Arte, ciencia y letras, Buenos Aires, Años I/IV, N.º 1/41, junio 1927/ octubre 1930.¹⁷⁵

¹⁷⁵ Todas las referencias de estas revistas están tomadas de la bibliografía de Scrimaglio. Véase en: Scrimaglio. *Literatura argentina de vanguardia: 1920-1930*, pág. 285.

Aunque la lista no resulte del todo exhaustiva, pues el número es mucho más amplio y consistente, nos permite centrar el debate en aquellas revistas que se pueden considerar más importantes en referencia a la influencia que ejercieron en la vida intelectual de los escritores argentinos, en especial si tenemos que apuntar a las que marcaron un punto de inflexión sustantivo vinculando ideas, conceptos, experiencias, e incluso autores, creadores, etc., tanto europeos como argentinos. Las revistas fueron capaces de mostrar un cierto paralelismo entre los movimientos creadores de vanguardia de Europa y los de Argentina.

En el libro de Marta Scrimaglio se describen muchos de estos acercamientos. Los vínculos se deben a diversos motivos. El primero de ellos son las relaciones que existieron entre los escritores argentinos y los escritores franceses y españoles y en segundo lugar, la llegada a Buenos Aires de estos grandes escritores e intelectuales europeos, entre otros Filippo Marinetti, Gómez de la Serna, etc. Así, incluso, lo destaca Romano: “el propósito central de la publicación y del movimiento renovador, que se manifestaba sobre todo en la lírica, era actualizarnos respecto de lo que se escribía en Europa”¹⁷⁶.

Sin embargo, si no fue por vía de la presencia física, el proyecto se cumplió por la vía intelectual. Efectivamente, las relaciones intelectuales también ofrecieron un espacio abierto a los autores, con líneas que estaban muy bien definidas. No obstante, los vínculos establecidos no fueron, en modo alguno, absolutos, fueron solamente parciales. Ha sido Scrimaglio quien apunta sobre la vastedad que ofrecieron las “nuevas ideas, de nuevas escuelas o tendencias, que no es fácil optar por alguna de ellas, ni se distinguen con claridad los límites territoriales”¹⁷⁷.

Las revistas serán el gran centro de difusión de los “novísimos”¹⁷⁸ escritores argentinos de entonces. Como afirma Scrimaglio

¹⁷⁶ Romano. «Las revistas argentinas de vanguardia en la década de 1920», pág. 182.

¹⁷⁷ Scrimaglio. *Literatura argentina de vanguardia: 1920-1930*, págs. 31-32.

¹⁷⁸ La definición de “novísimos” proviene de Marta Scrimaglio.

lio, será “esta serie de publicaciones no encasilladas que se suceden entre 1923 y 1930, la que dará pauta al vanguardismo argentino”¹⁷⁹. No obstante, los vínculos existentes en la mayoría de los casos no implicaron una relación total y amplia con los movimientos. Diversos autores e investigadores establecen, por supuesto, vínculos estrechos entre la vanguardia europea y la argentina, pero advierten que el compromiso adoptado por ella para con los grandes autores europeos no trascendió más allá de una esfera enteramente nominal. Así, el futurismo es adherente, pero el expresionismo no tanto; y, el dadaísmo, el cubismo, el ultraísmo son movimientos, estéticas que en ciertos casos particulares se unen a la vanguardia o viceversa, pero que tal como apunta Scrimaglio, no lo llegaron a hacer de manera absoluta, permanente, sino de un modo puntual. Las revistas serán, en la Argentina de principios de siglo XX, el vínculo sustantivo para transformar la literatura y el universo en el que se desarrollaron los escritores. Serán, incluso podríamos decir, el propio mundo intelectual bonaerense. Esta idea de la renovación literaria a través de las revistas, la constata claramente Artundo en su artículo «Punto de convergencia: *Inicial y Proa* en 1924»¹⁸⁰ cuando afirma que: “En 1970, al hacer un balance de su actividad literaria el período 1921-1930, Jorge Luis Borges se mostraba así mismo sorprendido de la intensa labor que había caracterizado esa época”¹⁸¹ y Artundo citando a Borges explica:

Escribí y publiqué nada menos que siete libros: cuatro de ensayos y tres de poemas. También fundé “tres revistas”¹⁸²

¹⁷⁹ Scrimaglio, *op. cit.*, pág. 32.

¹⁸⁰ Patricia M. Artundo. «Punto de convergencia: *Inicial y Proa* en 1924». En: *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay. Bibliografía y antología crítica*. Ed. por Carlos García y Dieter Reichardt. Frankfurt am Main: Vervuert Iberoamericana Editorial, 2004, págs. 253-272.

¹⁸¹ *Ibid.*, pág. 253.

¹⁸² El entrecomillado es nuestro para resaltar el hecho de que Borges como tantísimos otros escritores se apegaron a las publicaciones periódicas como fuente de difusión y de confrontación de su obra.

y escribí con regularidad para una docena de publicaciones periódicas, entre ellas *La prensa*, *Nosotros*, *Inicial*, *Criterio* y *Síntesis*.¹⁸³

No obstante, Borges en su *Autobiografía: 1899-1970* será mucho más explícito y detallado al respecto, donde describe el papel que jugarán las revistas argentinas, y la influencia que ejercerán en el desarrollo de la vanguardia. Será también Borges quien explique de forma detallada el origen de estas en función de las necesidades que los escritores tuvieron.

Las revistas adquirirán de a poco un papel preponderante. Los escritores encontraron en ellas un espacio propio, común, idóneo para la difusión de sus ideas. “Prisma” fue la primera gran revista que tuvo a Borges como su creador, su pensador. Surgió, según declara él mismo, en su ya citada *Autobiografía...*, por el deseo de tener su propia revista. Una iniciativa que difundieron y que partió de Borges, pero que incluyó a un conjunto más numeroso. De manera que, además del mismo Borges, estuvieron Eduardo González Lanuza, Guillermo Juan, primo de Borges, Norah Borges.¹⁸⁴

La renovación de la poesía deberá comenzar por una íntima renovación de su elemento constituyente: la palabra; si se anhe-la reducir la poesía a su esencialidad deberá buscarse ante todo la esencia de la palabra poética. ¿Dónde encontrarla? No en su esquematizadora significación racional conducente al anecdotismo o a la circunstanciación –ajenos a la poesía–, tampoco en sus aspectos plásticos o musicales (y en esta doble utilización del lenguaje se había basado la poesía de Lugones). Pero ocurre que todas las nuevas concepciones del lenguaje poético irrumpen en la Argentina en el lapso de unos pocos años; se comprenderá por eso que las “revistas literarias”¹⁸⁵ no tengan

¹⁸³ Borges. *Autobiografía: 1899-1970*, pág. 79.

¹⁸⁴ Norah Borges es el seudónimo de Leonor Fanny Borges Acevedo, hermana del escritor Jorge Luis Borges. Nació en la ciudad de Buenos Aires, el 4 de marzo de 1901 y falleció el 20 de julio de 1998. Artista plástica y crítica de arte, perteneció al llamado Grupo de Florida.

¹⁸⁵ El entrecomillado es nuestro.

un concepto más o menos uniforme sobre la utilización del lenguaje, y el consenso general se limite a postular una necesidad imperiosa y no muy definida de la renovación, a impugnar el uso racional, plástico o musical de la palabra y a entronizar la aproximación metafórica de los términos como recurso seguro de liberación.¹⁸⁶

1.13.

Revista mural “Prisma” 1921 — Ultraísmo

“Prisma” fue una revista que apenas contó con dos números de publicación. Se la considera punto de partida del movimiento ultraísta en Argentina que, según el propio Jorge Luis Borges, trató de fomentar una respuesta en la que buscaba transformar la literatura y la escritura en lo conciso y evitar así el anquilosamiento del escritor. La propia evidencia de ese nuevo sentido queda aclarada en el texto que el propio Borges publicó bajo el título *Textos recobrados, 1919-1929*. En ese artículo, presentado para “El Diario Español”, el autor argentino replicó a otro texto escrito por Manuel Machado, en el que Machado criticaba al ultraísmo. Borges, respondiendo expresamente a esa crítica, escribió lo siguiente:

El ultraísmo viene a conjurar toda esa lirastenia. No es autobiográfico. No es individualista. Es un arte aquilatado, sobrio, esquemático, que allende las martingalas mezquinas de preparar efectos y las baratas victorias conseguidas mediante el despilfarro de palabras aureoladas o extrañas, tiende a enunciar, sencilla y fácilmente, las intuiciones líricas. Los poemas ultraicos constan de una serie de metáforas, cada una de las cuales tiene sugestividad personal y sintetiza una visión de algún fragmento de la vida. La desemejanza que existe entre la poesía vigente y la nuestra es la que sigue:

¹⁸⁶ Scrimaglio. *Literatura argentina de vanguardia: 1920-1930*, pág. 58.

en la primera, el hallazgo lírico se magnifica, se agiganta, y se desarrolla; en la segunda, se anota brevemente.¹⁸⁷

En medio de esta controversia la revista mural “Prisma” adoptó la forma de un arte que podríamos calificar de minimalista. El interés se centraba en la posibilidad de llevar a cabo una publicación de esta naturaleza, pues, tal como asegura Torre y col., no tenían los medios económicos para emprenderla. Así que Torre y col. empezaron de pronto a fijarse en los avisos publicitarios que se pegaban en las carteleras de Buenos Aires. “Fijándome en los avisos de las carteleras se me ocurrió que podíamos imprimir una «revista mural» y pegarla en las paredes de los edificios de ciertos barrios de la ciudad”¹⁸⁸.

De “Prisma” apenas si se imprimieron dos números. No obstante, lo efímero de su trascendencia se debió única y exclusivamente a la corta duración que esta tuvo. De otro modo, su definición marcó la pauta de búsqueda de lo que querían expresar. La primera edición salió en diciembre de 1921, y la segunda y última en marzo de 1922. Cartelones de papel fueron adosados a las paredes y a los árboles de toda la ciudad de Buenos Aires, mientras que subsecuentes transeúntes los arrancaban considerándolo una forma de “anti-arte”. Fue en el primer número de “Prisma” en el que se expuso brevemente el manifiesto ultraísta, movimiento estético que fue importado por el mismo Borges a su regreso a Argentina.

Ultra: Nosotros los ultraístas en esta época de mercachifles que exhiben corazones disecados i plasman el rostro en carnavales de muecas-queremos desanquilosar el arte. Lícito i envidiable como cualquier otro placer es el que motivan las palabras eficazmente trabadas, mas hai que convenir en lo absurdo de honrar los que le venden, traficando con flacas ñoñerías i trampas antiquísimas. Nuestro arte quiere superar esas martingalas de siempre i descubrir facetas insospechadas al

¹⁸⁷ Borges. *Textos recobrados, 1919-1929*, pág. 135.

¹⁸⁸ Borges. *Autobiografía: 1899-1970*, pág. 87.

mundo. Hemos sintetizado la poesía en su elemento primordial: la metáfora, a la que concedemos una máxima independencia, más allá de los jueguitos de aquellos que comparan entre sí cosas de forma semejante, equiparando con un circo a la luna. Cada verso de nuestros poemas posee su vida individual i representa una visión inédita. El Ultraísmo propende así a la formación de una mitología emocional i variable. Sus versos que excluyen la palabrería i las victorias baratas conseguidas mediante el despilfarro de palabras exóticas tienen la contextura decisiva de los marconigramas.¹⁸⁹

Tal como afirma Sarlo¹⁹⁰, Borges abandona Buenos Aires en 1914 y deja atrás una ciudad que todavía sigue siendo campo, aunque, debemos decirlo, no era el campo del resto del continente. Sin embargo, a su regreso de Ginebra y España en 1921, el desarrollo cosmopolita de Buenos Aires le mostró (a Borges) un cambio radical. En este contexto, las vanguardias asumen que la transformación de la ciudad exige la creación de una nueva literatura, el ultraísmo. En la revista “Letras Libres” de Buenos Aires, Beatriz Sarlo escribe:

Borges enfrenta, en bloque, a los escritores más gloriosos del momento, en primer lugar, a Leopoldo Lugones que, sin razón, se creía tan grande como Darío, era, para todos, el máximo poeta argentino. Nadie estaba por encima de Lugones cuando Borges decide demolerlo. [...] En un artículo que nunca quiso volver a publicar pero que fue vastamente citado, Borges somete a juicio sumario y condena por ridículos los procedimientos poéticos modernistas y, especialmente, la intrincada dificultad de sus rimas.¹⁹¹

189 Tomado de la edición de la “Revista Mural Prisma”. Sin número de página. Guillermo de Torre y col., eds. *Prisma*. 1-2. Buenos Aires: Privada de los Editores, 1921.

190 Sarlo. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*.

191 Sarlo. «Un ultraísta en Buenos Aires». En: “Letras Libres” 8 (ago. de 1999), pág. 44.

1.14. “Proa” 1922¹⁹²

Se ha afirmado continuamente que la revista “Proa” (1922) durante su permanencia tuvo dos etapas. Una primera, que abarca solo tres números y que comprende el ciclo que va desde el año 1921 hasta 1923, y una segunda época, que comienza en 1924. El libro de Lafleur y col. parece reafirmárnoslo. De acuerdo con esto, la “2ª etapa” será la culminación del ultraísmo:

La segunda época de Proa es la culminación del ultraísmo y debe situarse en el extremo de la línea que se inicia con Prisma y continúa en la primera Proa. Surge la revista “en medio de un florecimiento insólito” –acota la declaración inaugural– “Jamás nuestro país ha vivido tan intensamente como ahora la vida del espíritu”.¹⁹³

A pesar de estas consideraciones previas, Carlos García, que elaboró para el Archivo Histórico de las Revistas Argentinas el índice completo de la revista, asegura que no es correcto separar a la revista en dos etapas. Probablemente, el lapso entre la tercera edición de “Proa” y las subsiguientes se deba a una cuestión más bien de carácter económico o de reorganización de esta. “Proa” fue primero que

¹⁹² Carlos García y Dieter Reichardt en su *Bibliografía y antología crítica de las Vanguardias Literarias* declaran la fecha de creación y una lista completa de los autores que participaron en *Proa*: “*Proa. Revista de literatura* [n.º 1]. *Revista de renovación literaria* [n.º 2–3]. Buenos Aires: 3 números (ago. 1922 / jul. 1923). Dir.: Jorge Luis Borges, Eduardo González Lanuza. Colaboran (nómina completa): Jorge Luis Borges, Rafael Cansinos Assens, Macedonio Fernández (también bajo el seudónimo «Santiago Juárez»), Norah Lange, Borges, Francisco M. Piñero, José Rivas Panedas, Helena Martínez, Manuel Maples Arce (...)”. Véase en: Carlos García y Dieter Reichardt. *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay: bibliografía y antología crítica*. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana - Vervuert, 2004.

¹⁹³ Lafleur y col., *Las revistas literarias argentinas, 1893-1967*, pág. 98.

nada una revista ultraísta. Creada por Borges, junto a Norah Lange, su primo Guillermo Juan, Borges, Eduardo González Lanuza, por idea y sugerencia de Ricardo Güiraldes. No obstante, García afirma también que: “Son falaces las versiones que adjudican a Macedonio Fernández o a Ricardo Güiraldes la participación en la dirección de la revista”¹⁹⁴. Aunque las versiones se contradigan en función de las referencias de Lafleur, Provenzano y Alonso, la preponderancia de Güiraldes allí se expone como bastante significativa. Pareciera que la labor de Güiraldes, más allá de su presencia como escritor ya reconocido, se deba también a la de impulsor de medios y órganos como este. “Proa” será el principio de un marco que se irá ampliando poco a poco con la evolución de las revistas y periódicos. “Proa”, de acuerdo con lo que describe Borges, es una derivación de “Prisma”. El autor argentino dice en su *Autobiografía* que fue la necesidad de tener una revista propia, lo que los llevó a él y a sus otros fundadores a crearla. “Proa” fue una revista de seis páginas. Un pliego que se abría en dos veces. En consecuencia, “Proa” nunca tuvo dos épocas, sino dos fechas de edición. La primera “Proa”, que contiene tres números y data de los años 1922 y 1923, y la segunda etapa, que da inicio en 1924 y culmina en 1926, periodo en el cual se publicaron un total de 15 números. Así lo reseña Lafleur y col. en su libro *Las revistas literarias argentinas, 1893-1967*:

- *PROA. Revista de renovación literaria* (Buenos Aires).

N.º 1: agosto 1922; N.º 3: julio 1923. Publicación cerrada.

- *PROA (segunda época)* (Buenos Aires).

Directores: Jorge Luis Borges, Alfredo Brandán Caraffa, Ricardo Güiraldes, Pablo Rojas Paz.

N.º 1: agosto 1924; N.º 15: enero 1926. Publicación cerrada.¹⁹⁵

¹⁹⁴ Carlos García. *Proa. Revista de renovación literaria*. Buenos Aires, ene. de 2005. URL: <<https://www.ahira.com.ar/revistas/proa-revista-de-renovacion-literaria/>> (visitado 02-10-2022).

¹⁹⁵ Lafleur y col., *Las revistas literarias argentinas, 1893-1967*, pág. 165.

“Proa” será una revista típicamente ultraísta, derivada de su originaria “Prisma”. Pero “Proa” tendrá también sus avatares y sus desavenencias. Son precisamente sus dos ediciones o periodos los que aclaran estas diferencias. Como ya se ha dicho, el impulso que Ricardo Güiraldes dio a “Proa” fue determinante para su nacimiento. Güiraldes narra ese acontecimiento como una anécdota de singular importancia. Pero no será sino hasta la segunda etapa de la revista, a pesar de su ascendencia en la creación de esta, que recién tendrá una influencia determinante para ella.

Como ya se ha dicho, la revista se había creado en 1922, pero esta requirió de un impulso mayor, porque “Proa” no actuaba en solitario, sino que competía con muchísimas otras publicaciones, en especial contra aquellas vinculadas a la tradición modernista y a sus autores y creadores. Autores que en la mayoría de los casos gozaban de una profunda notoriedad, como por ejemplo José Enrique Rodó, Eugenio Díaz Romero, Leopoldo Lugones, José Ingenieros, Roberto Payró y el mismo Rubén Darío, que ya habían fundado, entre muchísimas otras, “La Nueva Revista”, “La Revista de América”, “La Quincena”, “El Mercurio de América”, “La Revista Azul”, etc.

En agosto de 1925 Ricardo Güiraldes escribe una carta a Borges, en la que se destacará el inicio del segundo ciclo o periodo de “Proa”, como uno que resultó ser mucho más fructífero que el primero, y en el que participarán un conjunto mucho más amplio de autores. En este mismo orden de ideas es importante destacar que Gironde apunta a la necesidad de disipar las diferencias que podían existir entre los “nuevos” y los “viejos”. Todo ello con el mismo objetivo que tuvo Güiraldes en mente, es decir, el de no limitar la amplitud de la revista, pero también de la unión de los escritores argentinos. Este fue un elemento de suma importancia para Gironde, ya que, con ello, aseguraba que era necesario crear un “frente único”¹⁹⁶ que estuviera consagrado a crear una fuerte ebullición de un sinfín de publicaciones, autores, editores, etc. El flujo de publicaciones periódicas constituyó un hecho completamente inédito en la nación argentina, pero sin precedentes si se

¹⁹⁶ Véase en: Lafleur y col., *op. cit.*, pág. 100.

lo compara con lo que sucedía en el resto del continente. Serán Héctor Lafleur, Sergio Provenzano y Fernando Alonso quienes hagan hincapié en la referencia del primer número de “Proa” en la que se afirma:

Surge la revista “en medio de un florecimiento insólito” — acota la declaración inaugural—. “Jamás nuestro país ha vivido tan intensamente como ahora la vida del espíritu”. Así era: libros y revistas de toda índole sacudían, casi a diario, la antigua modorra: Martín Fierro, Inicial, Valoraciones, Babel, Extrema Izquierda, Noticias Literarias, Eldorado, Los pensadores, Ichthys, Biblos, desde Buenos Aires y otros puntos del país, atronaban con el mensaje de los nuevos, expresado desde todos los ángulos.¹⁹⁷

Además, Héctor Lafleur destaca que, si la primera época de “Proa” es típicamente ultraísta, la segunda es la concesión de su final, un hecho que consideramos de suma importancia. El orden que él mismo enumera va desde “Prisma”, pasa por la primera “Proa” y llega hasta la segunda. Es la apertura (tan sugerida por Gironde) la que consolida a “Proa” como la gran revista del momento porque: “*Proa* pretende ser órgano de consolidación. No insiste en el planteo generacional reducido a los límites del tiempo y la biología: «vale más para nosotros un anciano batallador y fecundo que diez jóvenes negativos y frívolos»”¹⁹⁸. Si la revista no limitaba a los autores que podían publicar en ella, se afianzaba en el centro del espacio cultural e intelectual de Buenos Aires y en general de Argentina. De esta manera el desarrollo e impulso se debía tanto a las figuras jóvenes que forjaban un nuevo estilo a la revista, como a la amplitud que ella tomaba al permitir que casi “cualquiera” publicara allí.

Sin embargo, se debe decir que este descollar tiene dos referencias autorales de suma importancia para ello. Una es Macedonio

¹⁹⁷ La referencia pertenece a Lafleur. Véase en: Lafleur y col., *op. cit.*, págs. 98 y ss.

¹⁹⁸ *Ibid.*, pág. 98.

Fernández y la otra de Ricardo Güiraldes, ambos pertenecientes a una generación diferente a la de Borges y sus coetáneos. “Proa” tuvo la capacidad de agruparlos a casi todos, los de Boedo y los de Florida, o publicar a otros ubicados en tendencias y estilos diferentes como Brandán Caraffa, Álvaro Yunque, etc. La amplitud y la actitud que adoptaron los fundadores de la revista fue de tal dimensión que la revista no solo llegó a publicar a los autores argentinos de las distintas tendencias literarias y generaciones, sino que publicó a autores de las distintas corrientes y esferas literarias de la época y de otros países. Solamente en los tres primeros números de “Proa”, la revista publicó a autores de Alemania, México, Chile, España, Uruguay, que, o bien eran representantes del ultraísmo, o bien lo eran de las vanguardias y de los movimientos renovadores en sus respectivos países. La relación entre los creadores de “Proa” y los autores extranjeros no estaba vinculada a las afinidades electivas, sino a las afinidades intelectuales, en tanto a la pertenencia y a la amistad que los unía. Con una breve lista de ellos podremos considerar la dimensión que los autores argentinos habían adquirido en otros países. Es Carlos García en la elaboración del índice de la primera “Proa”¹⁹⁹ quién lo cita. Haciendo un extracto de ella, vemos lo siguiente:

Año I y II, Número 1 al 3. Buenos Aires, agosto de 1922 – Julio 1923.

“Proa. Revista de literatura”.

R. Cansinos-Assens (España): “El ídolo y el revólver”

Manuel Maples Arce (México): “A veces con la tarde”

Jacobo Nazaré (Concepción, Chile): “Bajo la niebla”

Guillermo de Torre: “Ultraísmo”

Ezequiel Gándara: “Augurio”

Raúl Carrancá y Trujillo (Yucatán-México): “El gato”

Guillermo de Torre (Madrid, 1922): “Gestos polémicos: El Ultraísmo contra el ‘Sencilismo’. Réplica a Vicente Medina”

¹⁹⁹ Carlos García. «Índice general de *Proa. Revista de Renovación Literaria*». En: “Archivo Histórico de Revistas Argentinas” (jun. de 2012).

Ildefonso Pereda Valdés (Montevideo): “Clara mañana”
Salvador Reyes (Santiago de Chile): “Barco”
Adriano del Valle (Sevilla): “Invocación a Thalassa”
J. Rivas Panedas (Madrid): “Café”
Alberto Rojas Giménez (Valparaíso – Chile): “Lumbre”
Jacobó Sureda (Alemania): “Poema encarnado”.²⁰⁰

Un detalle de singular importancia es el que destaca Patricia Artundo cuando afirma que:

Por otra parte, mientras que esta última²⁰¹, tanto por el formato elegido como por sus dimensiones, se había mostrado dependiente de una revista ultraísta, la madrileña *Ultra* (1921-1922), tanto el formato libro, como la presentación gráfica elegidos para la nueva *Proa* no daban lugar al establecimiento de ese tipo de filiaciones.²⁰²

Entre la primera y la segunda “Proa” existió una relación diferente, aunque el fin que ambas tuvieron fue el mismo. Cada una de las ediciones, como ya se sabe, tiene un nombre diferente; la primera, será “Proa: Revista de Literatura” y la siguiente “Proa: Revista de Renovación Literaria”. La diferencia en el nombre se debe, quizá, al debate y orientación de esta. Aunque no hay ningún dato que lo confirme, podemos ver en ello un aspecto de relevancia. Es por este motivo que, probablemente, se haya incurrido en la impresión de que “Proa” había tenido dos o más etapas. Sin embargo, como Carlos García ha asegurado, no se puede afirmar que estemos ante dos etapas y tampoco dos revistas, sino una sola, que en total reúne un conjunto de 18 números, 3 de la primera edición y 15 de la segunda. El surgimiento de la revista tiene distintas versiones, pero obviamente la más fehaciente se deriva de la anécdota borgiana que explica, muy a su manera, cómo surgió la idea de editar la segunda “Proa”, y que nos parece importante de reseñar aquí. Borges escribió:

²⁰⁰ *Ibid.*, págs. 1-2.

²⁰¹ Se refiere aquí exactamente a “Proa”.

²⁰² Artundo. «Punto de convergencia: *Inicial* y *Proa* en 1924», pág. 257.

Dos años más tarde, en 1924, apareció la segunda.²⁰³ Una tarde, Brandán Caraffa, un joven poeta de Córdoba, vino a verme al Hotel Garden, donde nos habíamos instalado al regresar del viaje a Europa. Me dijo que Ricardo Güiraldes y Pablo Rojas Paz tenían la intención de fundar una revista que representara a la nueva generación literaria, y que como se trataba de una revista de jóvenes no se podía prescindir de mí. Desde luego, me sentí halagado. Esa noche fui al Hotel Phoenix, donde vivía Güiraldes, y él me recibió con estas palabras: «Brandán me contó que anteanoche se reunieron para fundar una revista de escritores jóvenes y todos dijeron que no se podía prescindir de mí». En ese momento llegó Rojas Paz y nos dijo: «Me siento muy halagado». De modo que intervine. «Anteanoche —dije— nos reunimos los tres y decidimos que una revista de jóvenes no puede prescindir de usted». Gracias a esa inocente estratagema, nació “Proa”. Cada uno de nosotros puso cincuenta pesos, con lo cual se pagaba una edición de trescientos a quinientos ejemplares sin erratas y en buen papel. Pero al año y medio —después de publicar quince números—, por falta de suscriptores y de avisos tuvimos que darnos por vencidos.²⁰⁴

De esta manera es posible determinar distinciones fundamentales entre la primera “Proa” y la segunda. Aquella primera, que apareció como una revista fundamentalmente de creación literaria, y para sus creadores no podía ser menos, y la segunda, que hizo todos sus intentos por dar a la literatura un impulso renovador. Un impulso que en especial fue inspirado por Güiraldes, quien consideraba que importaba muchísimo la difusión de la obra. Esa segunda “Proa” intentaba al igual que su homóloga dar a conocer la literatura de la época.

²⁰³ Borges se refiere aquí expresamente a la revista “Proa”.

²⁰⁴ La cita es de Patricia Artundo tomada del libro de Borges: *Autobiografía (1899-1970)*, editado en Buenos Aires, por El Ateneo. Nuestra referencia se puede ver en: Artundo. «Punto de convergencia: *Inicial y Proa* en 1924», pág. 254.

“Proa” apareció en medio de un contexto en el que todo estaba entremezclado, ante todas las rivalidades entre las revistas, su competencia por llegar a ser las primeras en su género. Además, se debe agregar que fueron estas, o cuando menos a través de estas, que se les impuso a los diferentes grupos literarios su identidad, creando en algunos casos, supuestas rivalidades entre los “grupos”, la más importante y conocida Boedo y Florida. Esta habría sido una disputa entre intelectuales. La efervescente lucha que de una forma u otra los aunaba a todos colocándolos a veces de un lado y a veces de otro, o tal vez negando sus adyacencias. Lafleur, Provenzano y Alonso citan, por ejemplo, como en la revista “Los Pensadores” N.º 118 los autores de ella hacen “mofa” del fin de “Proa”, deslastrándose de los autores que allí colaboraron. Así destacan:

En febrero de 1926, *Los Pensadores* (número 118) también despiden a *Proa*: “Pertencen los colaboradores de esta revista —si así puede llamarse a un catálogo de chistes— al número por fortuna escaso de los literatos tipo Sarrasani. Todos tratan de hacer reír y los que hablan en serio hacen reír de veras. Muy superior a esta revista era la que editaban los cuerdos del Hospicio de las Mercedes. Por lo menos no había allí nadie que se vanagloriara de haberle descubierto el agujero al mate, como acontece con el payador J. L. Borges, que no otra cosa quiere probarnos este mozo que escribe ‘espaciosidá’ y ‘falsiada’ para hacerse el criollo y a lo mejor, con tanto versito y tanta macana, no sabe ni montar a caballo”.²⁰⁵

Más adelante los críticos destacan que el poeta Valéry Larbaud, el poeta francés que tuviera vínculos estrechos con Güiraldes se lamenta profundamente del final de “Proa”. La influencia, por supuesto, de Güiraldes en la fundación y posterior desarrollo de la revista son determinantes para establecer incluso un canon fundacional para una nueva literatura.

²⁰⁵ Lafleur y col., *Las revistas literarias argentinas, 1893-1967*, pág. 101.

Las publicaciones que originalmente fueron ultraístas, como “Proa”, publicarían sus textos bajo la premisa de que no se debería ejercer ningún tipo de presión a los autores que allí desearan hacerlo; pero tampoco, los otros, los fundadores, los que habían marcado la pauta de inicio tendrían tapujos o algún tipo de inhibiciones a la hora de hacerlo. En realidad, perseguían un objetivo en común, dominar el espíritu vanguardista, las que tendrían que ser la máxima expresión de la crítica. Alberto Blasi, en su texto introductorio a la obra *Don Segundo Sombra* de Güiraldes, afirma que “Proa” existió gracias, siempre, a las gestiones de Güiraldes, quien, junto con su esposa Adelina del Carril, luchaba porque la revista tuviera un perfil de importancia, marcara las nuevas pautas de la literatura argentina. Fueron ellos quienes apoyaron, no tanto económicamente, sino interviniendo en la vida intelectual y cultural del Buenos Aires de entonces, en relación con todos aquellos escritores que participaban o querían participar en ella. Sin embargo, esa relación estrecha se manifestaba ejerciendo solo una función de mediadores entre los autores e intelectuales de la época, una tarea no poco ardua porque les ameritaba lograr ajustar las relaciones entre aquellos escritores que allí publicaban, porque de todos modos entre el espíritu vanguardista de la revista y sus coetáneos había un modo de expresión poco más que provinciano, que contradecía el desenfado de “Proa”. Todo ello, debido a que “Proa” no fue únicamente una revista, sino un grupo que había conformado una editorial y dentro de él un grupo importante de intelectuales. Así es como Alberto Blasi lo afirma claramente:

(...) injusto inferir que cierta dosis de reticencia y defensa frente a los avances de uno de los más visibles representantes del disconformismo literario, a quien no se le acababa de perdonar su Cencerro de Cristal, también algún sutil resentimiento, habían condicionado una concreta forma de ostracismo para el joven autor.²⁰⁶

²⁰⁶ Alberto Blasi. «Güiraldes: vida y escritura». En: *Don Segundo Sombra*. Ed. por Paul Verdevoye. 1988, pág. 244.

El apoyo dado por Güiraldes, y más aún por Macedonio Fernández es de importancia fundamental. A estas alturas Güiraldes ya era prácticamente un autor consagrado, mucho más desde el momento en que decidió apoyar a los que entonces eran los jóvenes, Borges, Lange, Guillermo Juan, Brandán Caraffa, Gironde, etc. No obstante, tal como afirma Blasi en los *Cuadernos hispanoamericanos*, serán precisamente el periódico “Martín Fierro” y “Proa” las dos publicaciones que más influirán y tendrán peso en el agrupamiento de los vanguardistas.²⁰⁷ El hecho de que tanto Güiraldes como Macedonio Fernández se consideraran precursores de “Proa” fue de significativa importancia. Blasi destaca que se puede considerar a ambos autores como precursores de una (diríamos) “pre-vanguardia”, (tal como los clasifica Blasi) y así son “rebeldes antes de tiempo”²⁰⁸.

En este sentido “Proa” fue algo más que una revista. Junto con “Martín Fierro” iba a ser capaz de aglutinar a los escritores más importantes de su generación, aunque aún todavía muy jóvenes. Güiraldes jugó un papel de suma importancia en el medio literario argentino, sobre todo en el restablecimiento de los vínculos que muchas veces colocaba a los escritores en sitios distintos y separados unos de otros. Fue imprescindible para establecer un clima de cordialidad. Eso hizo que “Proa” pudiera acoger a un número importante de escritores que casi actuaron sin distingo de sus perspectivas poéticas o consideraciones estéticas. Sobre este asunto, Alberto Blasi, en su artículo «Ricardo Güiraldes y Proa», cita una carta inédita, escrita por Güiraldes, en la que dice:

Con Gironde, Zapata Quesada, Evar Méndez y el librero Samet, hemos formado una editorial intitulada «Proa». Tenemos poca plata pero una gran lista de obras a publicar. En orden van así las seis primeras: Veinte Poemas... de Gironde, L’homme qui voulait être Roi... Kipling, Poemas (no

²⁰⁷ Véase el artículo de Alberto Blasi. «Ricardo Güiraldes y Proa». En: “Cuadernos Hispanoamericanos”, Junio.432 (jun. de 1986), págs. 29 y ss.

²⁰⁸ *Ibid.*, pág. 29.

reunidos aún en volumen) de Darío, Cuentos de muerte y de sangre... de Güiraldes, etc. Sin orden siguen obras de Rafael Barret, Eduardo Wilde, Cané, Banchs, Fernández Moreno, Lugones, Sarmiento, etc., y traducciones de Conrad, Joyce, Butler, Dostoiewsky, Pirandello, Papini, Larbaud, Morand, St. Leger, Fargue, Apollinaire, Cendrars, Cocteau, Gide, Claudel, Romain, Vildra, etc... De España veremos qué se puede conseguir además de Miró, Ramón²⁰⁹ y los recién llegados de quienes «Intentions» da un pregusto tan intenso.²¹⁰

1.15. “Inicial” y “Síntesis” 1923

En relación con el desarrollo de las revistas literarias durante el periodo de la vanguardia argentina, y las actitudes que los intelectuales adoptaron dentro de este círculo, hay dos aspectos que mencionar que son relevantes, si se quiere comprender el desarrollo y la influencia que “Inicial” y “Síntesis” tuvieron en los escritores. El primero de ellos corresponde a la referencia que Nérida Salvador hace acerca de la revista “Inicial”²¹¹, en la cual afirma que “Inicial”

²⁰⁹ Se refiere a Ramón Gómez de la Serna.

²¹⁰ Blasi. «Ricardo Güiraldes y Proa», pág. 31.

²¹¹ «“Inicial”. Revista de la nueva generación apareció en Buenos Aires, en octubre de 1923. Hasta el número 4 fue dirigida por Roberto A. Ortelli, Alfredo Brandán Caraffa, Roberto Smith y Homero M. Guglielmini. A partir del número 5, Víctor Ruiz de Galarreta reemplazó a Alfredo Brandán Caraffa. Este desplazamiento provocó que Brandán Caraffa (con Luis Emilio Soto, Roberto Cugini y Raúl González Tuñón) editara otro número 5, paralelo y de idéntica presentación. El último número, el 11, apareció en febrero de 1927. En “Inicial” colaboraron, además de los directores, Francisco Luis Bernárdez, Emilia Bertolé, Jorge Luis Borges, Andrés L. Caro, Córdoba Iturburu, Roberto Cugini, Santiago Ganduglia, Julio V. González, González Carbalho, Eduardo González Lanuza, Eduardo Keller Sarmiento, Carlos María Onetti, José S. Tallón, Álvaro Yunque, y otros.» La digitalización de la revista y estos datos aquí presentados corresponden a Cinthia Meijide,

“se destacó particularmente por ciertos lineamientos que la distinguían de publicaciones similares orientadas hacia una notable pluralidad estética e ideológica”²¹². El segundo es de Beatriz Sarlo, en su artículo «Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo»²¹³, refiriéndose a la actitud que los vanguardistas tomaron, en especial aquellos que pertenecían al grupo de Boedo y que integraron la revista “Martín Fierro”. Sarlo afirma que apelaron al “desacato ante las costumbres tradicionales de la vida literaria y la puesta al día del sistema de la literatura”²¹⁴. Si bien la intervención de Sarlo no remite directamente a la revista “Inicial”, expone claramente la actitud que, en general, adoptaron los escritores cuando debieron asumir una posición firme frente a la definición del arte que querían exponer. A los de Boedo su opción los llevó por la senda de un radicalismo social y político absoluto. A los de Florida, al contrario, por la de un esteticismo negacionista del vínculo entre sociedad y creación, entre un arte comprometido u otro que debía solo atender a la visión del arte como creación pura.

En “Inicial” se trazó el objetivo central de crear una “renovación literaria”. Renovación que debía abarcar todos los órdenes y estratos de la vida. No en vano el propio nombre de la revista aparece como: “Inicial: revista de la nueva generación”, que trata de expresar la idea de un cambio sustantivo. Sin embargo, que los creadores de la revista adoptaran este tipo de posturas, ya con cierta antelación, mostraba de antemano que la actitud del escritor, del intelectual, debía implicar una actitud crítica y de compromiso ante todos los acontecimientos que se vivían en la ciudad. En el número 1 de la revista de octubre 1923 se presenta una declaración, un manifiesto que expone repetidamente, el hecho de que los escritores de la revista debían abordar la necesidad de ser siempre críticos. Otro aspecto de singular importancia es que

Roberto A. Ortelli y col., eds. “Inicial”. 1-27. Buenos Aires: Revista Inicial, oct. de 1923. URL: <<https://www.ahira.com.ar/revistas/inicial-revista-de-la-nueva-generacion/>> (visitado 12-03-2022).

²¹² Salvador. *Vanguardia y posmodernidad*, pág. 200.

²¹³ Sarlo. «Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo».

²¹⁴ *Ibid.*, pág. 3.

esta es una revista para los jóvenes, pero no los jóvenes alienados a una cierta actitud, sino de una juventud que de antemano debe considerarse beligerante, siempre integrada con la sociedad y con sus reivindicaciones. Tal como se afirma en el número 1:

Queremos para Inicial una juventud “combativa y ardorosa”²¹⁵, que odie y ame, y no haya sacrificado jamás en ningún altar. Creemos que graves responsabilidades pesan sobre la nueva generación. Hay en el seno de la juventud argentina un germen de plenitud y de perfección que es necesario salvar.²¹⁶

En este sentido, podemos afirmar que los participantes adoptaron una posición influyente en el contexto de la necesidad de crear un nuevo escritor y un nuevo intelectual. “Inicial” marcó un punto de inflexión, que mostró un cambio sustantivo, si la comparamos, por ejemplo, con sus predecesoras “Prisma” y “Proa”. Nélica Salvador reafirma esta idea cuando asegura que uno de los primeros elementos que constatan el desarrollo de revistas como “Inicial” se debió principalmente a la amplitud ejercida por esta sobre quienes allí escribirían, con lo cual la revista debía tener una “notable pluralidad estética”²¹⁷.

En el libro *Las revistas literarias argentinas, 1893-1967*²¹⁸ se deja entrever el contexto en el que se pretendía difundir la revista. Lafleur y sus colaboradores contrastan cuál es el punto de partida de “Inicial” y citan: “En nuestro ambiente intelectual falta aún la *Revista*, la revista sana y seria que sea el exponente fiel de la noví-

²¹⁵ El entrecomillado es nuestro.

²¹⁶ Ortelli y col., *Inicial*, pág. 4.

²¹⁷ «Entre las numerosas manifestaciones periodísticas que aparecieron en Buenos Aires cuando el Ultraísmo y otras modalidades de la Vanguardia alcanzaban su etapa de máxima expansión, la revista “Inicial” se destacó particularmente por ciertos lineamientos que la distinguían de publicaciones similares orientadas a hacia una notable pluralidad estética e ideológica.», véase en: Salvador, *Vanguardia y posmodernidad*, pág. 200.

²¹⁸ Véase: Lafleur y col., *Las revistas literarias argentinas, 1893-1967*, págs. 77-102.

sima generación intelectual”²¹⁹. Según lo que afirma Lafleur, una gran cantidad de publicaciones surgieron casi repitiendo o suscribiendo sus esquemas con respecto a las otras y más grandes publicaciones. La mayoría de ellas se autofinanciaban, motivo por el cual muchas veces salía solamente uno o dos números. Tal como se afirma en la presentación que se hace en la página web AHIRA (Archivo Histórico de Revistas Argentinas)²²⁰, las disputas intelectuales que aparecían eran múltiples. Por ejemplo, de la revista “Inicial” afirma Cinthia Meijide que:

Disputas apenas aludidas por Brandán Caraffa en las páginas de Inicial como “divergencias ideológicas y sentimentales” motivaron la aparición de dos números 5 y su alejamiento de la redacción de la revista. Poco después, Brandán Caraffa participa, junto a Jorge Luis Borges, Ricardo Güiraldes y Pablo Rojas Paz, en la fundación de la segunda Proa, quedando Inicial en manos del grupo nucleado en torno a Guglielmini. A excepción de Roberto Ortelli, que permanece en los dos n.º 5, junto a Brandán Caraffa marchan a Proa los redactores y el director artístico del n.º 5 aparecido en abril.²²¹

La tesis de Nélica Salvador está ya ampliamente confirmada por Lafleur y col. El ambiente en el que se desarrolló la revista “Inicial” formaba parte de una acalorada discusión intelectual que diseminaba las nuevas posturas literarias argentinas y sus vínculos vanguardistas. De esta manera, el debate estimulaba los procesos creativos que debían ser, por supuesto, innovadores, y que llegados a este punto se entienden como aún no vistos en la historia de su literatura. La reacción de los modernistas a estas acciones, en especial de los más tradicionales, colocó a los escritores de la vanguardia

²¹⁹ *Ibid.*, pág. 85.

²²⁰ Sylvia Saítta. *Archivo Histórico de Revistas Argentinas*. 2014. URL: <<https://ahira.com.ar>> (visitado 25-12-2022).

²²¹ Cinthia Meijide. “Inicial. Revista de la nueva generación”. 2016. URL: <<https://ahira.com.ar/revistas/inicial-revista-de-la-nueva-generacion/>> (visitado 12-03-2022).

en las antípodas de todo lo que, hasta entonces, se había hecho. Las revistas nutrieron un efecto singular en el desarrollo no solo de sí mismas, sino también de las estéticas que se planteaban.

Sin embargo, se debe aclarar que la influencia y la actividad que “Prisma” y “Proa” ejercieron en la revista “Inicial” no fue tan sutil ni pasó desapercibida. Hacia 1920, Buenos Aires fue transformándose gradualmente hasta convertirse en la ciudad cosmopolita que después sería. Se aferró a un *vivat mundus*, que cada vez más imperaba sobre el espacio bonaerense, desarraigándose de su conformación provincial. El influjo de los movimientos estéticos europeos, que cada vez más se impuso en revistas como las mencionadas, se debió a la fuerte presencia que dentro del mundo intelectual ejercieron muchos de los escritores recién llegados de la Europa vanguardista. Una gran mayoría de escritores argentinos se empeñó en reproducir los modelos literarios de los que se había nutrido durante su paso por el viejo continente. El propio Girondo, entre muchos otros, o incluso Borges, son una muestra fehaciente de esta influencia, y de hasta dónde estaban dispuestos a forjar presencia de ello. En este sentido, explica Jorge Schwartz:

En 1921, el joven Borges desembarca en Buenos Aires decidido a cambiar el panorama literario local, hasta entonces dominado por la estética simbolista—decadentista de Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Evaristo Carriego y otros. Viene de Madrid, contaminado aún por el entusiasmo de la creación del ultraísmo que, a su vez, habría de servir de catalizador en la formación de la vanguardia argentina. Esta se inicia con un pequeño grupo, liderado por Borges, que pega en las paredes de Buenos Aires dos manifiestos: las versiones de 1921 y 1922 de la hoja mural *Prisma*.²²²

En medio de ese contexto, “Inicial” tuvo una preponderancia y una influencia sobre el mundo intelectual bonaerense que fue fundamental para las vanguardias. El número 1 del año 1923,

²²² Schwartz. *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*, pág. 130.

claramente, marca esa pauta, que está descrita en una especie de manifiesto o declaración político-estética, en la introducción de la revista. “Inicial” se concibió no solo como una revista literaria, sino también como algo diferente, en el sentido de que la revista abría paso a toda la juventud que allí quisiera expresarse, sobre todo a aquella que estaba diseminada en muchas otras revistas de diversa temática e índole, publicaciones que por su definición no eran un órgano divulgativo dedicado a las nuevas ideas y formas de expresión de los escritores e intelectuales. Así en ese manifiesto, declaración de “título” de la revista, se puede leer:

Por todo lo que va dicho, no será *INICIAL* una simple revista literaria, una antología pálida e inmóvil de los poetas y escritores jóvenes del país. Queremos que Inicial sea una cosa viva y dinámica, un registro sensible donde todas las palpitaciones de la juventud, hasta las más sutiles, dejen una huella que el porvenir pueda descifrar como la fiel expresión de nuestros sentimientos.²²³

Sería este “dejar huella” el que tendría el objetivo de acercarse al “porvenir” (es decir futuros lectores, escritores, intelectuales), para que las generaciones posteriores pudieran comprender el valor expresivo de sus textos, y que imprimiera a la literatura y a la creación un nuevo sello. “Inicial” debería ser una fuente permanente de “inspiración” para los creadores venideros. Es el propio Caraffa, según reseña Artundo en su artículo «Punto de convergencia: *Inicial* y *Proa* en 1924», quien escribe una carta al Director del diario “Crítica”, en la que destaca que el año correcto de inicio de la revista es efectivamente 1923, pero que ya a principios de 1922 junto a Ernesto Palacio, Keller Sarmiento y Roxlo, se habían planteado la necesidad de fundar una revista de larga duración, que afianzara el trabajo de los escritores. De esta idea se desprende la iniciativa de fundar “Inicial”.

Era un hecho que hasta entonces las revistas habían tenido una muy breve duración, apenas si se lograban editar como máximo uno,

²²³ Ortelli y col., “Inicial”, pág. 3.

dos o tres números, apenas llegaban a esa cantidad, por diversas razones fenecían rápidamente. Quizá sea esta una de las razones más importantes del nacimiento de “Inicial”. Caraffa apunta que es entonces en 1923 cuando entre Borges y Ortelli deciden fundar “Inicial”.

Oliverio Gironde está colocado precisamente en el centro de ese intersticio medular, y es más, él mismo será la “médula” espinal de aquel movimiento. La decisión, la fuerza y el empuje de Gironde apoyando el desarrollo de las grandes transformaciones literarias en la Argentina se debieron en gran parte a su empeño, que solo una figura enérgica como lo fuera Gironde podría abordar.

A pesar de ello, Gironde lo tendrá en su haber: por un lado, aparece como un campechano típico, por otro, se regodea de ese aire cosmopolita traído de Europa y de su nivel de relaciones intelectuales. La ambigüedad de esta figura, hombre de mundo y hombre de campo, lo coloca siempre en el juego de las antípodas, pero impulsando a todo el movimiento. Y será esto lo que le dé precisamente un valor agregado, cuando en 1924 tenga que asumir la posición de ser el “portavoz internacional” de la vanguardia. Gironde es a quien se le encomienda la ardua tarea de llevar a todo el continente el programa crítico literario que los vanguardistas habían proyectado para sí mismos.

Prácticamente en ningún otro país del continente se cosecha el nivel de relaciones que los argentinos practican. Y en este sentido Gironde no se queda atrás. No se solapan los encuentros, ni los círculos de intelectuales, sino que se cultivan y se precian de ellos para decir de sí mismos lo que puede llegar a representar y así se entretejen nuevos espectros sociales donde se expresan los autores y sus propuestas estéticas.

1.16. **“Martín Fierro” 1924**

De toda la extensa lista de publicaciones entre periódicos y revistas argentinas que se publicaron a principios del siglo XX, la más importante y de mayor trascendencia, parece haber sido el

periódico quincenal de arte y crítica “Martín Fierro”. No solo por los cuarenta y cinco números que le acompañaron durante tres años (en comparación, por ejemplo, con los únicos dos números de “Proa” o incluso los once de “Inicial”), sino ante todo por la influencia que esta revista ejerció en la actividad intelectual y literaria argentina. Está claro que “Inicial”, “Proa” y “Prisma” son, después de “Martín Fierro”, las seguidoras incólumes de la formación de una literatura que superaba la publicación periódica como tal.

La revista se creó con elementos determinantes que mostrarían su carácter de cosmopolitismo y que, siendo esta una parte del logro de su trascendencia, sacaría a la luz a una serie interminable de autores que pugnaban por remontar un nuevo proyecto estético. De este modo, todos parecen confluír en la casi unánime idea de que “Martín Fierro” es el epicentro de la vanguardia literaria argentina.

La significación y la trascendencia de “Martín Fierro” en la historia de la literatura argentina, no solamente como periódico sino también como órgano intelectual que marcó la pauta central del movimiento de vanguardia argentina, se dejó entrever a lo largo de toda su trayectoria literaria y su clara definición intelectual. La declaración más férrea está hecha por la misma dirección del periódico, que el día 27 de octubre de 1949 Córdova Iturburu leyó “en el acto organizado por la Comisión Directiva de la Sociedad Argentina de Escritores –con motivo de cumplirse veinticinco años de la aparición del periódico– (...)”²²⁴. Allí, a nombre de aquel cuerpo inmenso de escritores, los que directa e indirectamente participaron y dieron trascendencia a todo el movimiento, declaran y aclaran la situación que puso a la revista muchas veces en “entredicho”, no tanto por su actitud sino por la definición que otros trataron de imponer. Esta declaración, que abarca un total de veinticuatro páginas, detalla muy particularmente las situaciones más importantes, y también hace un deslinde de, sobre todo, posturas políticas que, según el propio texto, no le competían o no eran un derrotero del periódico.

²²⁴ Antelo. «Estudio filológico preliminar», pág. 302.

Es, en realidad, toda esta construcción la que al final llevará a los de Florida a que hagan de “Martín Fierro” su órgano central y el albergue de sus fundamentos intelectuales y estéticos. Dicho de otro modo, “Martín Fierro” será el centro y la panacea de su desarrollo, no tanto declarando a los de Florida como los únicos con el compromiso de escribir allí, sino incluso a algunos de los de Boedo, quienes también lo hicieron. Lo anterior a “Martín Fierro”, las experiencias previas, es, por supuesto, el desarrollo de un perfil que se consume en la política martinfierrista. Aunque debemos aclarar que la primera etapa del periódico, bajo la conducción de Evar Méndez, abarcará como la de tantos otros, no solamente el espacio literario, sino también el político, o al revés, el debate político será más frecuente que el literario. No será sino especialmente a partir de la dirección de Oliverio Gironde, que “Martín Fierro” se consagre en ser un órgano pura y estrictamente literario, abandonando definitivamente aquella postura en la que las revistas, directa o indirectamente, se vinculaban al proselitismo político, declarando así sus filiaciones y afirmando en su visión intelectual, su visión política. Un hecho que hasta hoy día perdura en la cultura de los intelectuales argentinos.

La posición que los martinfierristas adoptaron en la declaración del año 1949, aclara cuál fue el papel que quisieron jugar los que, como Gironde y otros, ya se habían alineado a las directrices del periódico. Veinticinco años después lo iban a decir frontalmente, una vez dejadas atrás épocas de furibundas batallas intelectuales y críticas empedernidas de bando y bando. Pero los epítetos, las alusiones y formas que se insinuaban peyorativas, en modo alguno, pasaban por un tamiz engorroso, al contrario, eran decididamente sabihondas, inteligentes e iban cargadas de un gran sentido del humor. Formas de decir que, incluso el texto presentado para la celebración que se realizó el 27 de octubre de 1949, según data el extenso documento no menor a 24 páginas, daban cuenta de esas actitudes. Allí, entre muchas otras críticas podemos leer:

Por increíble que parezca, los eternos figurones gaseosos persisten en una retórica caduca y en un academismo «avant

la lettre», a la par que el pésimo «buen gusto» de algunos espíritus marmóreos continúa frecuentando una estética refrigerada o un cierto dandismo tropical. No solo las casaderas libélulas de Flores son víctimas de la sensiblería más cursi y edulcorada. El peor Rubén, el de las marquesas liliales y otros pajarracos de «parterre», fomenta el ripio lacrimonal y el decorativismo de pacotilla. Cuando no se busca en la pintura la más infiel fidelidad fotográfica, se le exige alguna anécdota declamatoria o sentimental. Ante un cuadro, ante una estatua, tanto la crítica como el público se equivocan, invariablemente, hasta cuando tienen razón.²²⁵

Como se desprende del texto, la crítica es directa aún en 1949 al modernismo rubendariano, pero es de notar que el estilo es supremamente figurativo. Este fue el tono con que el periódico actuó siempre. Y todavía aún más cuando Girondo cambió el rumbo de este. La crítica es efervescente y, a cada momento, se pone de manifiesto.

La reunión de 1949 con motivo de “los veinticinco años transcurridos desde su aparición”²²⁶ celebró con toda amplitud posible una suerte de documento afirmativo de que la orientación del grupo no había estado equivocada. No fue solo para dar explicación del valor histórico y del papel que había jugado “Martín Fierro” en el marco de la vanguardia argentina. Antes bien, marcaba cada paso que conformó al espíritu vanguardista en su trayectoria. Las palabras de Iturburu a nombre de todos son más que elocuentes: allí se asegura que si “Martín Fierro” usó un tono altisonante, discordante, en ocasiones, y aunque sus miembros se mostraron duros y “cargados de impaciencia juvenil”²²⁷, también la revista dio a sus miembros, a sus colaboradores, el valor de enfrentar, no

225 Oliverio Girondo. «El periódico “Martín Fierro”: Memoria de sus antiguos directores». En: *Obra completa*. Ed. por Raúl Antelo. Madrid - España: ALLCA XX, Ediciones UNESCO, 1999, págs. 303-304.

226 Se refiere al periódico “Martín Fierro”. Girondo, *op. cit.*, pág. 302.

227 Girondo, *op. cit.*, pág. 304.

necesariamente de forma correligionaria, para adoptar posiciones vanguardistas y renovadoras. Así, Iturburu leyó en torno a la influencia que marcaron los movimientos literarios la posición de los escritores en ellos. El surgimiento de “Martín Fierro” viene de una literatura que tenía que marcar los cambios necesarios ante una literatura que prometía poco o incluso bastante poco. Firmado a nombre de los “directores” o de los miembros que integraron el periódico-revista de “Martín Fierro”, veinticinco años después hicieron gala en el texto, declarando lo que, de manera directa, pero un poco más sutilmente, ya propagaban cuando se estaban aún convirtiendo en la vanguardia.

En este sentido, podemos retomar las palabras de Sylvia Sáitta cuando, analizando el artículo de Juan José Sebreli²²⁸, debate en torno al análisis de Sebreli contrastando la posición del escritor argentino. Escribe Sáitta (quizá como interpretación) que “todo lo revolucionario que había prometido Martín Fierro se había diluido en el puro gesto; que los martinfierristas habrían sido un movimiento juvenil que se rebeló como hacen los jóvenes, pero para dejar todo intacto; que su violencia fue solo escándalo y provocación”²²⁹.

La influencia será tan determinante que pronto a “Martín Fierro” se lo catalogaría como la, bien o mal llamada, *Generación martinfierrista*, y en la que aparentemente se marcarán los estilos de sus posturas estéticas. El porqué, probable de esta enunciación, lo aclara María Inés Cárdenas de Monner en su trabajo sobre «“Martín Fierro”, Revista ¿Grupo o generación?»²³⁰. Allí dice:

Transcurridos veinticinco años de su aparición, el grupo de este Martín Fierro festejó el acontecimiento en la Sociedad Argentina de Escritores (S.A.D.E.). Córdova Iturburu leyó una historia del periódico escrita por Oliverio Girondo, con

228 El texto de Sebreli es: Juan José Sebreli. «Los martinfierristas: su tiempo y el nuestro». En: “Contorno” 1 (nov. de 1953), págs. 1-2.

229 Sáitta. *La renovación estética en la década de 1920*.

230 María Inés Cárdenas de Monner Sans. «“Martín Fierro”, Revista ¿Grupo o generación?». En: “Universidad” 42 (1959), pág. 8.

la aprobación de Evar Méndez, Alberto Prebisch y Eduardo J. Bullrich. En ella afirmábase —en presente histórico— que el periódico se había empeñado “en despejar la sofocante atmósfera que lo circunda, mientras congrega a un grupo de artistas y escritores cuya amplitud y contemporaneidad — además de otras peculiaridades— configuran lo que podría denominarse una generación”. Dicho así —sin valorarse el término “generación”— se le aplica el rótulo en nuestro ambiente literario. Y la gente habla y escribe sobre “la generación martinfierrista” o sobre la generación del 24.²³¹

No obstante, haber declarado que el periódico se constituiría como el patrimonio físico de un movimiento o una generación hubiera significado para los de “Martín Fierro” un exabrupto, una idea descabellada en la que probablemente no se reconocerían a sí mismos. Inicialmente no lo hicieron porque nunca se reconocieron de esa forma, y en segundo lugar, porque ni siquiera lo habrían hecho visible ante los demás, lo que hubiera sido más probablemente una forma de autorizar su hegemonía. En ese contexto, la actuación de Gironde pareciera ser mucho más que elocuente; ya que, si seguimos sus participaciones durante el periodo que le tocó llevar la dirección de “Martín Fierro”, se desprende de allí que no se encuentran casi huellas de que se tejiera entre ellos alguna idea de movimiento o generación, incluso si tomamos en cuenta el manifiesto que el mismo Gironde habría escrito. El martinfierrismo era antes que nada la confluencia y la consolidación de un grupo de intelectuales fundidos en una publicación que daba visibilidad y carácter y que no encontró más rival que la revista “Sur”.

Si, en todo caso, de alguna forma se autodenominaban —u otros lo hacían— como una generación, era solo como agrupamiento generacional, relacionándolos en función de sus vínculos etarios. Dicho de otro modo, no era más que una nominación clasificatoria. En consecuencia, se refirieron a sí mismos como generación por la única y sencilla razón de los tiempos que la

²³¹ *Ibid.*, pág. 7.

agrupaban. Incluso, el propio Güiraldes, que contaba con apenas ocho años de diferencia con Gironde y diez con Borges, entre otros, marcó en ellos una diferencia “generacional”. De hecho, el mismo Borges había dado el tratamiento a Güiraldes considerándolo en todo caso como el “hermano mayor de la vanguardia”. Se puede agregar que con relación al tema de la generación vemos que ya en el número 20 de la misma “Martín Fierro”, fechado el 5 de agosto de 1925 (es la segunda época del periódico) Manuel Gálvez (hijo)²³² publica una réplica al texto que dos números anteriores había publicado Horacio Linares.

En el número 18 de la misma “Martín Fierro”, Linares presentó una crítica que, de cierto modo, podemos calificar de furibunda y radical frente a lo que Gálvez, pero no solamente él, y otros representaban. Linares no nombra a todos sus “acusados” de forma directa, pero sí arremete duramente contra el grupo llamándolos (incluso diríase de manera despectiva) “la nueva generación”.²³³ Sin embargo, el ensañamiento de Linares no es una cuestión personal, es más bien una expresión propia del ambiente “literario” en el que se desenvuelven los escritores de entonces. Es el espíritu del vanguardismo lo que estimula a Linares a denostar a sus coetáneos en el más puro sentido artístico de la palabra. De esta forma afirma:

La pretensión de imponer a un grupo juvenil el mismo gesto ideal con que sus antecesores respondieron al llamado del mundo, equivale a sofocar en su seno una voluntad vital que necesita manifestarse de una manera que responda escrupulosamente a sus propias modalidades. (...) El señor Gálvez, en un artículo reciente, trae a discusión un problema que cada generación resuelve a su manera: el problema de las influencias literarias y del nacionalismo artístico. (...) Este escritor perteneciente a una generación alejada radicalmente de la nuestra por sus gustos y sus ideales, reprocha duramen-

²³² De esta manera reza en el texto de la edición del artículo.

²³³ Horacio Linares. «Manuel Gálvez y la nueva generación». En: “Martín Fierro” 18 (jun. de 1925), pág. 6.

te su apartamiento cada vez mayor de las cosas argentinas, su creciente desapego de los aspectos espirituales y materiales del país, el desconocimiento de su tradición y sus valores intelectuales (...).²³⁴

Y aquí la cuestión generacional abre paso a un debate más prominente y complejo de tratar, lo argentino y la argentinidad. Se refiere a una discusión por el carácter nacional que debía adoptar (según opinión de algunos) la literatura de principios del siglo XX, algo por lo que, autores como Borges habían sido duramente criticados, al acusárseles en más de una ocasión de extranjerizantes o al menos desdeñosos de esa cultura romántica del nacionalismo. Pero, en el documento de 1949, Córdova Iturburu leyó una defensa de aquellas ideas de extranjerización de la literatura. O incluso mucho antes en 1933 en la revista “Contra”, Iturburu había publicado ya una defensa sobre lo extranjero. En esa revista Iturburu asegura lo siguiente:

La doctrina [...] impone una limitación inhibitoria al pleno juego de la fantasía y de la sensibilidad en que consiste el arte. La argumentación es falsa. No pasa de un sofisma. Es necesario subrayar su falsedad y hoy, en el peligro de nuestros días inciertos y batallados, señalar en esa afirmación la presencia del espíritu contrarrevolucionario. ¿A cuál de estos estetas de fin de siglo, de estas pálidas flores de invernáculo, de esos evanescentes cautivos de la torre ebúrnea, se le ha ocurrido invalidar la literatura católica de los Claudel, los Mauriac, los Bloy, los Maritain, los Bernanos, los Cocteau?²³⁵

Este, como tantos otros de los artículos aparecidos en “Contra”, parecen argumentar a favor de los autores de forjar una literatura nacional. No sin antes proponerse una discusión en torno a ello. Es decir que, por otra parte, abre el debate sobre si es necesaria la

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ Córdova Iturburu. «Literatura y propaganda». En: “Contra”, Año I.1 (1933), pág. 5.

creación de una literatura nacional, o una más bien influenciada por otras literaturas, no locales. Y es en este particular que Linares critica a Gálvez sobre la base de que cada generación debe buscar su propio universo de constelaciones estéticas. No obstante, se debe decir que, si bien en “Martín Fierro” se halla esta cuestión de fondo, cosas que se planteaban todos y cada uno de ellos, dos o tres ideas nos acercarán más expresamente a este debate. En realidad, Linares parece defender a la vanguardia y criticar a Gálvez de querer adosar el “gesto ideal con sus antecesores” y de este modo sofocar al nuevo espíritu más demodé.

En medio de ese acalorado contexto que no pasaba de las diatribas intelectuales, Girondo parecía estar ausente de estas discusiones o por lo menos un tanto al margen. Su lugar era el vivir una vida poética, y “Martín Fierro” se ajustaba precisamente a sus necesidades. Por supuesto que el periódico era un medio de cobijo y divulgación de las obras que los escritores agrupados en él alimentaban, y en consecuencia actuaron como ello.

Parece obvio decir que la duración de este fuera un factor determinante en medio de aquel contexto en el cual normalmente las publicaciones nacían y morían con la misma rapidez. Era la dinámica de una lucha constante, las diferencias intelectuales, la multiplicidad de características lo que hacía de los medios un factor determinante para su aparición. Algunos teóricos al respecto hacen advertencias de importancia que nos permiten comprender esta conjunción particular al que un órgano como “Martín Fierro” declararía. Sylvia Saítta, a propósito del artículo de Juan José Sebrelí «Los martinfierristas: su tiempo y lo nuestro», señala que la actitud irreverente del martinfierrismo formó parte de sus estrategias. Más concretamente Saítta escribe:

Los vanguardistas sostuvieron una actitud lúdica frente a la literatura y el arte; el humor, la irreverencia y la sátira fueron sus estrategias de intervención pública más sobresalientes, como revela el manifiesto de Martín Fierro, escrito por Oliverio Girondo y publicado en su cuarto número, cuyo programa se basa en la confrontación con el público masivo de las publicaciones populares, con las instituciones y la

moral social; con las poéticas del modernismo y del realismo literario y artístico; con las nociones convencionales del arte y sus presupuestos estéticos. Sin embargo, y no obstante la virulencia del manifiesto, la vanguardia argentina fue respetuosa con las tradiciones nacionales, como indicaba la elección del nombre de la revista: si bien proclamaba un himno a lo nuevo y la ruptura con el pasado, sostenía al mismo tiempo una curiosa variante del criollismo que inscribía su programa estético en diálogo con la tradición nacional. Síntesis de criollismo y vanguardia, se trató de un programa de renovación que sostuvo a la vez un programa de nacionalismo lingüístico y de regeneración cultural nacionalista. En este sentido, la obra temprana de Jorge Luis Borges —los poemarios *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929) y los ensayos *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926) y *El idioma de los argentinos* (1928)—, reinterpretó las dimensiones culturales criollas, anteriores al gran cambio traído por la inmigración, según las poéticas de la vanguardia europea.²³⁶

De todas formas, en la obra crítico-teórica de Lafleur, Provenzano y Alonso, citando a María Inés Cárdenas de Monner, destacan un vínculo preciso y el debate que trae a colación al periódico. Se trata de si “Martín Fierro” fue un poco más que un periódico, como tantos otros medios de publicación que habían surgido o de si eran medios que imponían la estética.

1.17. Manifiestos

Los manifiestos que produjeron los diferentes movimientos vanguardistas en los primeros años del siglo XX representan una de las fórmulas literarias que tanto escritores como grupos literarios

²³⁶ Saítta. *La renovación estética en la década de 1920*.

usaron como una manera de definir y exponer las líneas estéticas, a través de las cuales pretendían mostrar los diferentes estilos literarios que surgían por doquier. En este caso, como la proliferación de ellos no fue escasa ni sucinta, nuestra exposición se limitará exclusiva y fundamentalmente a mencionar algunos de los que surgieron dentro del grupo Florida, grupo con el que, como ya sabemos, se identificó Gironde.

Probablemente sean dos trabajos los que marquen la referencia y la recopilación más significativa que se haya hecho en los estudios de la literatura hispanoamericana. El primero de ellos es el libro de Hugo Verani publicado por el Fondo de Cultura Económica *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica: manifiestos, proclamas y otros escritos*²³⁷ y el extenso estudio de Nelson Osorio en la edición de la Biblioteca Ayacucho *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*²³⁸, que incluye una amplia introducción en la que Osorio explica el significado y la importancia de estos.

Sobre la base de *Manifiestos, proclamas...*, así como de *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica...* podemos reconocer los textos crítico-literarios que dieron forma y programa a las distintas proclamas que los vanguardistas pusieron en boga. En este cúmulo confluyeron, muy seguramente, más de un centenar de textos que expresaron la idea de cómo se gestaba el arte y la creación en el continente.

Los movimientos que surgieron y los que finalmente dominaron el espectro literario del momento estuvieron acompañados de una comprensión, no tanto novedosa como sí certera, de lo que por literatura se debía entender, así como el espectro que ella debía abarcar. De todas formas, esto no hubiera estado en el campo de los estudios de la historia de la literatura hispanoamericana, si

²³⁷ Hugo J. Verani. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica: manifiestos, proclamas y otros escritos*. 3ª. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

²³⁸ Nelson Osorio T. *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. 1.ª ed. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1990.

no hubiera habido trabajos como los de Osorio o Verani. Y lo más importante es lo que se refiere al método, en cuanto que Osorio pone de manifiesto uno de los aspectos que a nuestro juicio también son esenciales.

El crítico habla de las propuestas teóricas para estudiar a las vanguardias, así como de la comprensión que ellas mismas tuvieron del hecho literario. Lo que se impone aquí es la idea de que los movimientos literarios no surgen del agotamiento de otros, sino en conjunto. Dicho de otra manera, se trata de que las vanguardias no surgieron en detrimento o agotamiento del modernismo. Incluso, si se trata de ello, las vanguardias surgieron de esa lucha, pero también de la convivencia entre ambos. De hecho, evidenciamos en muchas ocasiones visiones modernistas dentro de los vanguardistas y viceversa. Los manifiestos formaron parte de una revitalización de los signos literarios en todo su conjunto. Osorio también destaca que, para comprender la dimensión y las razones de la vanguardia, o mejor dicho de las vanguardias (porque hubo diferentes concepciones y modelos), se tiene que apuntar a un esquema de análisis distinto que no se sustente en los “criterios inmanentistas”²³⁹ de los Estudios Literarios. Por ello comprender la vanguardia significaba en sus palabras:

(...) establecer un criterio que asienta bases distintas a las de la historiografía tradicional para ordenar y jerarquizar la producción literaria contemporánea. Un criterio bastante diferente del que surge de la consideración opuesta: la que sostiene que el vanguardismo debe ser visto como la expresión final de la época Moderna, como la última expresión de esa época.²⁴⁰ Dicho en otros términos, el historiador de la

²³⁹ *Ibid.*, pág. IX.

²⁴⁰ Osorio además agrega esta nota en relación con lo que plantea Octavio Paz. Allí apunta: «Esto es lo que sostiene, por ejemplo, Octavio Paz, para quien el sistema de la moderna poesía occidental llega a su culminación y término con las vanguardias: “Para ilustrar la unidad de la poesía moderna escogí los episodios más salientes, a mi entender de su historia: su nacimiento con los románticos ingleses y alemanes, sus metamorfosis con

literatura, al enfrentar el problema del siglo XX tendrá que plantearse necesariamente el asunto de considerar el período del vanguardismo, ya sea como el fin de una época (la Moderna) o como el inicio de otra (la Contemporánea).²⁴¹

De esta manera, podemos alegar que los Manifiestos son una clara referencia de las líneas estéticas que llevaron a los diferentes movimientos literarios a mostrar sus propios desarrollos. Pero, como vemos, si nos atenemos a la referencia de Paz con respecto a la poesía moderna²⁴², entramos en la encrucijada que tanto modernismo como vanguardia sugirieron. En este sentido, se debe atender a las palabras de Octavio Paz sobre el debate entre los diferentes movimientos y el modo en que unos surgieron a raíz o en debate con los otros. Paz unifica el criterio de occidente en lo que, según él, se pueden incluir voces y “tradiciones poéticas angloamericanas y latinoamericanas (en sus tres ramas: la española, la portuguesa y la francesa)”²⁴³.

Si, en todo caso, las vanguardias significan una ruptura, lo son porque tuvieron tras de sí las herramientas necesarias para establecerse como tal. Las herramientas de esos movimientos se

el simbolismo francés y el modernismo hispanoamericano, su culminación y fin en las vanguardias del siglo XX». Octavio Paz, citado por Nelson Osorio. La cita de Octavio Paz corresponde a *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Véase la referencia completa de Paz en: Octavio Paz. *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. 2ª ed. Barcelona: Seix Barral, 1974, pág. 10.

²⁴¹ Osorio, *op. cit.*, pág. X.

²⁴² Se debe atender a que Paz no aclara si en realidad se refiere a las vanguardias, las que surgen a principios del siglo XX, o de otra manera si se refiere a los modernistas, que como “poesía decadente”, se extiende hasta casi la década del 30. Esta ambigüedad en el concepto, moderno, modernidad, modernismo, extiende una confusión que alega la dificultad para definir el desarrollo de las diferentes tesis literarias de la época. Con respecto a este tema véase: Paz, *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*, págs. 11 y ss.

²⁴³ Paz, *op. cit.*, pág. 5.

sostuvieron ideológicamente en los diferentes movimientos que también transformaron las sociedades desde el siglo XVIII hasta el mismo siglo XX. Octavio Paz²⁴⁴ destaca tanto la Revolución Francesa como la Revolución Rusa. Según este autor, las vanguardias, en muchos casos, optaban por hacer una irrupción contra la ironía romántica y el simbolismo, y de esta manera dar un giro que les permitiera comprender ese nuevo modo de la literatura en una razón distópica, una racionalidad cortada por el humor, que el propio Paz declara no simplemente como humor, sino como humor “negro, verde o morado”²⁴⁵. La historia de la modernidad literaria es diferente a la del modernismo.²⁴⁶ Los manifiestos no surgieron como una reacción al *modernismo*, sino como el descubrimiento de lo nuevo, de lo singular y de lo particular.

En el siglo XX las vanguardias dibujan las mismas figuras que en el siglo anterior, solo que en sentido inverso: el *modernism* de los poetas angloamericanos es una tentativa de regreso a la tradición central de Occidente —precisamente lo contrario de lo que había sido el romanticismo angloalemán—, mientras que el surrealismo francés extrema las tendencias del romanticismo alemán. El período propiamente contemporáneo es el del fin de la vanguardia y, con ella, de lo que desde fines del siglo XVIII se ha llamado arte moderno. Lo que está en entredicho, en la segunda mitad de nuestro siglo, no es la noción de arte, sino la noción de modernidad. En las últimas páginas de este libro aludimos al tema de la poesía que comienza después de la vanguardia.²⁴⁷

En este caso fue una disputa que se ejecutó sin percutir la palabra, fue una disputa dada en voz baja y la que en ocasiones suponía por ambos lados una cierta indiferencia para con el otro, que no significaba más que la negación de lo sucedáneo. Si el modernismo fue una negación rotunda del estereotipado romanticismo, el vanguardismo (o mejor dicho, los vanguardismos) también lo

²⁴⁴ CF. Paz, *op. cit.*

²⁴⁵ *Ibid.*, pág. 9.

²⁴⁶ *Ibid.*, pág. 10.

²⁴⁷ Texto de introducción a *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*, véase en: Paz, *op. cit.*, pág. 5.

fueron en reacción contra el modernismo. No obstante, la diferencia fue solo que actuaron con la discreción necesaria como para que se pudiera entender la distancia entre ambos. Si se trata de la vanguardia, la discreción del debate probablemente se deba a la propia sobriedad que buscaban y con la que trataban sus materias literarias. La palabra de la vanguardia ya no era aquellas voces insufladas del modernismo. Al contrario, y muy a pesar de los ejemplos tecnológicos, desbordaba la más de las simplezas buscando una originalidad y una verdad que solo podía estar en la esencia propia de las palabras. Fue así como asumieron sus posiciones con un criterio de validez que de antemano reflejaba su visión de la poesía y más aun de la literatura.

Los manifiestos fueron así los textos fundacionales de sus poéticas, y la justificación que en muchos casos requerían para tener visibilidad ante los demás. Sin ellos, sin las acciones más irreverentes para la época, los diferentes vanguardismos poco hubieran aportado a la nueva panorámica de la literatura en el siglo XX.

El estudio de Osorio y su recopilación son exhaustivos. Nosotros, partiendo de ese texto, mencionamos los manifiestos más importantes para nuestro estudio. De su índice²⁴⁸ y en correlativa relación podemos extraer los siguientes:

MARINETTI Y EL FUTURISMO Rubén Darío
NUEVA ESCUELA LITERARIA Amado Nervo
UNA NUEVA ESCUELA LITERARIA Rómulo E. Durón
EL FUTURISMO ITALIANO Y NUESTRO MODERNISMO
NATURALISTA Henrique Soublette
PANEDISMO Y PANCALISMO Luis Llorens Torres
NON SERVIAM Vicente Huidobro
EL FUTURISMO Vicente Huidobro
ARTE POETICA Vicente Huidobro

²⁴⁸ Véase el índice de la edición que Nelson Osorio hizo para Biblioteca Ayacucho. Tomamos de la extensa lista los que consideramos más importantes para nuestro trabajo. Cf. Osorio T., *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, págs. 419-424.

LA NUEVA POESIA (Manifiesto) Alberto Hidalgo
ANATOMIA DE MI ULTRA Jorge Luis Borges
MANIFIESTO ESTRIDENTISTA NÚMERO 1 Manuel Ma-
ples Arce
MANIFIESTO POSTUMISTA Andrés Avelino
ULTRAISMO Jorge Luis Borges
MANIFIESTO ESTRIDENTISTA NÚMERO SEGUNDO
MANIFIESTO EUFORISTA Vicente Palés Matos, Tomás L.
Batista
MANIFIESTO MARTIN FIERRO (Escrito por Oliverio Gi-
rondo)
EL CREACIONISMO Vicente Huidobro

Probablemente los escritos para “Martín Fierro” no llegan a llamarse de tal forma y apenas son una declaración de principios que intentaron cumplir, en la mayoría de los casos, a rajatabla. Es necesario aclarar previamente que el título de la recopilación antes mencionada, *Manifiestos, proclamas y polémicas...* alude no solamente a los derroteros de la producción estética, sino también a posturas y edictos que significaron otros aspectos de importancia en los movimientos de la vanguardia. Pero no toda la vanguardia hispanoamericana se mostró proclive a que sus declaraciones de principios les erigiera como los grandes movimientos que irrumpirían en el siglo XX. Muchos de ellos vivieron a la sombra de los europeos, como por ejemplo el futurismo hispanoamericano es un desprendimiento total del italiano, el ultraísmo argentino a su vez del ultraísmo español. Estos desplazamientos también ocurrieron a la inversa. El modernismo español fue una reminiscencia del rubendarismo y a su vez del modernismo americano, etc. A pesar de ello, la efervescencia literaria y las ansias de una producción literaria de envergadura, semejante a lo que hicieron las vanguardias europeas, fueron múltiples y de importancia supina. En este sentido, la recopilación de Nelson Osorio es copiosa y significativa, pues ordena las bases de las poéticas de la vanguardia y las que impuso.

Algunos de los ejemplos de los manifiestos podrán darnos el sentido que para Girondo tuvo la creación. A diferencia de otros

autores, para nuestro poeta la escritura era una irrupción casi contra todo. El manifiesto por el cual además se alienta la disputa de los dos grupos alojados en las antípodas, Boedo y Florida, es el “Manifiesto de *Martín Fierro*”, que apareció publicado en “*Martín Fierro*” en 1924.²⁴⁹

El texto no solo alude a las posiciones de ambos grupos, sino a la filosofía estética que dominará el vanguardismo argentino (de ambos sectores). El manifiesto destaca la labor de los martinfierristas y del periódico, en tanto que propuesta programática de los escritores. Los manifiestos son una respuesta definitiva de estos procesos. Y las vanguardias se aprovecharon de la proclama con un objetivo muy claro, anteponer todos sus proyectos e ideas.

Nos concentramos en el de “*Martín Fierro*” porque Gironde perteneció a este grupo. Y aunque el que mencionamos no aparece firmado por él mismo, es de conocimiento público que se lo encomendaron. En todo caso, el texto reseñado aquí, y que está tomado de la publicación de Biblioteca Ayacucho, *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, tiene la impronta girondina. De ahí que se puedan percibir en él los giros literarios, los recursos expresivos del poeta. Recuérdese que en la compilación realizada por Osorio hay dos textos de Gironde. De ambos se desprende el estilo, y en ambos se evidencia la significación profunda de su literatura.

El manifiesto en este caso es una declaración de principios. Se inscribe junto a los diferentes antecedentes que lo rodean: tal como lo ha hecho Gironde. Pero no habla a título personal, habla en nombre de todas las voces que lo acompañan. Evidentemente quedan excluidos los boedistas. El principio que mueve a los martinfierristas es la creación pura y total. No podría entrar en ello un grupo que solo se dedica a un arte de la ideología.

Yendo puntualmente al propio texto, los elementos convocantes de esa realidad creadora se fundan en el cuerpo de algunas necesidades importantes. Entre otras cosas, lo que primeramente llama la atención es la clasificación que Gironde hace de su públi-

²⁴⁹ Oliverio Gironde. «Manifiesto de *Martín Fierro*». En: “*Martín Fierro*”, Año I.4 (15 de mayo de 1924), págs. 26-27.

co lector. Y de entrada, con el uso acostumbrado de sus “animales”, califica al “honorable público” de uno que por demás parece tener un gran coraje y una gran fuerza. El público tiene una piel tan fuerte para resistir casi cualquier cosa que se define como de una “impermeabilidad hipototámica”²⁵⁰. No obstante, la enumeración no se queda ahí. El manifiesto avanza no solamente con el público, el historiador, el catedrático generando de este último una crítica, la de presentarse como un ser sin vida, que “momifica todo lo que toca”²⁵¹. Pero es sobre todo frente a las cuestiones que son de importancia y contra las que tienen que luchar que el grupo hace una declaración. Lo importante es cambiar el *statu quo* de la situación. La enumeración va de la siguiente manera:

1. ridícula necesidad de fundamentar su nacionalismo intelectual;
2. incapacidad de contemplar la vida por sí mismos, sin sacar provecho de nadie;
3. evitar el temor de equivocarse porque “paraliza el mismo ímpetu de la juventud”²⁵².

Frente a todo esto, el mismo grupo declara:

1. Martín Fierro tiene que definirse.
2. Declara que estamos ante una “nueva sensibilidad”, pero también ante un nuevo modo de entender el mundo, la vida.
3. Esto también exige una toma de posición, y ello les hace ver la necesidad que implica asumir un riesgo, así como sus exigencias. Por ello, “Martín Fierro acepta las consecuencias”²⁵³.
4. Aceptar las consecuencias les permitirá comprender que el proceso de creación se sostiene de esa permeabilidad, de esa sensibilidad. Este hecho también formaba parte de una novedad. Por ello escriben: “Martín Fierro” acepta las consecuencias y las responsabilidades de localizarse, porque sabe que

²⁵⁰ Osorio T., *op. cit.*, pág. 134.

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² Sebrelí. «Los martinfierristas: su tiempo y el nuestro». Aquí recordamos las notas de Juan José Sebrelí al referirse al grupo de Martín Fierro como un movimiento juvenilista. Movimiento que parece no tomarse las cosas muy en serio o que ironiza con ello.

²⁵³ Osorio T., *op. cit.*, pág. 134.

de ello depende su salud. Instruido de sus antecedentes, de su anatomía, del meridiano en que camina, consulta el barómetro, el calendario antes de salir a la calle a vivirla con sus nervios y con su mentalidad de hoy.²⁵⁴

De esta manera se podrá observar que se está frente al “hombre nuevo”, a este que tenemos que enfrentarnos, a esa nueva perspectiva de vida. El hombre ante un mundo que de pronto se convierte en vértigo, que es para él mismo el mundo de la aceleración, de la velocidad, etc.

5. De esta manera se transforman los fraseologismos y se invierte el orden de los elementos.

El manifiesto, por supuesto, no es solamente una exposición de “motivos”, que en todo caso tendría por objeto declarar la presencia del surgimiento de una idea nueva. Tampoco será únicamente una declaración de principios. El manifiesto significará mucho más que eso, supondrá la transcendencia conceptual de su enunciado, una nueva concepción filosófica, una transición de perspectivas desde lo experiencial. Pero, por sobre todas las cosas, el manifiesto será la transición entre un tiempo final que está sujeto a un final, y uno posterior que quiere romper con ese pasado “decadente”. El martinfierrismo no solamente necesitó un manifiesto para sí mismo, también para instalar su propia filosofía y fijar una posición intelectual frente a sus “adversarios” literarios. En este sentido, el grupo fue irreverente, contestatario, no solamente porque así debía ser, sino por toda transformación que así lo exigiría. La ironía fue el recurso que utilizó para plantearse la existencia de una verdadera literatura. El manifiesto fue, de este modo, una lectura radicalizada de lo que pretendían, e incluso de lo que no pretendían. De lo que buscaban, del sentido de la literatura que los vinculaba con la vida misma. Dicho de otro modo, el manifiesto literario tuvo como objetivo primordial establecer los vínculos con los problemas experienciales a los que el creador literario debía enfrentarse.

En el caso específico del grupo al que Girondo perteneció, lo irónico se constituyó como una particularidad a través de la

²⁵⁴ *Ibid.*

cual los artistas permitían mezclarse con lo serio. La literatura fue tomada entonces, no como un “juego”, sino como lo que debía representar a un intelectual. De modo que los martinfierristas adoptaron, por supuesto, las claves de un humor irónico, pero lo hicieron desde su propia perspectiva o asumiendo las posturas que ellos mismos ejecutaban como proyecto estético. Dicho de otro modo, imprimían al texto literario un carácter menos “dramático”, incluso más simple, característica propia de los movimientos que irrumpieron sobre todo contra el modernismo, dándole un sentido de “despreocupación”, una imagen de cotidianidad. Será esta característica especial de los martinfierristas lo que prontamente les definirá. Es decir, que, si se lo pone en comparación con otros autores como por ejemplo el del propio Huidobro, se comprenderá el por qué la voz que surge en el manifiesto es menos altisonante, menos (si se quiere) juguetona. No obstante, si se pone al vanguardismo en comparación con los otros movimientos y sus respectivos manifiestos, como por ejemplo el del ultraísmo (así como los que están escritos por Borges y algunos otros autores) se percibirá en mucho menor grado ese “aire” de humor que siguió al de los martinfierristas.

Debemos agregar un elemento más en función del tema del humor: la cuestión de la autoría del escrito. Como la tarea le fue encomendada a Gironde, no pudo menos que dejar en él su impronta. Aquella en que el humor juega el papel de ser un humor serio, mordaz, perspicaz, pero, y sobre todo, inteligente.

Debe estar claro que el manifiesto, en este caso, no es solo una broma, incluso para Gironde. Puesto que el manifiesto es primero que nada una declaración de principios. Pero una declaración que está haciendo frente a todo lo que tiene a su lado. Además, el manifiesto debe declarar la unicidad, la diferencia frente a todo lo otro. Es pues un procedimiento que por un lado se instala como si fuera de ruptura y por otro lado es de definición. Si se tratara solo de juegos lingüísticos, perdería ese carácter. De todas formas, convengamos que Gironde siempre tomó la literatura y lo literario muy en serio. Lo febril, lo juvenil de sus palabras formaron parte de su poética.

No obstante, si echamos una mirada a todo el conglomerado de puntos de vista en el que se presentaban como algo nuevo, como algo extraño, como lo raro, como una elite del buen gusto, hilando una escritura fina, muy particular, nos daremos cuenta de que el texto y las líneas de escritura que querían adoptar estaban bien definidas. Es probable que esta forma, particular, además de los que integraban el grupo de Florida, fuera la que permitió la convivencia de antípodas como Gironde y Borges. Y no convivieron en oposición uno frente a otro no porque no se toleraran literariamente hablando, sino porque (y en este sentido más Gironde a Borges que al contrario), la apertura les daba una variedad haciéndolos diferentes a los demás.

Un aspecto más se debe apuntar. Como definición de propuestas estéticas, como declaración de principios, el manifiesto tiene un carácter gregario. En vez de unificar, separar, delimita, parcela. En el martinfierrismo o mejor dicho en su manifiesto surge una tensión. Esta nos remite a una pregunta que puede ser clave en su interpretación. ¿De quién se trata? ¿De quién es la voz? ¿Es una voz exclusiva de y para los martinfierristas, o se trata de una voz que, en realidad, aglutina a los de Florida? El manifiesto martinfierrista logró aglutinar una gran diversidad de autores porque, sin ser absolutamente abiertos a nuevos accesos de otros que pudieron haberse “infiltrado” para desbaratar el movimiento, también se comprendían como individualidades muy particulares.

Los motivos de los manifiestos se asientan en el desarrollo de las estéticas y de los movimientos que se dieron entre el final del siglo XIX y el principio del XX. El manifiesto de “Martín Fierro” quiere dejar en claro su postura intelectual, incluso con su tan denostado compromiso político, una de las afrentas que se pusieron frente al boedismo. Recuérdese que los de Boedo creían en un arte comprometido. Por lo tanto, hay dos aspectos que suman al manifiesto una condición de suma particularidad. Nos referimos a la reacción que adoptaron frente al modernismo, e incluso al postmodernismo o mundonovismo, y una asociación o silencio político con el alvearismo.

Si se trata del modernismo y sus diferentes posturas frente a lo que cree debe ser el arte, debemos traer a colación las palabras de Nelson Osorio T. cuando afirma:

Considerando el periodo en conjunto²⁵⁵, es fácil establecer que los escritores nacen y se forman dentro de su horizonte, es decir, durante la vigencia del sistema poético del Modernismo, se diferencian obviamente de los que imponen esa imagen poética.²⁵⁶

Por otra parte, el martinfierrismo y así mismo los de Florida fueron un grupo que dijo no haber adquirido compromisos políticos. En la práctica esto era en parte cierto, pero también parece claro que los del grupo, así como los del periódico, tenían sus simpatías políticas con el radicalismo con lo cual, a sugerencia del presidente argentino (perteneciente al ala Radical) Marcelo T. de Alvear no tocaron en ningún caso al gobierno. Esta idea la confirma que ese pretendido aire puramente intelectual y desvinculado de lo político no fue del todo cierto. Un movimiento que se codeó con las alas políticas de Marcelo T. de Alvear demostraba sus simpatías, aunque se debe recordar las sugerencias que el propio presidente les hiciera y que probablemente también motivara la abstención de formulaciones políticas. En este sentido, Fernando Quesada en su artículo «Rupturas político-ideológicas en la revista “Martín Fierro”. 1924-1927» apunta lo siguiente:

[...] es necesario reconocer la amistad que une a Évar Méndez, director de la revista²⁵⁷, con el presidente de la República Marcelo T. de Alvear, reconocimiento que había encontrado sus resultados en la designación para un cargo en la Biblioteca Nacional. También viene al caso mencionar la efímera participación que tiene el presidente en la revista,

²⁵⁵ Esto quiere decir el modernismo, junto con las diversas posturas y facetas de Rubén Darío en el movimiento y en la estética.

²⁵⁶ Osorio T., *op. cit.*, pág. XVII.

²⁵⁷ Se refiere a “Martín Fierro”.

al enviar una felicitación por la aparición y aconsejar que “no se extralimiten con mi gente”, como hicieron con el Intendente de Buenos Aires Martín Noel.²⁵⁸ Además, en los cuarenta y cinco números solo se ha encontrado una sola referencia negativa sobre el “alvearismo”, lo que indica que la revista tenía un respetuoso trato de su figura, a diferencia del tratamiento de otros políticos de la época.²⁵⁹

La segunda referencia de Quesada apunta más claramente a explicar cómo fueron los vínculos políticos que establecieron tanto los de Florida como los de Martín Fierro. En este sentido, es difícil detectar un apareamiento político. La literatura era algo aparte. La literatura se mostraba totalmente ajena a la política.

De lo anteriormente expuesto pueden desprenderse algunas analogías entre la estrategia de moderación adoptada por Alvear en el campo político y la similar tomada por Évar Méndez en Martín Fierro. Además, debido a las confluencias ideológicas entre ambos, el aumento de conflictividad en el primero puede haber conducido a que en el segundo se extremara la moderación y el “apoliticismo” para evitar las polémicas ideológicas en el heterogéneo núcleo intelectual, acrecentando así el proceso de autonomía para no verse inmiscuido en conflictos de intereses ajenos al propio campo.²⁶⁰

Volviendo al tema central de esta sección, lo que se pretende resaltar es que el manifiesto es una expresión misma del movimiento, aclarando no solo las posturas, sino también las ideas sobre una reflexión a partir del quiénes somos, y asimismo del por qué estamos aquí.

De este modo, el entramado propio del manifiesto está localizado en lo estrictamente literario. Además, el manifiesto parece

²⁵⁸ Sobre este aspecto Quesada referencia el número de “Martín Fierro” en el que aparece una nota criticando a Martín Noel.

²⁵⁹ Fernando Quesada. «Rupturas político-ideológicas en la revista “Martín Fierro”. 1924-1927». En: “Estudios Sociales Contemporáneos”, Año II.2 (ago. de 2007), pág. 77.

²⁶⁰ *Ibid.*, págs. 77-78.

ser el sello de iniciación y las líneas “políticas” a seguir en función de las propuestas. El manifiesto es, finalmente, un producto literario exclusivo de la vanguardia y de todas las vanguardias. Trata de esclarecer quiénes somos, argumento que los diferencia con respecto a otros. En un movimiento que no se ve a sí mismo, que no se declara como irrupcional, pareciera que el manifiesto no tiene cabida.

Las revistas literarias, diarios, manifiestos y proclamas, sirvieron de enclave imprescindible en la publicación y difusión de las propuestas y proyectos que marcaron la pauta en la construcción de la estética vanguardista en Argentina, de la cual, como se ha visto, Oliverio Girondo, formó parte. Este trabajo de promotor y vocero de la vanguardia dentro y fuera del país, así como la creación de una poesía, breve en su número, pero intensa en cuanto a su sentido renovador, como puede observarse en las posturas de los críticos tratados y los análisis de sus poemas, constituye la primera parte de este trabajo, cuyo objetivo fundamental ha sido revisar la poesía de Girondo desde la vanguardia; reconocer en su trabajo poético, esos elementos que le valieron el lugar de precursor de la vanguardia argentina y portavoz internacional de la misma.

La poesía de Girondo es muy rica desde el punto de vista de sus temas, de la diversidad de elementos que la componen. Es por eso que en la segunda parte de este trabajo, nos avocaremos a revisar su poesía desde una mirada fenomenológica, sustentándonos en algunas propuestas teóricas de Gaston Bachelard, entendiendo que su obra poética puede ser abordada desde otras perspectivas.

2

APROXIMACIÓN A LA POESÍA DE OLIVERIO GIRONDO DESDE LA FENOMENOLOGÍA

2.1.

Una mirada fenomenológica de la poesía de Oliverio Girondo

La base de exploración de la siguiente parte deriva en diferentes aspectos y temas. No hay un solo Girondo, hay muchísimos, y explorarlos a todos y cada uno de ellos nos abre una nueva dimensión del escritor. Conocerlo en un amplio espectro nos permitirá comprender que su obra es mucho más que el cuerpo de seis libros fundamentales. Esta es solo una faceta de una complejidad aún mayor, con la que Girondo se comprometió. Es decir, ser un artista, un creador total. Su vida estuvo llena de vicisitudes y derivas, sin embargo, el poeta sobrevivió a los embates de ella y logró encontrar un lugar en medio del tan vasto territorio que era la Buenos Aires de los primeros años del siglo XX.

La obra del autor argentino es una desembocadura de miles de afluentes. No todo en la poesía de Oliverio Girondo se puede considerar como una parte de su poética vanguardista. Es obvio que idas y vueltas pueblan y surcan su vasta e inabarcable dimensión poética, a pesar de que muchas veces ha estado ensombrecida, ocultada por una cierta parcialización de la crítica que incluso hoy en día, olvida con bastante frecuencia su nombre (y su apellido). Alfonso Sánchez Rodríguez en su artículo «El viaje literario en la poesía ultraísta de Oliverio Girondo» afirma: “Girondo es

un originalísimo poeta, aunque no ocupe en la historia oficial de la literatura el lugar, que sin duda, merece”²⁶¹.

Girondo fue un poeta abarcador en toda la extensión de la palabra y eso le permitió desplazarse con soltura por distintos caminos literarios. La apertura lo llevó a expresar la diversidad de la inquietud, hecho que le posibilita no quedarse anclado en una idea o tendencia. Como tantos otros de los de su época, Girondo no iba a ser el poeta que pasara únicamente por una sola dimensión literaria, aquella que, claro está, desarrolló una gran parte de la literatura latinoamericana, en especial, la que escribía a principios del siglo XX. Para él, la escritura lo era y debía serlo todo. Actuaba mezclando, interviniendo, contraviniendo los órdenes, experimentando con diversas materias, plásticas y no plásticas. No olvidemos su necesaria afluencia a la intervención material del libro, como la que llevó a cabo en su primera edición de los *Veinte poemas...* entre muchas otras cosas.

De tal manera que abrirse camino en la dimensión poética del autor argentino supone, en consecuencia, estudiarlo desde una gran diversidad de perspectivas y dimensiones, con lo cual se podría abarcar un sinnúmero, por supuesto, de acercamientos a sus expresiones poéticas. No obstante, en el espacio que nos ocupa, realizaremos una lectura o abordaje de la obra de Girondo desde la concepción bachelardiana de la imaginación como fuerza creadora y la imagen como centro de toda creación poética, determinada por la ley de los cuatro elementos: agua, aire, tierra y fuego, o la combinación de ellos, nunca más de dos. Acudiremos a sus textos: *La poética del espacio* (1991), *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia* (2011), *La tierra y los ensueños de la voluntad* (1996), *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento* (2012), *La tierra y las ensoñaciones del reposo: ensayos sobre las imágenes de la intimidad* (2014), *La tierra y los ensueños de la imaginación de la materia* (2011). Uniremos a ellos otros estudios críticos de autores que nos sirvan de apoyo para afianzar las ideas que se desarrollarán a lo largo de este capítulo.

²⁶¹ Alfonso Sánchez Rodríguez. «El viaje literario en la poesía ultraísta de Oliverio Girondo». En: “Scriptura” 6-7 (1991), pág. 156.

Al revisar la poesía de Gironde desde la poética fenomenológica de Gaston Bachelard, podremos acercarnos de manera asertiva a su imaginario y precisar la dimensión o dimensiones en que se inscribe su poesía: terrestre, acuática, aérea o de fuego. El mundo real de Gironde es el mundo de su imaginación. La imaginación y, en consecuencia, la imagen, que para él es “hechicería”. Tuvo la gracia de sentirse libre en la escritura y abrirse a un sinfín de experiencias poéticas. Este eclecticismo le permitió franquear diversas fronteras estéticas a través de los diversos espacios que la poesía le brindó. Quizá lo único que tuvo más arraigado consigo fue su visión de la poesía y de la escritura, combinándola con distintas potencialidades, imprescindibles en los valores esenciales que un poeta requiere.

No solo exploró diversos ámbitos y estéticas poéticas, sino que llegó a profundizar casi en cada una de ellas, yendo y viniendo de una a otra, con placer y libertad. Sin embargo, no se abocó solamente a explorarlas y a trabajar en su escritura, sino que también las mezcló ejerciendo una suerte de arte combinatoria que lo presentan como un poeta bastante singular, y por qué no, hasta enigmático. Este es el principio fundamental de su poesía. Porque está claro que su mirada apunta a la construcción de un mundo que va más allá de lo que él mismo considera importante. Desentrañar ese mundo, tomando como base fundamental la fenomenología de Gaston Bachelard, es la clave en esta parte del libro.

2.2.

El viaje mítico y el viaje real: *Veinte poemas...* y *Calcomanías*

Cuando Gironde regresó a Buenos Aires, después de un largo periplo de sus viajes por Europa, no llegó al Buenos Aires todavía rural que había abandonado siendo aún muy niño. Al contrario, la ciudad había crecido exponencialmente y, a su manera, se había transformado en una metrópoli, copiando el modelo de vida y cultural europeo, escogiendo un estilo de vida afrancesado.

Es probablemente sobre la base de este reflejo que Gironde entonces compromete su razón de ser poética, subsumiéndola en la vida misma. Quiere decir que para el poeta, vida y literatura, vida y pensamiento, estaban intrincadas en una sola cosa. Que hubiera aparecido en el título de su obra una palabra como “tranvía” demostraba el carácter explosivo de su poética, el valor futurista de sus palabras y aún más el crecimiento exponencial que su ciudad (la porteña Buenos Aires) tenía para mostrar, como reflejo de que también la ciudad podía ser igual a la París que él mismo tanto adoraba.

Si hoy en día los ritmos de lectura se desplazan a una velocidad vertiginosa, en aquellos días, leer en un tranvía podría asemejarse a lo que hoy hacemos en el metro o en un autobús. La aparición de temas como la velocidad, la fuerza, la nueva mirada de un mundo, que todavía es lento, pero que cree vivir de forma muy rápida hace crecer el marco de relaciones con las que se enfrentó Gironde, a través de la palabra o mejor dicho aplicando la palabra no solo a sí mismo y a su experiencia vital, sino anunciándola a los lectores que no se daban cuenta aún del desarrollo de la capital argentina. Con respecto a este tema, el avezado estudioso de Gironde, Jorge Schwartz, hace una acotación que se desplaza un poco en otro sentido diferente. Para el crítico argentino-brasileño, la introducción del tranvía en la escena literaria significa una respuesta tímida a lo que los vanguardistas podían usar en su poesía. Además, se refiere a Marinetti como aquel que se funde con una representación de la irreverencia total. Marinetti se refiere a la máquina como una totalidad que sobrepasa los límites de la razón y del pensamiento, pero Gironde al tranvía, un aparato lento que no se desprende del suelo terrestre, sino que se desplaza solamente a través de sus rieles. En este sentido, es necesario citar aquí las palabras de Schwartz, cuando afirma:

Abundan en la poesía de vanguardia de los años veinte vehículos como la locomotora, el tranvía, el avión o mecanismos como la hélice o el paracaídas. La irresistible imagen tecnológica de la era moderna decora la nueva urbe: rascacielos, túneles, puentes, avenidas, ascensores, antenas, torres, etc.²⁶²

²⁶² Schwartz. *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*, pág. 51.

El propio paisaje está constituido por la urbe global, no solamente local. Así, el viaje real se transformará en el viaje imaginario, estampando un universo de postales en el que la descripción no se quedará en la elemental presentación física del espacio, sino que se desplegará en una visión interiorista de lo que Girondo ha percibido. En consecuencia, las bitácoras de viaje que va resumiendo en su misma vida interior no concluyen la trayectoria del viaje del poeta en su escritura. La dimensión con que Girondo expresa el volumen de la ciudad que conoció y la que ahora conoce es mucho más amplia de lo que está “bajo sus pies”. A lo que Ramos Sucre añade: “Girondo busca a través de las combinaciones sensoriales (verdaderas «mixturas») hacer sentir la fuerza de un instante (la “fiesta”), la magia primitiva del ambiente, el animismo hiperbólico y aun cierto contexto sociológico”²⁶³.

De este modo, para el poeta el viaje viene a ser un movimiento del cuerpo, pero también del alma y por ello, se convierte en un trotamundos, pero también es un “vuelo” interior, un movimiento del pensamiento, que hace de su *tourné* no solamente un viaje poético, sino también esto que queremos definir como un viaje mítico. En el poema *Topatumba* del libro *En la masmédula* deja entrever toda la profundidad del viaje, a pesar de que, en el sentido directo del texto, el viaje no esté expresado abiertamente. En este poema las palabras del viaje están expresadas como si el cuerpo se deslizara o se moviera con el propio movimiento de la lava: “tu muy corola mía / oh su rocío / qué limbo / ízala tú mi tumba / así / ya en ti mi tea / toda mi llama tuya / destiérrame / aletea / lava ya emana el alma / te hisopo / toda mía / ay / entremuero / vida / me cremas / te edenizo”²⁶⁴. Agua (rocío) y fuego (tea, llama, lava, cremas) se mueven a través de las imágenes gaseosas, aéreas y terrestres (limbo, tumba, destiérrame, aletea, alma, entremuero, vida, edenizo). El viaje es profundo. Apunta a la interioridad del poeta. Incluso a la del yo lírico. Pero también hace que el lector se

²⁶³ José Antonio Ramos Sucre. *Las formas del fuego*. Caracas: Tipografía Americana, 1929, pág. 236.

²⁶⁴ Oliverio Girondo. *En la masmédula*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1954, pág. 254.

mueva no solo en el entorno del texto, sino junto a él. Nosotros como lectores también vamos en el tronco común de la palabra. Sin embargo, Gironde nunca abandona la palabra.

Así, de este modo, Gironde va de Douarnenez a Brest; de Mar del Plata a Buenos Aires; de Río de Janeiro vuelve otra vez a Buenos Aires, y sucesivamente viaja a través del mundo; Venecia, Dakar, Sevilla, Biarritz, Pallanza, etc. No son lugares imaginarios, son lugares reales, a los que describe con suficiente profundidad. Es la marca de un trazo a saltos frente a un objeto concreto o un espacio, a decir de lo que plantea Francesca Camurati. Gironde llega por vía de lo fragmentario²⁶⁵ a una nueva totalidad: mirar la ciudad de otro modo y ejercer en nosotros una transformación. Es la propia fascinación que ejerce Buenos Aires sobre los bonaerenses, y en especial sobre el porteño.

Gironde desacraliza el momento de lectura proponiendo una actividad que salga de los espacios cerrados de las élites y de los momentos de *otium*, para entrar en el espacio público masivo y ejercitarse de manera fragmentaria.²⁶⁶

El campo es la estancia y la quietud, la inamovilidad apacible; la ciudad es el ágil movimiento de los transeúntes y se manifiesta directamente en la rapidez. Por ello comprendemos que son los primeros poemarios de Oliverio Gironde aquellos que apuntan a concretarse en imágenes del vuelo, por supuesto *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*; mientras que los últimos aspiran a un acercamiento a lo terrestre, a lo local, y entonces *Campo nuestro*. En los *Veinte poemas...* el poema de *Nocturno* es el retrato vivo de la noche de la ciudad, que obviamente no es la del campo.

Frescor de los vidrios al apoyar la frente en la ventana. Luces trasnochadas que al apagarse nos dejan todavía más solos.

²⁶⁵ Véase: Francesca Camurati. «Veinte poemas. Veinte postales. Sobre el primer libro de poemas de Oliverio Gironde». En: “Cahiers: Cahiers du monde hispanique et lusobrasílien” 85 (jun. de 2005), págs. 205-221.

²⁶⁶ *Ibid.*, pág. 212.

Telaraña que los alambres tejen sobre las azoteas. Trote hueco de los jamelgos que pasan y nos emocionan sin razón.²⁶⁷

Pese a ello, pese al ritmo y las diferencias que pretende establecer, el poeta deja siempre traslucir su añoranza por lo local. Hay, pues, en el texto algo que, aunque quiere mostrarse como lo novedoso, desde expresar el valor interior de la imagen local, como contraste, a la otra (la del mundo desarrollado), que por más atrayente que resulte, siempre puede ser agobiante. Hay una rítmica que sin llegar a ser propiamente telúrica no le permite olvidarse de su campo. El viaje verdadero estaría así, en el mundo imaginario del escritor. Esto es lo que queremos denominar el viaje mítico.

La primera época de Girondo tiene también otro rasgo dominante: el tema del viaje, el paisaje del mundo. Pero el viaje en él no revela el mismo signo que en Huidobro: nostalgia de espacio y a la vez experiencia del exilio; tampoco su escritura, como la del chileno, se vuelve dibujo o espacialidad verbal.²⁶⁸

En el poema *El tren expreso* del libro *Calcomanías* es más decidido y se toma la libertad de describir a la máquina muy claramente. No olvidemos que las descripciones son tan precisas siempre que destacan el poder visual y de fotografía que tuvo. En este poema la imagen de la locomotora, un aparato pesado y grande que puede ir a una gran velocidad (diez y seis kilómetros presume) es descrita con el asombro del que ya no se mueve en la reiterada imagen del jamelgo. Así escribe: “A riesgo de que el viaje termine para siempre, / la locomotora hace pasar las piedras / a diez y seis kilómetros / y cuando ya no puede más, / se detiene, jadeante”²⁶⁹. A pesar de que el aparato es la máxima de una representación del nuevo mundo, la lentitud expresada en el retraso del viaje es sinónimo de una incongruencia y una crítica a ese nuevo mundo, por ello vemos que “[...] el maquinista, que se despidió siete veces

²⁶⁷ Girondo. *Obra completa*, pág. 10.

²⁶⁸ Sucre. «Adiciones, Adhesiones», pág. 269.

²⁶⁹ Del poema *El tren expreso* en *Calcomanías* (1925). Girondo, *op. cit.*, págs. 35-36.

[...] catorce horas de retardo [...] las butacas nos atornillan sus elásticos [...] a riesgo de que el viaje termine para siempre [...] ¿Llegaremos al alba, o mañana al atardecer?”²⁷⁰.

En contraste con ello hay siempre otra constelación de imágenes que intentan contrarrestar las imágenes de esa experiencia. A pesar de los chanchos, los loros, los jamelgos, el aburrimiento de la lasitud del tiempo, el aparato sigue siendo un pretexto para el asombro y la creación. Si algo le da a Girondo la novedad, es la similitud a lo vivido en la nueva ciudad que ve en París o en este caso en “¿España?”²⁷¹ y en el progreso mismo que se trueca y se confunde con lo anacrónico. Buenos Aires campo, Buenos Aires ciudad.

Por ello, como hemos dicho en contraste con ello en el mismo poema, y en muchos otros sucesivamente, podemos encontrar a su vez como en el pasar del tren se ven “las casas de los aldeanos [que] se arrodillan a los pies de la iglesia”²⁷² o también como la “locomotora hace pasar las piedras”²⁷³ en otras palabras, las hace saltar fuera de su lugar, y de esta manera otras tantas imágenes como: “¡Campanas! ¡Silbidos! ¡Gritos! [...] las chicas que vienen a ver pasar el tren [...] alrededor de la lamparilla / que incendia el techo [...] los vagones resbalan [...]”²⁷⁴ y un muy largo etcétera. En el marco de esos contrastes Girondo está describiendo el nuevo mundo. El mundo interior del tren que es el viaje a toda velocidad con las más de las diversas instancias que allí aparecen:

Se oye:
el canto de las mujeres
que mondan las legumbres
del puchero de pasado mañana;
el ronquido de los soldados
que, sin saber por qué,
nos trae la seguridad

²⁷⁰ *Ibid.*, págs. 35-37.

²⁷¹ *Ibid.*, pág. 38.

²⁷² *Ibid.*, pág. 35.

²⁷³ *Ibid.*

²⁷⁴ *Ibid.*, págs. 35-37.

de que se han sacado los botines;
los números del extracto de lotería,
que todos los pasajeros aprenden de memoria.
pues en los quioscos no han hallado
ninguna otra cosa para leer.

¡Si al menos pudiéramos arrimar un ojo
a alguno de los agujeritos que hay en el cielo!

¡Campanas! ¡Silbidos! ¡Gritos!;
y el maquinista, que se despide siete veces
del jefe de la estación;
y el loro, que es el único pasajero que protesta
por las veintisiete horas de retardo;
y las chicas que vienen a ver pasar el tren
porque es lo único que pasa.²⁷⁵

El viaje es una mezcla de lo nuevo, lo mundano y lo humano,
en el que el animal es una gráfica de la mezcla entre la vida rural
y localista frente a la novedad.

Los vagones resbalan
sobre los trastes de la vía,
para cantar en sus dos cuerdas
la reciedumbre del paisaje.

Campos de piedra,
donde las vides sacan
una mano amenazante
de bajo tierra.

Jamelgos que llevan
una vida de asceta,
con objeto de entrar
en la plaza de toros.

²⁷⁵ *Ibid.*, pág. 37.

Chanchos enloquecidos de flacura
que se creen una Salomé
porque tienen las nalgas muy rosadas.²⁷⁶

La vanguardia se alimentó de múltiples escenarios. Así, de entre las figuras que se reiteran en su poesía, está también la presencia de los animales. Aparecen con muchísima frecuencia a lo largo de casi todos sus poemas: vacas, jamelgos, toros, ranas, cocodrilos, etc., y forman parte de, digamos, una zoología personal que construyen así una serie de figuras a través de las cuales, Girondo, implementa distintos tipos de juegos (lingüísticos, de humor) entre muchos otros. Como su poética se asienta mucho en la despersonalización o desmitificación de sus personajes, los trataremos en este libro con esa justeza. Los animales y las figuras que aparecen son lo que son, o son lo que dicen ser dentro del poema, ya que parecía no importarle mucho que significaran una u otra cosa.

El viaje supone una transformación mítica no solo del cuerpo, sino también del espíritu. Es por ello por lo que Girondo trata de romper con las estructuras que cercenan aquella libertad que debería imperar en la vida interior de las personas. Veamos incluso cómo podemos reafirmar esta idea, a partir del libro de Schwartz que, estableciendo los parámetros de la vanguardia hispanoamericana, no solo se centra en Girondo, sino también en la poesía de Oswald de Andrade determinando un punto de contacto, acercamientos, similitudes. En lo que toca a nuestro libro, muchos aspectos son similares y aunque nosotros no hablamos aquí de Andrade, es necesario resaltarlo porque el parecido funciona casi como si fuera un gemelo. De hecho, incluso conociendo ambas formas literarias, poéticas, del pensamiento (Girondo, Andrade) pudiéramos casi afirmar que uno y otro son la “misma persona”.

En “O sentido do interior”²⁷⁷, conferencia pronunciada en Baurú, el 31 de julio de 1948, Oswald exalta, de hecho, el

²⁷⁶ *Ibid.*, pág. 35.

²⁷⁷ Schwartz cita este texto y explica en la nota a pie de página número 121 que es un “Manuscrito inédito. Copia en el Institu-

valor redentor del campo, en detrimento del poder corruptor de la ciudad: “Las ciudades que se construyeron con el progreso comercial, la industria, la higiene y el confort no podrán subsistir sin una sólida retaguardia campesina”. Explícitamente ha sustituido la “vanguardia urbana” por la “retaguardia campesina”.²⁷⁸

En realidad, no es que uno y otro sean igual, se trata de un modelo, una estética y una sensibilidad que predominó en los intelectuales y los escritores de la época; y por supuesto en lo que se constituiría como la literatura de vanguardia. Una estética que se iba a expandir a lo largo y a lo ancho de todo el eje continental americano, es decir, desde Argentina hasta México, excluyendo a Estados Unidos de América y Canadá, que resume una historia literaria diferente.

Ahora bien, según lo que expresa Schwartz, Andrade hace una crítica que, desde nuestra perspectiva y en el tono de Gironde, no la hay. Al contrario, hay alabanza, adoración, idealismo. Para Andrade en la conformación del crítico hay un avenimiento y una esperanza de recuperación de una paz interior. Nosotros vemos en Gironde que esa paz interior está en la sorpresa, la magnitud de ese mundo poblado de imágenes descomunales que lo llevan hasta lugares lejanos al campo. Gironde va, de acuerdo con nuestra percepción, en un sentido inverso a Andrade. No mira al campo (en sus primeros poemarios) sino a la ciudad, y en la medida que avanza en la escritura esa cosmópolis se va perdiendo para incrustarse en un mundo interior, en ese sentido de local (diferente, por supuesto, a una poesía que podríamos llamar literalmente terrestre) que la tierra le produce. Un claro ejemplo de ello es Gironde. La trayectoria del viaje se incrusta en la máquina y pasa a la tierra. El lenguaje es una expresión inicialmente de la razón

to de Estudos Brasileiros de la Universidade de São Paulo”. Cf. Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*, pág. 88.

²⁷⁸ Schwartz. *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*, pág. 88.

(que se introduce en la lógica de la máquina) y termina siendo la baraúnda de la desestructuración del lenguaje.

El viaje de Girondo fue místico (aunque como se podrá observar en el siguiente apartado, es también terrestre, siguiendo a Bachelard). Llevado con una actitud cuasi-religiosa, es decir, otorgando a la vez un carácter sacro al sentido que produce la fiesta profana. La obsesiva fascinación por los viajes a Europa, hecho que influyó directamente en su escritura, y al mismo tiempo en su esperanza consumada de ser un escritor, fue el punto de acceso más concreto que tuvo frente a esa dimensión de vida. El viaje no solo era el pretexto del deseo del *flâneur*, del paseante, sino la más viva acción para llegar a la poesía y a la escritura. Nos lo confirma Beatriz de Nóbile cuando nos explica que el consenso al que había llegado con sus padres de hacer al menos un viaje al año a Europa está consustanciado con el objeto propio del viaje (el de convertirse en escritor). Este hecho aunado (siguiendo con las palabras de De Nóbile) a que Girondo fue un “[v]oraz lector de los franceses de su época, se plegó, sin embargo, a cierto tipo de creador que calzaba más con el sello de su carácter y la vivacidad de su temperamento”²⁷⁹.

En el contexto de esa comprensión que adquirió de la vida, fue diferente a todos los otros escritores. El autor creó su propio mundo poético, su propio universo y su propia dimensión literaria. Por eso, los viajes fueron el centro no solamente de su cosmovisión y de su concepción personal de la vida, sino también el objeto de su creación poética. Desde antes de sus primeras experiencias de viajero y de poeta, el plan trazado por él mismo fue el de encontrar la profundidad del hecho escriturario mismo, el sentido de toda acción poética. No se debe olvidar el hecho de que Girondo no solamente escribía con las palabras, sino que lo hacía con prácticamente todo. Esa actitud que tomó conscientemente nos permite llegar a la conclusión de que él mismo no se pensó para la escritura, sino que escogió la escritura como el modo intrínseco del reflejo de un pensamiento, de la vida misma. El viaje es pues

²⁷⁹ Véase la sección que se titula “Cosmopolitismo” en: De Nóbile. *El acto experimental: Oliverio Girondo y las tensiones del lenguaje*, págs. 17-22.

místico en el sentido de que Girondo encontró en este aquello que siempre esperó, el sentido profundo de la literatura y su vínculo con la vida. El viaje fue, pues, para él, algo que para otros escritores que estuvieron a su alrededor, interesaba poco o en cierto modo interesaba de manera diferente.

Pero Europa marcó al poeta y lo plasmó en diversos fragmentos individuales, hecho que trasladó a su literatura y a su escritura. *Interlunio* es un claro ejemplo de ello. La comparación entre Europa y América es una respuesta clara y evidente, no únicamente de las diferencias entre ambos continentes, distinción geográfica y cultural, sino del sentido de expresión que rodea a ambas. Allí podemos leer:

Europa es como yo —solía decir— algo podrido y exquisito; un Camembert con ataxia locomotriz. Es inútil untarla con malos olores. La tierra ya no da más. Es demasiado vieja. Está llena de muertos. Y lo que es peor aún, de muertos importantes. En vano se trata de eludirlos. Se tropieza con ellos en todas partes. No hay un umbral, un picaporte que no hayan desgastado. Se vive bajo los mismos techos donde vivieron y donde han muerto. Y por mucho que nos repugne — ¡no queda otro remedio! — hay que repetir sus gestos, sus palabras, sus actitudes. Sólo un hombre capaz de usar un ala de cuervo sobre la frente, como Barrès, pudo deleitarse en aprender a fornicar en los cementerios.²⁸⁰

Y en contraste a esa Europa de la cultura, del saber, pero también de los cementerios, nos pone a América:

Aquí, en cambio, la tierra es limpia y sin arrugas. Ni un camposanto, ni una cruz. Se puede galopar una vida sin encontrar más muerte que la nuestra. Y si tropezamos, por casualidad, con un cadáver, es tan humilde que no molesta a nadie. Vive una muerte anónima; una muerte del mismo tamaño que la pampa.²⁸¹

²⁸⁰ Girondo. *Obra completa*, págs. 118-119.

²⁸¹ *Ibid.*, pág. 119.

Y será esta cualidad probablemente la que le haga ser en el sentido de Bachelard un poeta del aire, pero a su vez, y en el sentido más expresivo de su poesía, un poeta de la tierra. Girondo jugó con esa duplicidad y con el artilugio de la máscara, de esconderse tras de esa dimensión que lo mostraba como “elevado”, “ausente” siendo un hombre de centro, no de periferia.

2.3. El viaje terrestre de Oliverio Girondo

¿Hubo alguna vez un intento por parte de Girondo de querer reconocerse en su “tierra de origen”? ¿Sintió nostalgia de ser argentino? ¿A quién escribió la primerísima edición de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, publicada en Francia, con diferentes fechas y lugares en su encabezamiento? ¿O fue esta una publicación para cumplir con el objeto de su voluntad personal, en realidad, la de haber querido ser siempre un escritor, aunque también quiso ser el *dandy* que al menos pudo ser en sus primeros años de viaje?

Todas estas son preguntas insondables que nos llevan a un campo demasiado amplio y especulativo a la vez, del que, probablemente, poco más podríamos decir, aun aventurando una posible respuesta, si es que tal respuesta existiera. No obstante, no intentaremos embarcarnos en esa aventura porque, sin lugar a duda, incurriríamos en errores crasos y en subjetividades extremas, aunque apoyándonos en Bachelard, nos aseguráramos de tener la fortuna de indagar en la “imaginación creadora”²⁸² del poeta argentino. En todo caso, las preguntas tienen sentido desde una perspectiva distinta.

Queremos llegar a la parte más honda de su poesía, porque de su expresión poética Girondo no tuvo directamente un acer-

²⁸² Gaston Bachelard. *La tierra y las ensoñaciones del reposo: ensayo sobre las imágenes de la intimidad*. 1ª ed. Vol. 2. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2014.

camiento a lo telúrico, sino, más bien al contrario, todo en él fueron quizá, un cúmulo de irreverencias en torno a lo urbano. De otro modo, hacia la mitad de su vida de escritor, sí es posible encontrar, muchas recurrencias y reminiscencias de ella. Pareciera obvio que el debate arquetípico y el relativismo teórico de las oposiciones “civilización – barbarie”, “ciudad – campo” no está presente en la obra poética de Oliverio Girondo. No lo está obviamente porque no fue esa la dirección de su poesía. Y porque ese airado cosmopolitismo con el que tanto jugó el poeta no llevaba la intención de prefijar el territorio y la territorialidad de la Argentina. No es una escritura sobre la geografía y los valores positivistas que a las claras hay en otros autores y que constituye lo telúrico propiamente dicho. Es decir, obras donde la realidad aparece detallada y fundamentada en lo regional, la historia, el pueblo. Pero tampoco nos dejemos engañar, no hay nadie en la literatura más argentino que los propios vanguardistas. Ya lo habría afirmado José Carlos Mariátegui, que tratando de mostrar la realidad social, política e intelectual de América en su libro *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, comenta a cuál de las realidades se adhiere el escritor de la vanguardia. De esta manera, Mariátegui plantea:

Esta corriente [el indigenismo], de otro lado, encuentra un estímulo en la asimilación por nuestra literatura de elementos de cosmopolitismo. Ya he señalado la tendencia autonomista y nativista del vanguardismo en América. En la nueva literatura argentina nadie se siente más porteño que Girondo y Borges, ni más gaucho que Güiraldes. En cambio, quienes como Larreta permanecen enfeudados al clasicismo español, se revelan radical y orgánicamente incapaces de interpretar a su pueblo.²⁸³

²⁸³ La referencia es el capítulo que se titula como: “Las corrientes de hoy. El indigenismo”. Véase en: José Carlos Mariátegui. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. 3ª ed. corr. y aumen. Colección Clásica 69. Caracas - Venezuela: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2007, pág. 278.

No se equivocaba Mariátegui, de ningún modo. Fue el universo local el que dejó una impronta, una huella absolutamente imborrable en la memoria y la escritura de Oliverio Girondo. Y, aunque nos pueda parecer raro, debido a que su denodado vanguardismo haya dejado de lado la tierra, hay en él mismo una recuperación del espacio físico que, por supuesto, se llega a trocar cosmopolita. Si, por un lado, Borges en *Fervor de Buenos Aires* escribe sobre las veredas del barrio porteño; por otro lado, pero diferente, Girondo lo hará sobre el mundo. Y el mundo, para Girondo, será en esta primera etapa de su literatura una poesía terrestre, una poesía terrenal. Es que acaso los vanguardistas en América Latina no fueron los más centrados en el origen de todos. De esto no nos debe caber la menor duda. En el viaje terrestre Girondo podía ir y venir a conveniencia, a su antojo, a su deseo. Nuevamente, si tomamos *Interlunio*, lo observamos. El poeta escribe (con honda significación tanto para él mismo como para sus lectores):

Una noche de exasperación decidí salir a la calle. Preveía lo que me aguardaba, el efecto que me producirían los chirridos del tráfico, pero cualquier cosa era preferible a permanecer en mi cuarto. En la esquina, tomé el primer tranvía que pasó. Lo que fue aquello no puede describirse. Creí que de un momento a otro la cabeza se me partiría a pedazos, pero la misma intensidad del dolor acabó por recubrirme de una indiferencia tan tupida que, cuando el tranvía se detuvo para emprender el regreso, me sorprendió encontrarme en los suburbios.²⁸⁴

De manera que una poesía en la que abunde la materia terrestre, será la primera dimensión que Girondo tocará como poeta. La dimensión de un mundo que trasciende para sí mismo y en el que desea lo mismo para los demás. Girondo comprende que, en la medida que la palabra poética trasciende, el hombre también lo hace. Es por ello por lo que probablemente se pueda consentir, en cierto modo, que Girondo sea el más terrestre de todos los

²⁸⁴ Girondo. *Obra completa*, pág. 121.

vanguardistas. Sin embargo, no por ello debemos considerar que su poesía tiende a reproducir un habla folclórica o gauchesca, no es el intento por escribir en un modo criollista. Hay sí, claro está, la recuperación de un paisaje que se asemeja a sí mismo como argentino y que constantemente está comparando al cosmopolita mundo europeo del que él también se ha nutrido. Y aunque haya habido una pretendida separación entre un mundo y otro, la recuperación de ciertos modelos metafóricos deja intacto a Gironde de tener que confrontarse a sí mismo, como si fuera una figura que amara lo foráneo, lo extranjero. En realidad, no lo hizo así nunca, sino que se adhirió a la idea de que el artista tenía que crear “nueva sensibilidad” y esta premisa le condujo a crear mixturas, a romper con lo tradicional, con lo estentóreo del “gauchismo”.

Es Beatriz de Nóbile quien nos aclara firmemente esta actitud, la de un escritor que se embebió de toda la exacerbación de las vanguardias europeas, pero que finalmente la puso en esquema quizá todavía de cierta mentalidad rural, en una Argentina que ya empezaba a descollar por su modernismo.

(...) en los años veinte la atracción europea se volvía un imán poderoso y además, como en el caso de Gironde, convertía en transmisor de sus emisiones a muchos extranjeros tentados por su capacidad de absorción para las grandes o pequeñas revoluciones culturales. Gironde no solo asimiló para sí ese mundo transfigurado, sino que lo desbordó de Buenos Aires. Y aquí se convirtió en el designatum para la avidez revitalizadora del arte.²⁸⁵

De lo anterior se desprende la claridad de un Buenos Aires clásico, uno que se ha perpetuado en el tiempo de la misma forma. Gironde ha escrito en *Nocturno*:²⁸⁶ “¡Silencio! —grillo afónico que nos mete en el oído—. ¡Cantar de las canillas²⁸⁷ mal cerradas!

285 De Nóbile. *El acto experimental: Oliverio Gironde y las tensiones del lenguaje*, págs. 14-15.

286 Gironde. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, págs. 23-24.

287 La palabra *canilla* en el español argentino se refiere al grifo de agua.

—único grillo que le conviene a la ciudad—²⁸⁸ sobre el que ha escrito que forma parte del nacimiento de una fuerte poesía urbana. Porque en ese espejo del reflejo de la totalidad del mundo queda retratada Argentina, y más específicamente Buenos Aires, el arrabal y la antítesis de esa sociedad clasista que históricamente fue y es la capital argentina. En *Nocturno*, de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, vuelve a escribir:

Frescor de los vidrios al apoyar la frente en la ventana. Luces trasnochadas que al apagarse nos dejan todavía más solos. Telaraña que los alambres tejen sobre las azoteas. Trote hueco de los jamelgos que pasan y nos emocionan sin razón.²⁸⁹

Parece claro que Girondo cree, quiere o se considera el más vanguardista de todos. Pero no se siente por encima de los demás. Él es parte de un conjunto. Jugó todas sus fichas en el grupo que le convocaría, los de Florida. En medio de esos vaivenes, experimenta, juega a construir una lírica distinta, rústica, áurea, y en medio de esa especial musicalidad que de entrada el poema nos ofrece, nos retrotrae al Buenos Aires de 1920. Pero también nos deja una palabra esencial en torno a su poesía. El poeta argentino es la expresión más genuina de un antidecadentismo y de un romanticismo refinado que no actúa como en el modelo clásico, sino que irrumpe dentro en él. Por supuesto es el de la impronta dejada por Rubén Darío, pero por sobre todo el de Leopoldo Lugones; es el Darío de *Canto a la Argentina y otros poemas* y, más aún, el Lugones de *Lunario sentimental*.

Los dos primeros poemarios de Oliverio Girondo, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) y *Calcomanías* (1925), están fuertemente vinculados a una poesía, que en el sentido de Bachelard se puede calificar como poesía terrestre. Son los *Veinte poemas...* mucho más que una declaración poética de principios en torno a lo que iba a ser su escritura y su futuro literario. Aquí Girondo ya juega a la invención de una imagen que tiende hacia

288 Girondo. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, pág. 24.

289 *Ibid.*, pág. 23.

una introspección irredenta. El año de 1922 será crucial porque los viajes que de niño impulsaron su *voyerismo* inocente se convertirán en el cúmulo de experiencias para crear otros mundos, otros universos. Después, en 1925, vendrá la reedición del mismo libro, pero esta vez en Buenos Aires, y en ese mismo año aparecerá el segundo de sus libros con un título más que sugerente *Calcomanías*, dicho de otro modo, repeticiones, fijaciones de la mirada girondina.

Tanto el primero como el segundo de los poemarios parecen estar vinculados por un encadenamiento que *in extremis* remite a una vivencia que se torna interiorista; la de la experiencia y de la experimentación; o también: la de probar con cierta despreocupación, un “a ver cómo sale”. En medio de esa experiencia, experimentación, Gironde fue descubriendo un poderoso mecanismo textual que se desarrolló en la medida que aparecieron sus libros. El poeta juega a la alegría que evidentemente es una melancolía agría.

Si nos referimos a lo terrestre, en la poesía de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* debemos afirmar que no está centrado en la representación del campo o de la naturaleza. Las representaciones de una territorialidad, de la que el poeta se apropia, son de otro modo diferente de las ciudades. *Veinte poemas...* es una sucesión de metáforas que condensan los elementos más esenciales de una imaginación material.²⁹⁰ Gironde actúa (por lo menos en sus primeros libros) por acumulación, e introduce continuamente una imagen dentro de otra (como si fuera el juego de las “muñecas rusas”), fusionándolas a través de sus propiedades, de sus sentidos. De esta forma también diseña un archivo, de alguna manera un arsenal casi infinito, podríamos decir, de imágenes postales. Es su “caja de herramientas”²⁹¹ para la escritura que utiliza cada vez que necesita. El poeta opera de manera que suma una imagen a otra, acumulándolas y reordenándolas siempre. Dicho de otro modo,

²⁹⁰ En el sentido de la definición que nos ofrece Gaston Bachelard en: Gaston Bachelard. *La tierra y los ensueños de la voluntad*. 1ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

²⁹¹ Recordemos la metáfora de Michel Foucault sobre la caja de herramientas.

colecciona en grandes ficheros sus cuadros más representativos a partir de los cuales sella, fija lo visto por él, destacándolo siempre con sencillez, pero con asombro a la vez.

Las relaciones entre este cuerpo de imágenes, metáforas, ideas son de diversa índole. Estamos hablando de elementos, lugares, espacios, caracteres, etc. De esta manera, encontramos, por ejemplo, las siguientes: "... al dar la vuelta la llave de la electricidad", "... Y a veces las cruces de los postes telefónicos", ambas del poema *Nocturno*. Estas imágenes estarían cruzadas por elementos representativos de la modernidad. Además, se agrega a ellas una marca de carácter temporal: la electricidad, o los postes telefónicos. Otro tanto, por ejemplo, podemos encontrar en el poema *Río de Janeiro*. Allí se puede leer: "la ciudad imita cartón", "El Pan de Azúcar y su alambre carril", "los edificios saltan unos encima de otros", "El sol ablanda el asfalto", "las nalgas de las mujeres, madura las peras de la electricidad"²⁹², etc. Se trata, efectivamente, de un grupo de imágenes de índole muy diversa que actúan por efecto de una acumulación. Se refiere a elementos que directa o indirectamente poseen algo en común y que con el discurrir del tiempo y la madurez cambiarán, adquiriendo una tendencia a mirar hacia lo alto. Pero por ahora, tanto en *Veinte poemas...* como en *Calcomanías*, aparecen palabras, figuras como: *cartón, azúcar, alambre, asfalto*; etc. Parece evidente que lo terrestre es aquí más que palpable, en tanto que las imágenes que utiliza, tienden a lo corpóreo, a la concreción, a la naturaleza, al paisaje, que de acuerdo a Bachelard, constituyen el universo terrestre.

Durante esta primera etapa, pues, no cabe duda de que Girondo es un "poeta-reptil". Cuando la mayoría de las imágenes que pone en sus textos están asentadas en la estructura medular del suelo, no hay otra clasificación posible. El material poético con el que trabaja lo aplica así, deslizándose sobre superficies de las que no se puede despegar. Las imágenes están sostenidas por su propia estabilidad y su peso. Bachelard usa otras imágenes que nos

²⁹² Las citas que hemos traído en este fragmento están en los distintos poemas del libro de Girondo, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*.

permiten compararla con la de este poeta-reptil, nos referimos a la medusa y la petrificación. Bachelard escribe: “La voluntad de medusar se gasta en una mirada. La mayoría de las veces, un rasgo basta para marcarla”²⁹³ y acto seguido cita a Jean Lescure, Rene Char; etc. En otra parte Bachelard explica:

(...) la roca es uno de los maestros del coraje. Con frecuencia se ha dicho que el dinamismo cósmico de la poesía de Victor Hugo halló su impulso en la contemplación del Océano. Ahora bien, la imagen dinámica más fuerte es aquí la lucha del mar y de la roca. Desde Marine-Terrace, dice Berret (La Légende des Siècles, I.I, introd., p. XV), Victor Hugo “puede percibir todos los combates de la ola contra las rocas monstruosas”. En aquella época, como escribe Michelet, Victor Hugo tiene “una fuerza azotada, la fuerza de un hombre que camina horas en el viento y se baña en el mar dos veces al día”.²⁹⁴

Bachelard parece remitirnos así, al primer poema del libro *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. Allí las imágenes medulares que dejan una huella se dejan llevar siempre por la comparación entre lo sólido y lo líquido, al menos lo acuoso básicamente movedizo. Y aparecen allí “golpe de cubilete, / empantana”, o “casas corrió dados, / un pedazo de mar”, “Barcas heridas, en seco”, “alas plegadas”, “¡Tabernas que cantan”... “marineros que se agarran de los brazos / para aprender a caminar”, “estrellarse / con un envión de ola / en las paredes”, “que repasan las redes colgadas de los techos”, etc., veamos el poema *Paisaje Bretón* completo:

Douarnenez,
en un golpe de cubilete,
empantana
entre sus casas como dados,
un pedazo de mar,
con un olor a sexo que desmaya.

²⁹³ Bachelard. *La tierra y los ensueños de la voluntad*, pág. 253.

²⁹⁴ *Ibid.*, págs. 223-224.

¡Barcas heridas, en seco, con las alas plegadas!
¡Tabernas que cantan con una voz de orangután!

Sobre los muelles,
mercurizados por la pesca,
marineros que se agarran de los brazos
para aprender a caminar,
y van a estrellarse
con un envión de ola
en las paredes;
mujeres salobres,
enyodadas,
de ojos acuáticos, de cabelleras de alga,
que repasan las redes colgadas de los techos
como velos nupciales.

El campanario de la iglesia,
es un escamoteo de prestidigitación,
saca de su campana
una bandada de palomas.

Mientras las viejecitas,
con sus gorritos de dormir,
entran a la nave
para emborracharse de oraciones,
y para que el silencio
deje de roer por un instante
las narices de piedra de los santos.²⁹⁵

Pareciera que Girondo hubiera querido reafirmarse como escritor a través de ellas. Son las palabras que en su conjunto dictan al autor lo que deben decir. En consecuencia, Girondo adopta esta actitud poética, no como un acto irremisible en el que se vulnera-

²⁹⁵ Recordemos que la inscripción final afirma que Girondo escribió este poema en Donuardez en julio de 1920. Girondo, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, págs. 7-9.

rían las fuentes primigenias de la palabra y las leyes que la rigen, sino que formaría parte de una sagrada actitud y de reverencia a algo que revela lo trascendental de la vida. Con alguna certeza nos atreveríamos a afirmar, en ese sentido, que su poesía partió, y así parece mantenerse, de una escritura heteróclita. De hecho, Girondo asumió que frente a la escritura, la palabra debía estar por encima de cualquier otra cosa, subvirtiéndolos constantemente los campos semánticos de la misma, multiplicándolos infinitamente, transformando al significante en múltiples reverberaciones que nos deberían conducir hasta otros tantos miles de significados. Acaso este sea probablemente el juego contrario que llevaron a cabo los modernistas porque, aunque aún intentaran, e incluso creyeran que hacían explotar el valor exegético de la palabra, por supuesto lo hacían por la vía del efecto “descomunal” que ella puede proveer. Finalmente, sus juegos se centraban en el sonido que ellas producían y no en lo que significaban. Quizá debamos poner en evidencia esta oposición partiendo, por ejemplo, de la tercera estrofa del poema *Paisaje Bretón*. Los versos son más que elocuentes de esta perspectiva:

Sobre los muelles,
mercurizados por la pesca,
marineros que se agarran de los brazos
para aprender a caminar,
y van a estrellarse
con un envión de ola
en las paredes;
mujeres salobres,
enyodadas,
de ojos acuáticos, de cabelleras de alga,
que repasan las redes colgadas de los techos
como velos nupciales.²⁹⁶

Aquí el poema se abre hacia lo inconmensurable, pues las imágenes marítimas o acuáticas, expresan desde su punto de partida

²⁹⁶ Girondo, *op. cit.*, pág. 7.

algo de lo que no puede prescindir Girondo: lo erótico, en lo que se muestra frente a un mundo que se amplía hasta lo desconocido por él mismo y del que intenta abordar una exploración profunda. El poeta se entrega (casi como siempre lo hace) a una exploración de lo femenino, subyugando su propia vista a la manera como la mujer expresa su propio erotismo, su sexualidad. Los marineros, que han vivido en alta mar durante mucho tiempo, cuando descienden de sus navíos se tienen que agarrar unos a otros porque la sensación de movimiento no está en el agua, sino que está en tierra. La mujer en este caso no representa a la mujer rica, no son las mujeres de Flores, es la de los bajos mundos. El poema supone el encuentro entre los marineros y las mujeres que probablemente han ido a esperarlos en el puerto, o de otro modo con las prostitutas, que en la poética de Girondo están representadas como una imagen especialmente romántica y romantizada. Girondo busca en las huellas del cuerpo (es lo más visual que podemos hallar primero) su belleza poética. Y también sugiere el encuentro de los cuerpos, solamente lamiendo el cuerpo del otro es posible saber que son salobres, pero a la vez la salobridad marca lo sexual en el texto.

Las palabras fluyen regodeándose en la simpleza de la imagen, que es la expresión de lo metafórico total, lo metafórico absoluto. Borges lo había apuntado en las entrevistas que le hizo Antonio Carrizo, cuando se refería a que la palabra es poética en sí misma y ella produce la metáfora, con lo cual creer que se deba buscar una significación distinta a la de su origen literario, derivaría en la formación de una “metáfora muerta”²⁹⁷. Más allá de este dilema, Borges abunda sobre el tema de la metáfora en el prólogo que hiciera a las cuatro historias seleccionadas por él mismo para la

²⁹⁷ Veamos lo que plantea Paul Ricoeur. “En el discurso filosófico, el rejuvenecimiento de las metáforas muertas es particularmente interesante en el caso en que estas realizan una suplencia semántica; reanimada, la metáfora asume una nueva función de la fábula y de redescipción, característica de la metáfora viva, y abandona su función de mera suplencia en el plano de la denominación”. Paul Ricoeur. *La metáfora viva*. 2ª ed. Madrid: Editorial Trotta, 2001, pág. 386.

obra de Gustav Meyrink, *El Cardenal Napellus*. En el prólogo del libro de Meyrink, Borges asegura que: “Los devoradores del tiempo rebasan la metáfora y la alegoría; corresponden a la sustancia de nuestro yo”²⁹⁸.

En realidad se refiere al cuento de Meyrink *J. H. Obereit visita el país de los devoradores del tiempo*, pero lo que nos interesa aquí es la reflexión de que, aunque en nada se compare a Girondo con Meyrink, los vanguardistas trajeron de sí un tratamiento distinto de lo metafórico que se centró en la palabra misma y no en su idea. Probablemente los escritores, en suma, guiados por Borges, apuntaban a que, si bien la metáfora había sido la esencia misma de la poesía, para ellos la metáfora podría ser un vehículo para expresar más bien la esencia (sustancia) de su yo. De todas formas, a pesar de algún acercamiento, no está cerca del propio Girondo. Frente a los modernistas, Girondo, Borges, y otros asumen una lucha que no dio tregua, todo ello con el objeto de entronizarse en la mácula del poder intelectual de Buenos Aires. Indirectamente, en ese modo pulcro de construir la metáfora, Girondo nos recuerda que la palabra poética modernista era ya una palabra hueca, vacía, era una palabra que podía ser en el simple adorno “inútil”, una imagen que funcionaba solo como un cascarón vacío, a la que no le interesa tanto decir, como florear el lenguaje, adornarlo y embellecerlo hasta embadurnarlo de un sentimentalismo extremo, rodeado particularmente de lo kitsch y de lo cursi.

Pero Girondo, como casi todos los vanguardistas, piensa que contra el poder de la palabra nada puede. El poeta siempre será vencido por ellas, ya que solo ellas tienen el poder de comunicar lo que es esencial, lo que puede resultar imprescindible. Tanto más si se trata de la palabra poética. Y ante todo Girondo es cauteloso, y actúa utilizando un artificio inverso a los de Lugones o de Darío, por ejemplo, que van de exprofeso a buscar una palabra mágica, o una palabra “hermosa” aumentando el sentido del texto, o cuando menos creyendo aumentarlo.

²⁹⁸ Usamos el concepto borgiano, no de procedimiento sino de ‘artificio literario’, para explicar la noción de metáfora.

Yendo en esta misma dirección, Beatriz de Nóbile afirma que “Girondo no abusó ni del motivo ni de las palabras”²⁹⁹. Es por ello por lo que todas (en esta primera etapa de su escritura, en especial en *Veinte poemas...* y *Calcomanías*) se conducen, digamos, a ras de suelo. El paisaje está ubicado siempre en la cercanía y no en la lejanía. Y el paisaje puede ser tanto un espacio como un objeto, o (quizá uno de sus preferidos) el cuerpo de una mujer. En *Paisaje Bretón* el dilema, el conflicto, la consternación que produce la dura batalla contra el otro parecen estar resueltos. Si hacemos un recuento rápido de los dos primeros versos de cada estrofa podremos comprobarlo fácilmente. Veamos:

1ª estrofa: Douarnenez, / en un golpe de cubilete, / empantana / entre sus casas como dados (...)

2ª estrofa: ¡Barcas heridas, en seco, con las alas plegadas! (...)

3ª estrofa: Sobre los muelles, / mercurizados por la pesca (...)

4ª estrofa: El campanario de la iglesia, / es un escamoteo de prestidigitación (...)

5ª estrofa: Mientras las viejecitas, / con sus gorritos de dormir, / entran a la nave / para emborracharse de oraciones (...)³⁰⁰

Girondo sigue aún centrado en dos de los elementos que dominan gran parte de las preocupaciones de los de Florida, la imagen y la metáfora. En este sentido, Bachelard explica el tema profundamente al referirse a que la metáfora deberá “reanimar un lenguaje creando nuevas imágenes, ésa es la función de la literatura y de la poesía”³⁰¹. Dicho de otro modo, el lenguaje tiene vida y poder solamente a través de las metáforas, porque solamente con

299 De Nóbile. *El acto experimental: Oliverio Girondo y las tensiones del lenguaje*, pág. 36.

300 Girondo. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, pág. 7.

301 Bachelard. *La tierra y los ensueños de la voluntad*, págs. 12-13.

la metáfora es que el lenguaje se enriquece, en el que la poesía se produce dentro del mismo proceso de crear nuevas imágenes. Girondo hace de la palabra su propio desafío, el de sobrepasar la vulnerabilidad del lenguaje frente a quien lo desconozca. Dicho de otro modo, el lenguaje debe servir para enriquecer al autor mismo y al lector, y si eso da como resultado una imagen nueva, entonces estamos ante la poesía.

El juego constante con las palabras, probar una y otra vez hasta el cansancio, es una búsqueda que le permitió a Girondo pensar siempre en términos de poesía. Cada poema constituyó así para Girondo la necesidad de una nueva forma de escritura que revelaría desde sí misma un estar más allá de la palabra. De allí que sea la imagen la que se constituya como el centro del universo literario de la obra girondina.

Para los modernistas el efecto que produce la imagen, la que se expresa a través de la utilización de una palabra “abultada”, de una palabra pomposa, conduce a presentar una imagen sobrecargada de significaciones o que se escribe con el objetivo de sobredimensionar la imagen, a la palabra. No obstante, en Girondo la búsqueda de una palabra “rimbombante” va en otro camino, y se efectúa de forma natural. No hay por parte del autor una búsqueda expresa del valor de multiplicación que la palabra ofrece. Si se lo observa con detenimiento, significa que hay una búsqueda precisa del acontecer poético a través de la imagen metafórica que tiene su vehículo en las palabras. Es por ello por lo que el procedimiento modernista, contrariamente a lo que algunos puedan pensar, es absolutamente inverso al que llevaron los vanguardistas, a lo que agregamos que la vanguardia no fue producto de una continuidad literaria del modernismo, sino propiamente una irrupción frente a este.

Es en este sentido que podemos afirmar que Girondo apunta a que la objetividad poética de la imagen se ofrezca a través de un sinfín de vías en el que las descripciones parecen constituirse en el centro de gravedad de su estilo. La descripción es un camino que él mismo sigue, por supuesto, pero con el objeto de que en esa indagación se pueda encontrar la fuente de los propios valores de la palabra sin que acarreen en ella algún marco histórico posible.

La palabra está desprovista de marco histórico y contextual. Es limpia y pura, y algo aún más importante, no se atiene a nada. En esencia el poeta apunta a encerrarse en el universo propio de los valores creadores que toda palabra le puede otorgar.

Si Gironde se atreve a ir un poco más allá de esa cualidad de reanimación (que en cierto modo actúa de forma *per se* en los modernistas) es porque observa que las vías descriptivas, las que le permiten producir el poema y crear un universo nuevo a través del lenguaje le dan espacio para que ese modelo de creación se constituya en una fuente vital de otros poemas, otras imágenes, otras palabras. El artificio creativo girondeño trata de proceder primero con la imagen para que posteriormente se pueda llegar al encuentro con la metáfora. En este sentido, ambas, imagen y metáfora, son cualidades que provienen de la palabra misma que se encuentran encerradas en su quehacer cotidiano.

Como corolario de su escritura, ya en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* y en *Calcomanías* encontramos reminiscencias de lo que Bachelard definía como lo propio de la poesía y lo que también consideraba esencial en ella. Esta asociación nace de nuestra lectura y queremos insertarla aquí porque nos permite explicar de otra forma cómo funciona el artificio poético en casi toda la poesía de Gironde, pero sobre todo en sus primeros poemarios.

Lo que ha dicho Bachelard es que las imágenes encuentran su punto de contacto y aparecen por el valor y la “gracia”³⁰² que se produce a través de su sonoridad³⁰³, es decir, lo poético está de acuerdo con el valor que adquiere el lenguaje en su propia dimensión poética. Si leemos un poco más adelante, veremos que nuevamente Bachelard afirma que, si asociamos la sonoridad de las palabras, produciremos la verdadera imagen poética, y que, en “una poesía más liberada, como el surrealismo, el lenguaje se halla en plena ramificación. El poema es, entonces, un ramillete de imáge-

³⁰² Son palabras de Bachelard.

³⁰³ Véase los análisis de Bachelard al respecto en: Bachelard, *La tierra y las ensoñaciones del reposo: ensayo sobre las imágenes de la intimidad*, págs. 13-16.

nes”³⁰⁴. Dicho de otro modo, el poema es imágenes que se hallan atadas a la fuerza que adquieren las palabras en ese conjunto.

Si la pregunta es por saber si hay en esta poesía una “reanimación del lenguaje”, sin lugar a duda sí que la hay. Sin embargo, lo esencial de ellas es que logren atravesar la “simple” actividad de lo que Bachelard define como la reanimación y se permita crear una transformación activa de la palabra. Bachelard dice que “Hay una gran diferencia entre una imagen literaria que describe una belleza ya realizada (...) y una imagen literaria que actúa en el misterio de la materia (...)”³⁰⁵. Y esta diferencia es lo que se pone de manifiesto entre modernistas y vanguardistas. La de Girondo actúa pues “en el misterio de la materia”³⁰⁶, mientras que la de los modernistas apenas alcanza a operar como un cuadro descriptivo de lo que el poeta está observando, o cuando “mira” a sus sentimientos. La de los modernistas se basa en una imagen ya realizada, la de los vanguardistas transforma la esencia de su significado y su semántica.

Girondo se apropia de esta valoración sustantiva que le provee el lenguaje. Para él las cosas están allí, frente a nosotros, no hace falta más que verlas y de esta forma profundiza en torno a la base del texto mismo. Por este motivo pretende llevar el poema a la propia percepción del lector y hacerle descubrir en lo simple, lo que verdaderamente es fundamental.

Igualmente, para Girondo, así como para muchos otros poetas, el lector debe dejarse llevar por las palabras del escritor. Es este, simplemente, quien puede “tomar de la mano” y mostrarle la esencia de las cosas. Girondo presume que la fuerza de ello no lo erige como a alguien fuera de lo “normal” (al fin y al cabo, el poeta también es un hombre). El poeta es el demiurgo del lector.

El poema es materia de misterio y vehículo para descubrirlos. De manera que a partir de ese cónclave Girondo avanza intentando una especie de recomposición, reordenamiento, reinención del lenguaje. El punto de partida es, pues, la palabra simple,

³⁰⁴ Bachelard, *op. cit.*, pág. 14.

³⁰⁵ *Ibid.*, pág. 15.

³⁰⁶ *Ibid.*

a través de la cual progresa, avanza hasta un punto en el cual va hacia su destrucción, llegando a destruirla prácticamente en su totalidad, reinventándola siempre en algo nuevo. Gironde no solo atenta contra la palabra en sí, sino también contra todo lo que alrededor de ella se configura haciéndonos comprender perfectamente el carácter lábil del lenguaje.

En suma, la progresiva descomposición lingüística sobre la que opera la poética girondeina aumenta la dimensión de la imagen, como si procediera a mirarla con una lupa, produciendo de ella un juego de espejos contrarios a partir de los cuales se crea una imagen como proyectada desde atrás *ad infinitum*. Tal vez, algunos puedan leer que esta es una palabra más abigarrada, más enredada. Borges la catalogó como una palabra que busca el escándalo, o incluso de la publicidad³⁰⁷. Pero, en realidad, nada más auténtico y sincero que la escritura girondeina, ya que Gironde no encubre, al contrario, lo que desea es descubrir.

Dentro de este esquema, Gironde da cuenta de que en el proceso de escritura indaga, entre otras cosas, en torno a una territorialidad en la que el poeta sabe que tiene y debe abandonarse hacia el campo de las imágenes que evocan la idea del ascenso. Gironde lo hace a través de una pléyade de metáforas sobre el vuelo, sobre la ascensión. Este poema *Espantapájaros: (al alcance de todos)*, ya por muchos conocidos, tiene esa convicción. Gironde hace gala de su sentido refinado, y de su elocuencia. Es cierto que suena un poco “deslucido” de su parte, al querer enaltecerse de los lujos que le otorga la palabra. Pero Gironde no llega al preciosismo modernista, *kitsch* y edulcorado.

No se me importa un pito que las mujeres tengan los senos como magnolias o como pasas de higo; un cutis de durazno o de papel de lija. Le doy una importancia igual a cero, al hecho de que amanezcan con un aliento afrodisíaco o con un aliento insecticida. Soy perfectamente capaz de soportarles

³⁰⁷ Jorge Luis Borges y Antonio Carrizo. *Borges el memorioso: conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*. 1ª ed. México, Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica, 1982, pág. 268.

una nariz que sacaría el primer premio en una exposición de zanahorias; ¡pero eso sí! —y en esto soy irreductible— no les perdono, bajo ningún pretexto, que no sepan volar. Si no saben volar ¡pierden el tiempo las que pretendan seducirme!³⁰⁸

o incluso más adelante:

¡Con qué impaciencia yo esperaba que volviese, volando, de algún paseo por los alrededores! Allí lejos, perdido entre las nubes, un puntito rosado. “¡María Luisa! ¡María Luisa!”... y a los pocos segundos, ya me abrazaba con sus piernas de pluma, para llevarme, volando, a cualquier parte.³⁰⁹

En cambio, Beatriz de Nóbile apunta un poco en otra dirección, cuando afirma que “*Un coup de dés* ostenta la conciliación de la palabra y el espacio para moldear el poema dentro de la página y aprovechar intensamente una nueva entidad expresiva hasta entonces desechada”³¹⁰.

En el poema *Toledo*, del libro *Calcomanías*, nos ofrece varias muestras de lo que explicamos. Una de ellas escribe:

¡Noche en que los pasos suenan
como malas palabras!
¡Noches, con gélido aliento de fantasma,
en que las piedras que circundan la población
celebran aquelarres goyescos!³¹¹

Pero Gironde no solamente aumenta la imagen mucho más, como si eso constituyera un mero placer estético, un hedonismo literario. No es un regodeo de la palabra en ella, sino que explora

³⁰⁸ Gironde. *Obra completa*, pág. 78.

³⁰⁹ *Ibid.*

³¹⁰ De Nóbile. *El acto experimental: Oliverio Gironde y las tensiones del lenguaje*, pág. 24.

³¹¹ Gironde. *Calcomanías*, pág. 79.

sobre esa dimensión las distintas posibilidades que le permiten explorar otras múltiples significaciones. Girondo es consciente del carácter polisémico del lenguaje y se aprovecha de ello en todos los sentidos.

Casi desde sus primeros poemas, el lenguaje, entonces, será la sustancia fundamental sobre la que se sustente toda su obra. Se debe a ello la irregularidad con la que la poesía se genera para decirlo en término de Blanchot, una palabra que está en “fuga”³¹². La dispersión y una anti-economía en el empleo de la palabra parecen ser el relleno fundamental de sus textos (externos e internos). Probablemente estemos ante lo que Maurice Blanchot en *El diálogo inconcluso* llame la discontinuidad del pensamiento³¹³, a partir del cual la noción de fuga, planteada por Blanchot, se construye en el centro de un modelo básico de la estructura irreverente. La palabra actúa en el contexto de la desviación de la fuerza a la que ella misma obliga, siendo así unificadora del pensamiento. Blanchot escribe:

(...) esa inmensidad carente de centro, desorientada, esa dispersión inmóvil de movimiento se convertiría en esto que extrañamente se vuelve, si –a partir de su profundidad– lograra reconstituirse como conjunto, poder serlo todo y de reunirse y todo sea posible.³¹⁴

Efectivamente, más adelante agrega que “Reflexión que se realiza en y por el habla. El habla es esta inflexión. El hablar es el lugar de la dispersión, desarreglando, desarreglándose, dispersando y dispersándose más allá de toda medida”³¹⁵.

Sin embargo, esos mecanismos operatorios que fueron de dominio exclusivo de Girondo no surgieron de la nada, formaron par-

³¹² Maurice Blanchot. *El diálogo inconcluso: ensayo*. 2ª ed. Caracas: Monte Ávila Editores, 1996.

³¹³ Véase el capítulo dedicado a este tema por Blanchot, en: Blanchot, *op. cit.*, págs. 27-60.

³¹⁴ Blanchot, *op. cit.*, pág. 54.

³¹⁵ *Ibid.*

te de un proceso que se decantó en varias etapas. El autor se reconoce a sí mismo dentro de un universo que está configurado muy a su modo, incluso, si se quiere, apartándose de lo que para el momento constituiría una especie de verdad poética. Pero no lo hace como un gran resto de escritores, sino que procede a grandes pasos.

Incluso, si quisiéramos aducir otro tipo de imágenes como “los edificios saltan” o “El sol ablanda el asfalto”; aún en ellas la relación con lo terrestre es absoluta. Por ejemplo, cuando Girondo remite a una imagen como la de “los edificios son muy pesados” (porque estos son de hormigón u otro material duro, hecho que evidentemente no les permitiría saltar mucho, y que, si lo hicieran, simbólicamente caerían muy fuerte debido al peso gravitacional) la imagen está completamente en un plano físico-terrestre.

En la poética descriptiva de Girondo (convengamos que es un escritor enteramente descriptivo) el campo visual en el que las imágenes se contraponen actúa como una interposición de objetos, que se superponen constantemente de uno a otro, como en esa imagen postal de la ciudad de Buenos Aires. Tomando vista al horizonte del texto, es la interposición del primero sobre el segundo lo que nos lleva a describirlo de esa manera. La segunda imagen es incluso aún más terrestre que la primera y así sucesivamente. Aunque el poeta menciona al sol, un elemento que está arriba, de todas formas, la base de este verso no se asienta en la palabra ‘sol’ sino en la palabra ‘asfalto’. Aunque Girondo no tira hacia abajo y lo importante en esta imagen es que el calor abrasivo del sol puede derretir un cuerpo tan duro como el asfalto, de todas formas, se mantiene a ras de tierra.

En una poética de los materiales y de la territorialidad, Girondo, usa aquellos elementos que le permiten poner en presencia la fuerza de lo poético. Lo hace con aquellos que están adosados al suelo: asfalto, edificio, ciudad, alambre, carril, etc. Los dos únicos cuerpos menos sólidos o mejor dicho más endebles, pero aún muy presentes corpóreamente, son el cartón y las nalgas de las mujeres. En el cuerpo humano las nalgas están adosadas al suelo, incluso tanto como los senos de una mujer, aunque los senos por lo general tienden a representar mejor las imágenes del vuelo. Hay múltiples imágenes que lo confirman y que acompañan a Girondo.

Pero el uso de ellas no es una exclusividad solamente de este. También otros escritores contemporáneos, como Girondo, pusieron en escritura la imagen de los senos. Lo hicieron como si este fuera un signo de lo terrenal. Por ejemplo, en el poema de Alfonsina Storni, *El cazador de paisajes*, la poeta escribe: “Ya el sol, / último pez del horizonte. / Ya las colinas, / pequeños senos / cubiertos de vello / dorado”³¹⁶. Storni pone de relieve aquí la belleza erótica de la naturaleza, pero también parece referirse al cuerpo humano, al cuerpo de la mujer. Es un erotismo simple, pero no por ello frágil, que se pueda borrar, sino que es indeleble, y se halla presente en el deseo interior del poeta.

Lo mismo ocurre en algunos poemas del modernista Manuel Gutiérrez Nájera (a quien podemos definir por demás como propiamente telúrico) en su poema *Madre naturaleza*: “Madre, madre, cansado y soñoliento / quiero pronto volver a tu regazo; / besar tu seno, respirar tu aliento / y sentir la indolencia de tu abrazo”³¹⁷. Y asimismo Leopoldo Lugones en *Himno a la luna* “Como una dama de senos yertos / Clavada de sien a sien por la neuralgia”³¹⁸. De esta manera, un sinnúmero de otros autores que van desde Amado Nervo, pasan por César Vallejo y llegan hasta Pablo Neruda y más, utilizan esta imagen como un valor terrestre (siguiendo la poética de Bachelard).

Todas ellas son imágenes terrestres, adheridas al terreno que pertenecen. En Storni, son las colinas, en Gutiérrez Nájera es la madre, en el poema de Lugones, la luna, etc. La imagen nuevamente enclava al personaje en el terreno, el texto se enmarca en el origen, se articula como un demostrativo para declarar qué somos y de dónde venimos, y se vincula con el espacio que le circunda, apropiándose de la materialidad que el lugar le ofrece. Los cráteres de la luna son senos yertos, los senos de la madre son el cuerpo del nacimiento, los senos femeninos son montañas.

³¹⁶ Alfonsina Storni. *Obras. Poesía. Tomo I*. Buenos Aires: Losada, 1999, pág. 329.

³¹⁷ Manuel Gutiérrez Nájera. *Poesías completas*, México: Editorial Porrúa, 1953, pág. 312.

³¹⁸ Leopoldo Lugones. *Lunario Sentimental*. 1ª ed. Buenos Aires: Arnoldo Moen y Hermano Editores, 1909, pág. 25.

Con estas imágenes que actúan como corolario se puede afirmar que quien lo conozca sabrá perfectamente a lo que se refiere Girondo. La diferencia radica probablemente en que Girondo sigue explotando la imagen y multiplicando las posibilidades que esta le ofrece, siempre que ella le permita llevar a cabo la experimentación. En el poema *Exvoto*³¹⁹ le da continuidad al tema. Ahora son las mujeres (las jóvenes) las que aparecen confinadas al lugar en el que la descripción asoma las características esenciales de una revelación interior, la del deseo, la del sexo y la del erotismo. Todo ello encerrado bajo el manto de una inocencia que incluso en los años en que el poema fue escrito resultaría desconcertante. Inocencia de un aparente que juega entre la picardía y la seducción. Las chicas de Flores miran sonrientes, con sobrada juventud a los caballeros transeúntes que las desean de manera incólume. La imagen resulta ser colorida y fresca, escrita a la luz del día, expuesta a la cualidad áurea de la propia imagen. La mujer adornada por la lozanía de la belleza juvenil, la simpatía y la alegría de la juventud.

Girondo ya está apostando a la vida misma y al deseo. Es por ello que la cualidad de lo femenino es que tiene que saber volar. El hecho de ser mujer le da ya la posibilidad en sí misma de aparecer siempre suspendida en el aire o en el arriba. Por supuesto, “las chicas de Flores” aparecen apoyadas en las balaustradas de los balcones, pero siempre arriba en lo que se puede apreciar que le cuelgan sus senos. La imagen no hace más que describir lo que ve y mostrarnos la posición en la que están colocadas las chicas.

Esto nos conduce a otra idea más: el camino del poema es siempre una exploración absoluta. El poema es un experimento que lo lleva por una senda doble, la del poeta confrontado consigo mismo y la de su confrontación con los otros. Aunque esto pueda parecer una obviedad, tal vez una verdad de Pero Grullo, se quiere enfatizar con ello la voluntad dialógica de Girondo, en la que deja una puerta abierta a la sincronía con el que está del otro lado del texto. Pero el poema es una exploración que se acentúa en la palabra misma. Girondo no quiere acorralar

³¹⁹ Girondo. *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, pág. 69.

al lector, quiere actuar en un acto de complicidad mutua con este, cuando le descubre cosas, que con ironía y con simpatía, él sabe que los otros tienen presentes. Borges ha querido ser un descubridor, Storni, Darío, Lugones, etc., en cambio Girondo no. Porque nos lleva al lugar mismo de lo visible y presume que el lector puede ver lo que él mismo ve.

No obstante, no se queda centrado en ese lugar y propone poner en ejecución una exploración conjunta. Tal como hemos advertido, quiere llegar hasta el infinito. ¿Es posible llegar hasta el infinito? Parece obvio, pero la idea impone que nos remitamos a un Girondo que llegará hasta un “más allá” del sentido fundamental de la palabra y de las asociaciones que se plantean. “El ruido de los automóviles destiñe las hojas de los árboles” del poema *Apunte callejero*, “¡Terrazas! Góndolas con ritmos de cadera” del poema *Venecia*. Una poesía de postales geográficas que recorren territorios reales e imaginarios, que recorren la geografía terráquea, y la geografía humana. De este modo, Girondo marca una hoja de ruta, la que a su vez indica al lector cuál será el mapa que deberá seguir para llegar hasta lo más hondo. El lugar hacia donde se dirige el poeta, hacia ese lugar se dirige también el lector.

Probablemente, sin menoscabo de sus significaciones poéticas, finalmente sean estos poemas una notable recuperación de los libros de viaje. Para Girondo el mapa no es solamente una demarcación de territorios, también es una travesía, así como una guía a seguir. Pero la guía de Girondo no contiene los avatares del mundo banal, sino antes bien los de sus miradas profundas, tanto las psíquicas y psicológicas, así como también las físicas. Eso nos confirma que Girondo aún no pretende “volar” en el sentido de que la idea del vuelo le ofrece una posibilidad para despegarse de esa vida mundana. Bachelard afirma que “la imagen tiene una doble realidad: una realidad psíquica y una realidad física. Por la imagen se acercan al máximo el ser imaginante y el ser imaginado”³²⁰. Este es el acercamiento girondino en el que se combinan mundo, objetos y personas.

³²⁰ Bachelard. *La tierra y los ensueños de la voluntad*, pág. 11.

2.4.

Girondo: interludio de su poesía

Luciana Del Gizzo en una lectura de la poesía intermedia y de la prosa de Oliverio Girondo coincide, junto con Delfina Muschietti, en que el poeta argentino volvía siempre a una forma que, de acuerdo con Muschietti, resultaba “inesperada”. Pero, ante todo, hay algo que nos parece más sustantivo en la definición que nos ha dado la teórica argentina. Se trata de declarar a Girondo como “el único vanguardista del grupo Martín Fierro de los años veinte”³²¹. Si antes hemos mencionado las imágenes de un poeta que está en el camino del ascenso, o que por lo menos pretende ascender, un poeta que quiere ir “de la tierra al cielo”, ahora el juego con la metáfora le plantea a este poeta una realidad por lo demás inversa. Será en este caso uno que viene en descenso, o para seguir una especie de símil bachelardiano, “del cielo a la tierra”.

“Del cielo a la tierra”, esta es la noción que queremos aplicar aquí, y que muestra un poco más la inmensidad que la metáfora girondina parece abarcar en este momento. Si lo comprendemos en el sentido bachelardiano del término, Girondo no asciende, sino que de otra manera empieza a hacer exactamente lo contrario. Como, en efecto, es un poeta de la verticalidad, Girondo se otorga el permiso para descender a través de esa esencia de lo vertical. Volver a la dimensión terrestre que, como veremos, se convertirá en la visión terrenal. Antes de explicar esto con detalle, agreguemos dos conceptos relacionados entre sí: vertiginoso y vértigo. Esos dos elementos también Girondo los toma casi para no desprenderse nunca más de ellos.

Esa conquista de libertad no está dada solamente por él. Significa también que ahora Girondo pretende dominar todo el espacio que le rodea, sin dejar un resquicio o cabida de este para otras ideas. En ese terreno intermedio, en esa poesía, en la que ya ambos

³²¹ Delfina Muschietti. «Oliverio Girondo y su tienda nómada». En: *Obra completa*. Ed. por Raúl Antelo. Vol. 38. Colección Archivos 38. Madrid - España: ALLCA XX, Ediciones UNESCO, 1999, págs. 369-378.

(Girondo y su lector) no se conducen juntos como si fueran dos viandantes que admiran el paisaje, sino que van por vías separadas de su propia percepción, Girondo decide que se junten.

Ahora el poeta quiere llegar a dominar el imaginario de su lector, posesionarse de él. La imagen, por lo tanto, recubre cada lugar, cada zona a la que se afilia. Girondo se sumerge en la imagen y pretende así atraer al lector (pensando en que el poeta pudiera ser un imán) hacia sí mismo, hacia adentro. El poeta es la poesía. Es en *Espantapájaros: (al alcance de todos)* donde escribe:

8

Yo no tengo una personalidad; yo soy un cocktail, un conglomerado, una manifestación de personalidades.

(...)

Desde que estoy conmigo mismo, es tal la aglomeración de las que me rodean, que mi casa parece el consultorio de una quiromántica de moda. Hay personalidades en todas partes: en el vestíbulo, en el corredor, en la cocina, hasta en el W.C. (...)³²²

También en el poema 9 del mismo *Espantapájaros: (al alcance de todos)* puede leerse:

¿Nos hemos olvidado, a veces, de nuestra sombra o es que nuestra sombra nos abandona de vez en cuando?

Hemos abierto las ventanas de siempre. Hemos ascendido las mismas lámparas. Hemos subido las escaleras de cada noche, y sin embargo han pasado las horas, las semanas enteras, sin que notemos su presencia.³²³

Este ejercicio en el que procede a elaborar una autodefinition, el intento de dar a comprender al lector lo esencial de sí mismo, parece denotar el paso, la transferencia, la transición. Estamos

³²² Girondo. *Obra completa*, pág. 171.

³²³ *Ibid.*, pág. 173.

ante un Gironde relativamente desconocido. Aquí se ha vuelto plenamente terrestre y se interna en la memoria de una cosmovisión personal, de su reinterpretación. No es una autodefinición porque quiera comprenderse, lo es para los demás, para el lector, para la afirmación de su poética. Aquí debemos hacer un alto muy breve y afirmar que la búsqueda de un yo que ha estado extraviado por mucho tiempo también es una constante gironde. Aunque quiso mostrarse reafirmando la virtud poética, es necesario pensar en la idea de que ese intenso placer de camuflarse en el cuerpo de imágenes brillantes, siempre lúcidas, espectrales no fue más que una búsqueda de sí mismo. En ese juego opera un doble mecanismo. Por un lado, el mecanismo de la creación poética que procede a través de rupturas de los elementos que definían la tradición poética (irrupciones que caracterizaron a la forma de escribir la vanguardia); y, por otro lado, el de una poesía centralizada en una experiencia interior que se estructura a partir del mundo interior del poeta escritor.

Sin embargo, en *Espantapájaros: (al alcance de todos)* todavía tiene la pretensión propia de los vanguardistas. Como ya se sabe, se trataría siempre del rompimiento frente al canon establecido. De este modo, según las definiciones de Bachelard, Gironde sería un poeta de la verticalidad, siempre actuando en línea ascendente o descendente, prendiéndose o desprendiéndose de los elementos que están perennemente fijados a lo terrenal. Son aquellas imágenes las que expresan las metáforas de la sombra, las de ascender por unas escaleras durante la noche, las que le permiten marcar más la presencia de su yo lírico (el de la voz). El yo poético (el de las metáforas) se resignifica en la imagen de una presencia colocada en el centro del espacio de la casa. Como lectores, el poeta nos conduce sobre esta dimensión terrestre hasta espacios que por ahora desconocíamos, en el que Gironde parece haberse perdido de modo irremisible.

En su etapa intermedia observamos que Gironde nuevamente deambula en una búsqueda incesante. Mientras los otros poetas vanguardistas parecen acercarse a su centro, a Gironde le sucede lo contrario, se separa de *sí mismo*. Desconcentrando cada una de las metáforas a las que antes, en sus poemarios iniciales, se hubiera

adherido con muchísima más facilidad. Y ahora, ya no se ubica en la metáfora misma, sino que concentra los valores del lenguaje en una sola búsqueda, la identidad y la unidad de un ser. En este sentido, Del Gizzo afirma el desconcierto que Girondo produjo a la crítica, al encontrarse con uno que ya no es vanguardista y “caótico”, sino más bien tradicional y homogéneo solamente en la escritura de una imagen corriente. Es que en ese caso deberíamos preguntarnos si es que el giro dado por Girondo tuvo este propósito. Del Gizzo saca sus propias cuentas al respecto y afirma:

Casi tan extensa como la fascinación por su ironía, por su perspectiva aplanadora de las diferencias o por su lenguaje metonímico, ha sido la seducción que ha causado en la crítica el intento por develar el misterio de un Girondo telúrico. En efecto, la composición de *Campo nuestro* (1946), muy apartada del estilo experimental de sus trabajos anteriores, ha dejado perplejos a sus exégetas de todas las generaciones, que explicaron este texto como un hiato en su obra (Pellegrini, Molina; Perednik) o una interrupción de su proyecto vanguardista que descartaba su potencial de ruptura (Schwartz, “Ver/Leer”) y explotaba el tono de plegaria vinculada a la tradición y la religión católica (de Nobile, Rodríguez Pérsico).³²⁴

Es cierto, Del Gizzo afirma lo que está en el ambiente literario e intelectual no solo de todo Buenos Aires en casi todas sus generaciones, sino también, en general, en el que estuvo de los vanguardistas. Es igualmente cierto que *Interlunio* deja el reflejo de un Girondo particular, distinto del primero, uno que parece ser capaz de transpolar toda su rica experiencia de lo exterior, tomando el camino que va hacia la exploración de un mundo interior centrado en la base del origen, “la tierra de donde provenimos”.

En todo caso, lo que se quiere advertir es que durante la etapa vanguardista, el poeta aúpa, en el sentido propiamente bachelar-

³²⁴ Del Gizzo. «Oliverio Girondo y la negación de la vanguardia», pág. 26.

diano de los términos, las fuerzas terrestres a través de las cuales atraviesa gran parte de su poesía. Ese *modus operandi* y ese *modus vivendi* no formaron parte de marcos poéticos que fueran exclusivos del poeta. Al contrario, se desprendieron de los que provenían de las estrategias empleadas por la vanguardia. Gironde asimiló, absorbió los mecanismos de escritura que, sobre todo, la vanguardia europea y posteriormente la de América Latina usaron en su escritura. Se debe agregar aun, que el bachelardismo de Gironde en realidad es una asociación a partir de la cual queremos explicar parte de los mecanismos operatorios del sistema poético girondeino. Bachelard puso en práctica una teoría de las imágenes que se articula sustancialmente con casi cada uno de los textos que encontramos del poeta argentino.

De todas formas, no se debe olvidar que Gironde no tiene cercanías con las definiciones del filósofo francés. Y mucho menos, si se refiere al tema de la materialidad de la imaginación poética. Aun cuando Gironde haya escrito en el sentido de las imágenes materiales bachelardianas, Bachelard está presente porque la asociación parte de nosotros, en tanto que también somos sus lectores. Pero los críticos y teóricos han ahondado en esta dimensión de la que no muchas veces se habla, pues lo que más se ha hecho de Gironde es una historiografía.

Sin embargo, un acercamiento a esta perspectiva la hallamos en el estudio de Enrique Molina que aparece como prólogo a *Obra: poesía y prosa*. En realidad, si tomamos los puntos de referencia que puedan enlazar al poeta argentino con el filósofo de la fenomenología francesa de principios del siglo XX, se debe expresar que en 1922 Bachelard ya contaba 38 años, pero su primera obra sobre el tema no se publicará hasta 1927, es decir, cuando Bachelard tiene entonces 43 años, y cinco largos años después de que Gironde publicara su primera edición de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* y la segunda de este mismo libro hecha en Buenos Aires en 1925. Aun así, las características de la época probablemente no dieran para tanto en cuanto a la difusión de la obra bachelardiana y que hubiera llegado a las manos de Gironde. Es improbable y demasiado especulativo tomarlo por esta vía. Podemos asumir, claro está, que los títulos *El agua y los*

sueños, La poética del espacio, La tierra y los ensueños de la libertad y La tierra y los ensueños del reposo, están publicados mucho más tardíamente (entre los años 1938 y 1948 respectivamente) que la mayor parte de la obra girondina. Pero que Gironde fuera un lector acérrimo de Bachelard, y que ello a su vez contribuyera a su creación, es bastante poco probable.

Se debe decir, de todas formas, que, aunque como lector Gironde hubiera conocido previamente a Bachelard, no estaría supeditado a la magia simbólico-imaginaria, o a su sistema filosófico de análisis de las imágenes del autor francés. Gironde fue un poeta “fuerte”, en el sentido como Harold Bloom en *La angustia de las influencias* aclara y explica la noción de poeta fuerte. Lo fue porque también tomó con sus propias manos el proyecto de construir un sistema poético que le perteneciera, sin la necesidad de agregarse a los otros o partir de los otros. Esto no niega las influencias, que sí las hubo y con mucha fuerza. Pero no fueron influencias las que marcaron el paso poético del escritor. Gironde fue siempre autónomo, miró a los demás claro está, pero se desprendió de estos tan pronto como empezó a escribir. Probablemente esa aventura respondió a su propia voluntad, a lo ingenioso que se vio a sí mismo, o tal vez fuera un capricho del intelectual *dandy* en el que se convirtió. Gironde no buscó un “sello de garantía” para pensar en su poesía, o mejor dicho en toda su literatura.

Casi todos los grandes poetas y escritores parecen tenerla o buscarla, en especial, si se trata de géneros y formas como la poesía o la filosofía. Porque probablemente con ello confirmarían su saber poético. De todas formas, es necesario preguntarse si Eliot no fue el sucesor de Ezra Pound o su influencia, o si Samuel Beckett no la tuvo de James Joyce, Borges de los ultraístas, Guillermo de Torre, Cansino Assens; etc. No se puede escribir poesía sin conocer a otros profundamente. O tendremos que preguntarnos si así es, si Gironde no fue una excepción. En su libro *La angustia de las influencias* Harold Bloom afirma que “Los talentos más débiles idealizan las cosas; las figuras de imaginación capaz se apropian de lo que se encuentran”³²⁵. La idea de Bloom rápi-

³²⁵ Bloom. *La angustia de las influencias*, pág. 13.

damente nos lleva por el camino de un interrogante al que intentamos responder. ¿Tuvo influencias? Antes de contestar a ello volvamos a Bloom. Hay en la parte inicial del libro una nota que apunta a describir la “angustia” profunda que le produjo a Oscar Wilde “no haber tenido la fuerza de sobreponerse a su angustia ante las influencias...”³²⁶. Y citando a Wilde, Bloom explica:

La influencia es simplemente una transferencia de la personalidad, una manera de dar de balde lo que es más precioso para uno mismo, y su ejercicio produce una sensación y, posiblemente, una constatación de pérdida. Todo discípulo le arrebató algo a su maestro.³²⁷

Efectivamente, Gironde tuvo una gran cantidad de influencias y de ellas “arrebató”, o casi, todo lo que pudo arrebatar y las mezcló en su poesía. Pero lo hizo en el sentido que precisa Bloom. De todas formas, se mostraba indiferente a ello, o no hacía caso. Es como si la influencia no hubiera sido preponderante para el poeta. No, al menos, expresa y directamente. Pero sería un error engañarse y pensar que no fue así. Tuvo la habilidad de ocultarlas, de no hacernos ver lo que la propia “angustia de sus influencias” le causaba.

Si en todo caso quisiéramos asociarlo a un vasto mundo poético, sin afirmar que tuvo alguna influencia, pues provendrían de escritores como Ramón Gómez de la Serna o Cendrars, etc. No obstante, desde nuestra lectura podemos encontrar un sinfín de conexiones entre la figura del poeta filósofo francés y el espíritu de Gironde. La influencia se marca como si fuera parte de una poesía que ya conoce su conciencia crítica. Las metáforas y las imágenes en el poema *Croquis en la arena* así lo confirman:

La mañana se pasea en la playa empolvada de sol.

Brazos.

Piernas amputadas.

³²⁶ *Ibid.*

³²⁷ *Ibid.*, pág. 14.

Cuerpos que se reintegran.
Cabezas flotantes de caucho.

(...)

La sombra de los toldos. Los toldos. Los ojos de las chicas
que se inyectan novelas y horizontes. Mi alegría, de zapatos
de goma, que me hace rebotar sobre la arena.³²⁸

En 1937 Girondo junto a Lino Eneas Spilimbergo publica *Interlunio*, el primero en el texto escrito y el segundo ilustrando el libro con unos impresionantes aguafuertes en la representación de Emma Scarpini, una prostituta que supuestamente se había suicidado lanzándose de un noveno piso. Jorge Jofre en su artículo «Emma Scarpini, Ramona Montiel e Isabel Sarli. Marginalidad y erotismo en el arte y el cine» afirma que el personaje creado por Spilimbergo, y que fuera utilizado tanto para una exposición personal, así como para el texto de Girondo, era una invención producto de la creación del pintor. Jofre escribe lo siguiente:

El despertar de la criada, Lino Eneas Spilimbergo (1886-1965), con *Breve historia de la vida de Emma* retoma la historia de las temáticas «no santas». El pintor concreta una serie de monocopias referidas a la vida de una mujer a la que la carencia de un futuro cierto conducen a la prostitución y a su posterior suicidio. (...) Se podría decir, sin atreverse a cometer error alguno, que a Emma Scarpini la inventó en su totalidad el pintor. Spilimbergo elaboró una falsa crónica policial que relata el final de Emma, una joven «autorizada para ejercer la prostitución» que se suicida arrojándose desde el noveno piso de un hotel.³²⁹

³²⁸ Girondo. *Obras completas*, pág. 37.

³²⁹ Jorge Jofre. «Emma Scarpini, Ramona Montiel e Isabel Sarli. Marginalidad y erotismo en el arte y en el cine». En: «Historia Regional», Sección historia XXII.27 (2009), pág. 213.

Son cuantiosos y muy importantes los datos que nos ofrece Jofre, toda vez que además revela uno de los motivos más tratados por Girondo, que probablemente Spilimbergo no hubiera tratado en su pintura, si esta alianza de vincular el texto (algo que Girondo le gustaba mucho hacer) a la imagen, no se la hubiera planteado su amigo. Jofre también nos recuerda que el retrato de la vida marginal de este personaje, como de tantos otros, la utilización de ellos en la literatura no será una exclusividad del poeta, sino que también lo veremos impreso en la obra de Roberto Arlt entre otros.

Sería necesario destacar que en la década en que Spilimbergo dibuja a Emma, es la que se sumerge en profundas crisis económicas a nivel mundial. (...) Es también el lapso de tiempo inmediatamente posterior a la publicación de *El juguete rabioso* (1926) y *Los siete locos* (1929), relatos en los que Roberto Arlt establece casi un modelo de tipologías marginales o extravagantes; personajes porteños signados por la traición o el fracaso como Emma. (...) La instancia nos trae a la memoria a otra Emma; a la Emma Zunz del cuento de Borges, que casi adolescente pierde la virginidad con un marinero extranjero a fin de elaborar una coartada y poder vengar así la memoria de su padre (...) La instancia nos lleva a recordar también que en la ficticia crónica policial, el pintor escribe: “Se halló en su habitación una carta para sus padres que decía: «Siempre fui buena»...”. (...) A las dos Emmas, la vida les ha deparado como en las antiguas tragedias griegas una encrucijada para resolver... Si se han mezclado con los «bajos fondos» es en gran medida a raíz de tal circunstancia; de ser reales con seguridad merecerían una segunda oportunidad.³³⁰

Por otra parte, además, distintas fuentes citan que Spilimbergo leyó la nota en el periódico y reconstruyó la melancólica historia en un homenaje a Emma, que en su vida de prostituta se hacía llamar “Lola”. La historia es por demás elocuente, además de estimular la imaginación de un artista que se

³³⁰ *Ibid.*, pág. 214.

consideraba bohemio. La investigadora argentina que con más detalle retrató este esfuerzo fue Diana Wechsler, quien en la curaduría de la exposición que se realizara entre el 29 de junio al 11 de agosto de 2006 en Imago Espacio de Arte³³¹ y la Fundación OSDE detallara la idea de que Girondo se lo planteó a Spilimbergo, según la investigadora. Aunque las coincidencias entre el relato del poeta y el artista plástico no tenían vínculo alguno, Spilimbergo pudo hallar puntos de contacto que para él mismo resultaban de una significancia sin parangones. El valor *in extremis* surrealista del relato y el contenido de las imágenes encajaban casi perfectamente en *Interlunio*, a la vez que formaba parte de un fragmento de la estética del poeta argentino. La gran cantidad de detalles que Wechsler explica en ese texto, y que son de suma importancia, entre otros los que aquí vemos, nos afirma que estamos ante un universo creativo de tal amplitud que casi nos atreveríamos a decir que responde a una infinitud pocas veces vista.

Las imágenes y el texto hacen de *Interlunio* una vasta obra de dimensiones incomparables que llevan, por ejemplo, a Enrique Molina a decir en el prólogo que *Interlunio* es “esa extraña historia nocturna de la frustración”³³².

La historia de Emma era compleja, sombría, torturada. La del protagonista del texto de Girondo también. Sin embargo, otro era el origen y otro el punto de partida de este trabajo. También fueron otros los tiempos en que se desarrolló. El texto venía dado. Las imágenes, de algún modo sugeridas. Se presentaba un nuevo desafío. Para Girondo representaba renunciar a ilustrar él mismo, cosa que había ensayado en otras oportunidades, y tener un primer lector que analizaría su trabajo con el propósito central de “imaginarlo”, darle forma y construir las representaciones figurativas para este relato. Para Spilim-

³³¹ Diana B. Wechsler. *La vida de Emma en el taller de Spilimbergo*. 1ª ed. Libro de Arte catálogo de exposición 29 de junio - 11 de agosto. Buenos Aires: Fundación OSDE, jun. de 2006.

³³² Girondo. *Obra: poesía y prosa*, pág. 10.

bergo, significaba un ejercicio de imaginación disciplinada, ya que sus figuraciones tenían que adecuarse y poder estar en perfecta sintonía con el texto que las originaba.³³³

Estamos ante un libro que se constituye como una de las predilecciones de Gironde, la del libro-objeto, es decir, el libro que tiene como destino convertirse en una forma de arte y de creación plástica. Por supuesto que el texto es siempre parte de la creación del libro, pero el libro es también un objeto de creación plástica. El texto en cuestión (nos referimos a *Interlunio*) podemos verlo como una *plaque* editada por “Sur”, con las ilustraciones de un grabadista de la importancia que tuvo para el arte argentino. Si por un lado Gironde era la representación misma de la vanguardia, probablemente lo sería en las artes plásticas Spilimbergo. Ambos estaban en las antípodas políticas. No se debe olvidar que para los de Florida arte y política no debían conjugarse en un solo elemento, mientras que para los de Boedo el arte y la creación debían estar en el lugar de un arte comprometido.

Las ilustraciones en su conjunto fueron hechas a petición del propio Gironde, aunque no sin determinados riesgos y exigencias. Gironde no quiere presionar a Spilimbergo, sin embargo, en sucesivas esquelas y pequeñas misivas parece que quiere “apurarlo”. Se debe quizá al hecho de que el poeta es también dibujante, a partir de lo cual, la vista, la mirada será uno de los elementos que funden una gran parte de su obra. Gironde no considera posible abordar la obra literaria sin integrarla con las otras artes. En consecuencia, el texto en cuestión se publica con imágenes del ya reconocido pintor argentino. Se afirma en el catálogo publicado por Imago Espacio de Arte de Buenos Aires que Gironde habría pedido a Lino Enea Spilimbergo la realización de estas ilustraciones, tal como se declara en el texto «Una muestra rescata texto y aguafuertes de un libro olvidado “Interlunio”, un trabajo histórico de Gironde y Lino Eneas Spilimbergo»³³⁴,

³³³ Wechsler. *La vida de Emma en el taller de Spilimbergo*, pág. 50.

³³⁴ «Una muestra rescata texto y aguafuertes de un libro olvidado “Interlunio”, un trabajo histórico de Gironde y Lino Eneas Spilimbergo». En: “Clarín”, jul. de 2006.

artículo publicado por el diario “Clarín” que en carta fechada en junio 2 de 1937 Girondo escribía:

Junio 2 1937 Amigo Spilimbergo: -

Le escribo estas líneas para rogarle que me hable por teléfono (41-0498) el viernes o el sábado, de 1-1/2 a 2-1/2, o de 9 a 10 de la noche, pues tengo un proyecto que, aunque vago, puede resultar interesante para los dos.-

Lo saluda con toda estimación y simpatía.-

Oliverio Girondo

Aunque los personajes de *Interlunio* y las imágenes de Spilimbergo (como ya se ha dicho) parecían no coincidir, de todas formas se ajustaban al texto en cuestión. Al principio de su relato-poema se puede leer:

¿Cómo explicar su cansancio, ese aspecto de cosa manoseada y anónima que solo conocen los objetos condenados a las peores humillaciones?³³⁵

O incluso en el párrafo posterior se puede leer también:

¿Bastaría con admitir que sus músculos prefirieron relajarse a soportar la cercanía de un esqueleto capaz de envejecer los trajes recién estrenados?³³⁶

La relación entre *Emma* y el personaje de *Interlunio* se asemejan no solo en los universos dentro de los cuales se desenvuelven, en general, sus personajes y sus voces, sino también en que las formas de representación que adoptan son incuestionables. Son muy precisas y acertadas las afirmaciones de la curadora y crítica plástica

³³⁵ Girondo. *Obra: poesía y prosa*, pág. 247.

³³⁶ *Ibid.*

Wechsler, al expresar cuál era el sentido que Gironde quería ofrecer a su obra. Se apunta allí las percepciones del universo urbano en el que se desenvolvía el artista en general. De otro modo, una obra como *Interludio* no hubiera sido posible. Pero en 1937 todos estos universos ya habían sido explorados abiertamente. Aunque Wechsler apunta a la obra de Gironde y Spilimbergo, debemos decir que la vanguardia usó la calle, la modernidad, y la creación como fruto de experiencia de vida en el que el artista se movía. El “bajo fondo” iba a ser el lugar de predilección del artista para retratar. Ya hemos referido a Arlt, Borges, pero también podríamos agregar a Macedonio Fernández, etc., y tantos otros. Es también la dimensión opuesta a la edulcorada pasión modernista que retrata a la mujer en el caso opuesto de aquel que buscó la vanguardia.

La mujer modernista es, por supuesto, una derivación del romanticismo y el esteticismo llevado al extremo de la irrealidad total. Al contrario de lo que Jofre casi disculpándose afirma:

Fuera de las frecuentes alusiones de la crítica, a la presencia en la serie de un marcado erotismo y de aspectos vinculados a la sexualidad y el género. Son también escenas que dejan bien en claro el profundo compromiso del creador con las temáticas sociales y más aún con cuestiones donde la marginalidad, la miseria extrema y la falta de trabajo parecen casi naturalizarse; convertirse en una especie de mal inevitable; en un castigo obligatorio que padecieron muchos de los inmigrantes.³³⁷

El poeta de los años veinte pensaba en una modernidad que lo deslumbraba, pero que al mismo tiempo también lo abrumaba. Con *Interludio*, Gironde, recupera esa dimensión agobiante de la experiencia urbana moderna. Allí, la dimensión de la “nueva vida” a la que el hombre se enfrenta expone el nuevo orden en el que ser humano se introduce, en especial, si se trata de una ciudad como la de Buenos Aires.

³³⁷ Jofre. «Emma Scarpini, Ramona Montiel e Isabel Sarli. Marginalidad y erotismo en el arte y el cine», págs. 213-214.



Imagen tomada del catálogo preparado por Diana Wechsler, véase: Diana B. Wechsler. *La vida de Emma en el taller de Spilimbergo*. 1ª ed. Libro de Arte catálogo de exposición 29 de junio - 11 de agosto. Buenos Aires: Fundación OSDE, jun. de 2006.

2.5. De la tierra al cielo: un Girondo volador

El principio rector en libros como *En la masmédula* es el del vuelo. Girondo ha decidido separarse de las imágenes terrestres, de las que se manifiestan con una adherencia al suelo. Pero necesita partir de allí para emprender su ascenso. En el poema *La mezcla*³³⁸ las imágenes únicamente atienden a lo terrenal y a la ruda

³³⁸ Oliverio Girondo. *En la masmédula*. 3. ed. Biblioteca clásica y contemporánea. Buenos Aires: Ed. Losada, 1993, pág. 219.

fijeza que lo sujeta a este. El texto muestra que la fuerza de lo terrestre desprende de allí la necesidad que tiene de sujetarse a algo concreto, pero que a la vez expresa el deseo íntimo de superar la singularidad de estas voces. Solo como detalle veamos imágenes como: “el fofo fondo”, “los ebrios lechos légame telúricos entre fanales senos / y sus líquenes”, “sino la viva mezcla / la total mezcla plena”³³⁹.

Tratemos de explicarlo desde la perspectiva de Bachelard para que podamos comprender bien a qué nos referimos. Hemos mencionado que en *La tierra y los ensueños de la voluntad* el filósofo-poeta francés expone el principio básico de una poética que comprende a una imaginación de la materia.

Las imágenes y metáforas que acompañan a este tipo de imaginación se constituyen en el principio rector-motor del poema girondino, en el que, como afirma Bachelard, le atañe al lenguaje el punto de lo esencial, el recurso central de la palabra junto a sus diversas variantes. La base que sostiene la firmeza de lo poético está adherida a la fuerza propia de la palabra nueva, del “neologismo poético” al que nos ha sometido el poeta. Y al que nos somete perennemente. Para que podamos comprender un poco más claramente de qué se trata lo que ahora ponemos de relieve, veamos que Bachelard afirma que “reconoceremos que el lenguaje ocupa el puesto de mando de la imaginación”³⁴⁰. Se trata pues del lenguaje puro, o en otro sentido, puro lenguaje. Se trata de una musicalidad acodada estrictamente en la base del significante. Girondo nos reafirma la fuente sustantiva de una poesis que nace de la “virtud” girondina en otorgar al lenguaje una significación que se profundiza en la medida que el texto se despliega. La palabra poética es juego, entorno musical. Podemos rápidamente desprender de una lectura liminar el entorno profundo que rodea a este juego constante con la música de las palabras, generalmente reafirmada en los fonemas de los versos en sus poemas, como en el siguiente poema:

³³⁹ Todos estos versos son del poema *La mezcla*, *ibid.*

³⁴⁰ Bachelard. *La tierra y las ensoñaciones del reposo: ensayo sobre las imágenes de la intimidad*, pág. 14.

el fofó fondo
 (→fo - fo - fon)
 los ebrios lechos légame telúricos entre fanales senos y sus
 líquenes
 (→los - le - lé - elú - (fan - fo) les - lí)
 [Después continúa:]
 no sólo el solicroo
 (→lo - li [que se une a los - lé - lú - les - lí de los versos ante-
 riores])
 las prefugas
 los acordes abismos de los órganos sacros del orgasmo
 (→acor - abis - ór - cros - órg)
 el ahonde
 [Seguidamente marcamos en negritas el resto del verso:]
 el **tacto incauto** solo
 los **acordes abismos** de los **órganos sacros** del **orgasmo**
 el **gusto** al **riesgo** en **brote**
 al **rito negro** al **alba** con su **esperezo** **lleno** de **gorriones**
 ni tampoco el **regosto**
 los **suspiritos** **solo**
 ni el **fortuito** dial **sino**
 o los **autosondeos** en **pleno plexo trópico**
 ni las **exellas** menos ni el **endédalo**
 sino la **viva** mezcla
 la **total** mezcla plena
 la **pura** impura mezcla que me merma los machimbres el
 almamasa tensa las **tercas** hembras **tuercas**
 la **mezcla**
 sí
 la **mezcla** con que adherí mis puentes

Si en *Veinte poemas...* Gironde ha implementado y ha seguido un eventual curso dentro de esa materialidad, lo ha hecho porque también la experimentación con la dinámica de ese sistema lingüístico del que se sostiene, lo ha obligado. En realidad, no resulta tan simple para Gironde crear dentro de ese sistema de intercambios. No lo es porque la concentración de las imágenes

dentro de ese sistema lingüístico siempre lo mantiene sujeto al orden que el poema le plantea. Recordemos que Gironde no solo fue un vanguardista porque usó la irrupción como su forma de escritura, sino porque se tomó –por primera vez– la libertad de escribir para un lector, pero haciéndolo casi como a él mismo le placía. Por supuesto, que esa actitud no surgió aisladamente. La obra de Gironde se halló enmarcada en un sistema complejo de órdenes donde otros también fueron interviniendo su literatura de manera similar. Léase Roberto Arlt, Macedonio Fernández, incluso hasta el propio Jorge Luis Borges; etc.

Es Beatriz de Nóbile quien nos refiere uno de los aspectos que marca una buena parte de la obra del poeta. Trataremos más adelante sobre el valor terrestre de la obra girondina. Sin embargo, no podemos dejar de lado su contrapeso. Como sabemos, se trata del vuelo. Pero ahora no nos referimos al vuelo en tanto tal es, sino como una poética del ascenso. De Nóbile lo titula *El mito de Ícaro*³⁴¹. De allí la crítico nos presenta a un poeta que va en transición de una poesía del viaje terrestre hacia una poesía cósmica. En su libro De Nóbile apunta que “Cuando a Gironde dejan de interesarle las estampas de viajes, cuando supera su tiempo «planetario» en la poesía, empieza a instigarles su duende de realidades mágicas”³⁴².

Aunque no concordamos (ya veremos por qué) del todo con la autora, debemos decir que la precisión del análisis es fundamental para comprender a Gironde desde esta perspectiva. En ese mismo párrafo De Nóbile además escribe: “La pasión errante se convierte en vuelo”³⁴³. Ciertamente, el vuelo, volar, será una de las dimensiones poéticas que acompañen a Gironde sobre todo después de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. De Nóbile cita el poema número 16 del poemario *Espantapájaros: (al alcance de todos)*:

¡Pensar que durante toda su existencia, la mayoría de los
hombres no han sido ni siquiera mujer!... ¿Cómo es posible

³⁴¹ Véase: De Nóbile. *El acto experimental: Oliverio Gironde y las tensiones del lenguaje*, págs. 151-157.

³⁴² *Ibid.*, pág. 151.

³⁴³ *Ibid.*

que no se aburran de sus apetitos, de sus espasmos y que no necesiten experimentar, de vez en cuando, los de las cucarachas... los de las madre selvas? Aunque me he puesto, muchas veces, un cerebro de imbécil, jamás he comprendido que se pueda vivir, eternamente, con un mismo esqueleto y un mismo sexo.³⁴⁴

Este fragmento toca un aspecto que la vanguardia no aprobó. Toda la vanguardia está completamente masculinizada. No solamente la vanguardia lo estuvo, sino también el modernismo. Lo femenino está puesto de lado. Sin embargo, contrario a la tradición en el que la mujer se interpreta como un ser “terrestre”³⁴⁵, la madre es, simbólicamente hablando, tierra. Pero Girondo da un vuelco y otorga a la mujer y a lo femenino todas las capacidades, mientras que a los hombres no. “¡Pensar que durante toda su existencia, la mayoría de los hombres no han sido ni siquiera mujer!...”³⁴⁶. Es la mujer, la que es terrestre, pero también es la única que sabrá volar. De Nóbile asegura que es Girondo el que se desprende, y sí lo es, pero también él sabe o así lo describe solo la mujer, puede llegar a esa posibilidad; aunque si no lo saben no le interesarán. En el mismo poemario *Espantapájaros: (al alcance de todos)*, en el primer poema escribe:

1

No se me importa un pito que las mujeres tengan los senos como magnolias o como pasas de higo; un cutis de durazno o de papel de lija. Le doy una importancia igual a cero, al hecho de que amanezcan con un aliento afrodisíaco o con un aliento insecticida. Soy perfectamente capaz de soportarles una nariz que sacaría el primer premio en una exposición de

³⁴⁴ Oliverio Girondo. *Obras completas*. 1ª ed. Madrid: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 1999, pág. 187.

³⁴⁵ Véase en el sentido como lo define Gaston Bachelard en: Bachelard, *La tierra y los ensueños de la voluntad*.

³⁴⁶ Girondo. *Obras completas*, pág. 187.

zanahorias; ¡pero eso sí! —y en esto soy irreductible— no les perdono, bajo ningún pretexto, que no sepan volar. Si no saben volar ¡pierden el tiempo las que pretendan seducirme!³⁴⁷

Y en este sentido de ninguna manera podemos dejar de completar la referencia con las palabras de Beatriz de Nóbile:

La pasión errante se convierte en vuelo, en translocación voluptuosa de moverse libremente en el espacio, de trascender el suelo, de ser nube, de ser árbol, o cualquier otra cosa que no sea el hombre mismo. Ese otro yo activo y excéntrico que circula por *Espantapájaros* en algún momento de sus piruetas cósmicas...³⁴⁸

Las imágenes sobre el ascenso y el descenso resultan ser dos de los componentes fundamentales de toda la obra poética que nos permiten comprender al poeta argentino en una dimensión muy amplia y a la vez profunda. Hay muchos críticos e investigadores que mencionan esta doble característica. Una de ella es Ana Rodríguez Falcón, quien en su artículo «La desmesura de un viaje sin límites. Análisis de la figura del vuelo en *Persuasión de los días* de Oliverio Gironde» pone de relieve al menos un singular número de referencias a esta característica.

Veamos al menos dos aspectos de los que menciona Rodríguez Falcón. El primero proviene de una cita de Enrique Molina. Falcón apunta: “[de acuerdo con lo que señala] Enrique Molina que a partir de *Espantapájaros*, el desplazamiento horizontal que caracterizaba sus primeras obras, comienza[n] a ordenarse en el sentido de la verticalidad, se sitúa entre la tierra y el sueño”³⁴⁹.

³⁴⁷ *Ibid.*, pág. 157.

³⁴⁸ De Nóbile. *El acto experimental: Oliverio Gironde y las tensiones del lenguaje*, pág. 151.

³⁴⁹ La cita de Rodríguez Falcón corresponde a: Enrique Molina. «Estudio introductorio: “Hacia el fuego central: o la poesía de Oliverio Gironde”». En: *Obra. Poesía y prosa*. Ed. por Enrique Molina. Buenos Aires - Argentina: Losada, 2012, pág. 9.

Ahora bien, en la segunda referencia parte de la base de dos textos de Gironde que explican bien la combinación de estos juegos perpendiculares. Los textos que la investigadora utiliza son *Vuelo sin orilla* y *Derrumbe*, que forman parte del libro *Persuasión de los días*. Rodríguez Falcón afirma que: “En *Vuelo sin orillas* se presenta la ascensión como un deseo de elevarse por encima de la realidad que lo rodea”³⁵⁰. Nosotros tenemos una idea diferente porque vemos la ascensión no tanto como una elevación que le haga superar la realidad que le rodea, sino más utilizando la imagen que nos provoca la lectura, como si Gironde fuera un “hombre cohete” que quisiera superar las fronteras mismas de lo espacial para ingresar en el terreno de lo gaseoso, de lo inestable, de la realidad metafísica, tal y como se desenvuelven las cosas más allá de la estratosfera. Si leemos la primera estrofa de este poema, rápidamente nos damos cuenta de que el poeta se desprende de la densidad y del peso de su cuerpo que le obliga a mantenerse en tierra para finalmente despegar y “superar” la dimensión mundana a la que se mantiene atado. El ascenso es totalmente vertical y en línea recta superando la dimensión espacial que le rodea. Citemos el mismo fragmento de Rodríguez Falcón para analizarlo brevemente.

Vuelo sin orillas

Abandoné las sombras,
las espesas paredes,
los ruidos familiares,
la amistad de los libros,
el tabaco, las plumas,
los secos cielorrasos;
para salir volando, desesperadamente.³⁵¹

³⁵⁰ Ana Rodríguez Falcón. «La desmesura de un viaje sin límites. Análisis de la figura del vuelo en *Persuasión de los días* de Oliverio Gironde». En: vol. IV. Universidad Católica Argentina. Argentina, oct. de 2010. URL: <<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/desmesura-viaje-limites-gironde.pdf>> (visitado 12-03-2022), pág. 88.

³⁵¹ Gironde. *Obra completa*, págs. 127-128.

En el primer verso el poeta abandona los espacios que le son cercanos dentro de su mundo privado, sus cosas personales, sus alegrías y sus miedos. De acuerdo con esta descripción, vivimos en el mundo de las sombras, en la caverna platónica, lugar en el que la casa se transforma en el espacio de aquellos ensueños que están realizados. El yo lírico anuncia una ruptura con ese mundo que le rodea.

La casa es una materialidad para él muy pesada y necesita ir más allá, afuera, donde pueda desenvolverse libremente. “Los ruidos familiares” expresan las cercanías del mundo terrestre, lo cotidiano en la vida de la familia, las voces, las escuchas. Pero hasta ahora parece ser un mundo oscuro y un poco agobiante. “La amistad de los libros” le da un aire de esperanza y más libertad, porque son objetos que le pertenecen en toda su plenitud. De hecho, los tres más importantes, los libros, el tabaco y las plumas proyectan esa dimensión de justamente lo que él era. Por otra parte, el yo poético, la materia poética aún se desplaza como si escapara de algo, se mueve por toda su casa, “registrándola”, incluso despidiéndose de ella. Finalmente, parece subir al punto más alto de la casa hasta donde están los cielorrasos. Es el punto de despegue, porque desde allí el poeta puede sobrevolar la ciudad y el mundo. El título del poema es más que elocuente, es el vuelo sin orillas, sin límites. Lo que viene después de este primer verso es precisamente ese largo viaje que inicia alrededor de la ciudad. El vuelo surge en la noche a través del cual el yo lírico va pasando de lo más físico a lo más sideral, de lo más material o lo más evaporado.

La seguidilla con la que Girondo juega es fundamental para comprender en lo que nos adentramos, pues vivimos la fugacidad de la vida, la rapidez con la que el mundo se desplaza ante nosotros. No se debe olvidar que la rapidez es el gran tema de la vanguardia. Ahora bien, ¿de qué manera podemos establecer este vínculo? El vínculo y la acción se marcan siempre por el estribillo que marca su punto de partida en “para salir volando, / desesperadamente” y los siguientes que se encadenan con los versos “pero seguí volando, desesperadamente” hasta que en las dos últimas estrofas marca el cierre del poema con los versos “pero seguía volando, desesperadamente”. Es decir, usa un pretérito imperfecto para marcar la continuidad de la acción hasta el infinito.

Para explicar de una forma más sencilla el modo en que esta dinámica poética se articula con el lenguaje, no debemos olvidar que todavía en sus dos primeros poemarios, lo que se lee, lo que se percibe de ellos, es únicamente la exploración del mundo de las imágenes. Pero la exploración de ese “terreno” no sucede como si él anduviera en un espacio ya conocido. Al contrario, Gironde tantea, incluso adivina, sobre un universo de posibilidades las diversas acciones a que le convocan las palabras y el mundo que está afuera. En sus dos primeros poemarios *Veinte poemas...* y *Espan-tapájaros* Gironde empezaba a descubrir y a definir la dirección, el sentido de su obra. Afirmemos, pues, que habrá en él dos grandes momentos. El primero que juega con un poblado universo de imágenes, todas ellas vinculadas a la tierra (ya lo hemos dicho suficientemente); y una segunda etapa que procede en textos, abandonando las imágenes de la tierra y vinculándose con grandes imágenes del aire. Pero realmente, ¿ha ascendido Gironde a otra dimensión? Probablemente no, aunque las imágenes se ubiquen en el espacio superior, la remisión del lenguaje constantemente lo ata, lo sujeta a lo terrenal.

Está claro que el lenguaje juega un papel fundamental y apunta directamente a lo que Bachelard define, ya que, por un lado, la palabra es concreta y no busca mucho más allá de lo que dice, produciendo un efecto que presenta lo que literalmente dice, y, por otro, leemos el deseo de despegarse del mundo corpóreo, del mundo físico que le rodea. De esta forma, en obras tales como *En la mas médula* es posible acercarse a una palabra que está desbordada debido al juego que plantea la descomposición de la palabra. La palabra abandona su cuerpo, su valoración de significante, al mismo tiempo en que Gironde abandona lo material, de la misma manera que quiere dejar de ser un poeta material. Es esa policromía de voces apegadas a la tierra lo que le pesa. Sueña con volar, con que ese peso que le condena y le obliga a estar siempre en la tierra lo lleve a un universo menos material y más ligero. Así que si aprende a desprenderse, entonces se considerará un gran poeta. Sus imágenes siempre están impregnadas de las dudas poéticas.

Fijémonos que *En la mas médula* es su último poemario, sobre el que indaga fervientemente casi hasta su muerte. No escribió

más, pero retocó y rehizo, cambió, agregó poemas a este libro, etc., y una diversidad más que, de acuerdo con lo afirmado por De Nóbile, parece tener la conciencia formal de ser lo que fue. Hay tres referencias que confirman esta idea. Las dos primeras corresponden a De Nóbile en su libro *El acto experimental: Oliverio Gironde y las tensiones del lenguaje* y la tercera corresponde a Battistessa, pero tomada del libro de la misma De Nóbile. Se trata de la misma autora, pero esta vez citando a Battistessa. Veámoslas:

El cotejo de las formas y el movimiento cambiante de sus combinaciones en *En la masmédula*, descubrirá los obstáculos del poeta para “señorear” su nuevo mundo poético.³⁵²

La segunda, probablemente más clara aún, afirma:

un modo de revelar o confirmar el grado de elaboración y la conciencia, forma que Gironde se impuso en su último libro, es el cotejo de todas las ediciones (incluyendo además la grabación discográfica) que se hicieron de *En la masmédula*. El lento trabajo de transformación que han sufrido casi todos los poemas iniciales, permite deducir de qué manera están cernidos y, fundamentalmente, establecer el carácter de perfectibilidad del poema.³⁵³

Y, finalmente, la tercera de las citas. Más relacionada con el propio poeta y con el deseo de sentir que su voz estaba reivindicada en la poesía. Esa debilidad producto del rechazo de otros grandes, en especial y fundamentalmente del propio Borges:

(...) Alguien, muy próximo al poeta, me ha confesado que pocos días antes de morir pedía a sus amigos un juicio sobre el libro [*En la masmédula*]. Transcribo textualmente y cómo lo he recogido el ansioso interrogante: “¿Vale la pena?”. Este

³⁵² De Nóbile. *El acto experimental: Oliverio Gironde y las tensiones del lenguaje*, pág. 90.

³⁵³ *Ibid.*, pág. 91.

temor al fracaso se aliviaba frente a la respuesta de confirmación y la conclusiva frase del poeta era: “Entonces... todo se justifica”. Así resumía posiblemente, las horas de dedicación al poema, sus encierros voluntarios durante días y semanas en busca de la palabra o el cariz fonético de un afijo, de una reduplicación, de un encabalgamiento; también el gesto se remontaría a esos períodos desalentados en los que una autocensura extrema postergaba la labor y lo sumía en un escepticismo infructuoso.³⁵⁴

En *En la mas médula* Girondo es ya el poeta efímero, gaseoso, áureo, de la simpleza, de la ligereza. Definitivamente ha dejado de ser un poeta terrestre para convertirse en un poeta del aire. El poema *Soplosorbo* es un ejemplo clarísimo de ello. Ya el mismo título lo parece confirmar, entre muchos otros, ya desde el título galantea con el aire. Va de abajo hacia arriba jugando con la palabra formal y llegando hasta la palabra *despalabrada*, empezando por */Costas/ /rompientes del entonces/ /resacas/* y terminando con */fofo hartazgo termita y asco verde/ /axapoyos/ /maltrueques/*, la palabra vuela y es puro sonido. La terrenalidad del significado está perdido y ya nada le importa:

Costas
rompientes del entonces
resacas
subvivencias que arenan el ahora
calas caries del tiempo

Cuanto conjuro lacio
cepotedio
soborra
concubinada
soplosorbo del cero
vacío

³⁵⁴ Battistessa citado por De Nobile en nota a pie de página número 2. Véase en: *ibid.*

vació ya vaciado en apócrifos moldes sin acople
Qué han de bastar los crótalos
las figuras los pasos de la sangre
el veneno de almendras que se expande al destapar un seno
o las manos de viaje

Dónde un índice tótem
una amarra que alcance
una verdad un gesto un camino sin muerte
alguna cripta madre que incube la esperanza

Solo tumbos
retumbos
lentas leznas acerbas
ambivalentes menos
poros secos
desbastes

fofo hartazgo termita y asco verde
axapoyos
maltrueques

Solo esperas que lepran la espera del no tiempo³⁵⁵

Seguimos de la misma forma la tesis de Bachelard, en otro de sus libros importantes, *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*, en la que se explica la vitalidad de las imágenes y de allí se desprenden dos cosas. Las imágenes poéticas pueden tener vitalidad o perderla. El lenguaje posee en el efecto un tiempo limitado de existencia. Sin embargo, las imágenes que han dejado de ser vitales en cierto momento pueden volver a serlo en otro distinto. Es exactamente lo que pasó con Lugones y Darío. Sus imágenes dejaron de ser vitales. Si la vanguardia está en voz de Gironde, se debe a la revitalización de las imágenes. La afirmación de Bachelard es precisa:

³⁵⁵ Gironde. *Obras completas*, pág. 243.

Dejaremos, pues, de lado, las imágenes en reposo, las imágenes constituidas que son ya palabras bien concretas. Haremos otro tanto con todas las imágenes claramente tradicionales, como las imágenes de flores tan abundantes en el herbario de los poetas. Con su toque convencional dan color a las descripciones literarias. Sin embargo, han perdido su poder imaginario. Hay otras imágenes completamente nuevas. Viven la vida del lenguaje vivo. Se las reconoce, en su lirismo activo, por una señal íntima: renuevan el corazón y el alma; dan –esas imágenes literarias– esperanza a un sentimiento, vigor especial a nuestra decisión de ser una persona, tonifican incluso nuestra vida física.³⁵⁶

En la medida en que sus textos fueron adquiriendo más conciencia de sí, la experiencia fue concretándose en la que trataba de ubicar una cierta libertad de la palabra, de la estructura semántica, de la sintaxis y finalmente lo propiamente poético en sí. Junto con lo áureo, también llegó, lo efímero y lo sustancial, dos aspectos que finalmente se transformaron en principios básicos de su escritura poética. Dicho de otro modo, en términos de la poética de Bachelard, dejó de ser un poeta material, para convertirse en un poeta gaseoso. Un poeta de los aires desprendido de un cierto lenguaje terrestre que todavía podíamos observar claramente en un poema como *Expiación* de su libro *Persuasión de los días*.

Allí,
bajo la tierra,
más lejos que los ruidos,
que el polvo,
que las tumbas;
más allá del azufre,
del agua,
de las piedras;

³⁵⁶ Gaston Bachelard. *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*. 2ª reimp. Colombia: Fondo de Cultura Económica, 1994, pág. 11.

allí,
en lo convulso,
donde todo se parte,
donde todo se funde,
en ígneo cataclismo,
en calcinante escoria,
en bullente derrumbe,
en mineral catástrofe,
allí, allí,
en cráteres
inestables,
voraces,
(...)³⁵⁷

Aunque las imágenes siguen todavía hablando del abajo, no obstante, Girondo emprende aquí el vuelo imaginativo y recurre a una indagación a partir de la cual asume la transformación total de la palabra. Es necesario previamente que, de forma progresiva y paulatina, Girondo avance cada vez más en la inserción de neologismos que “mágicamente” se correspondan con la base poética del texto. El poema adquiere así valores musicales de extrema delicadeza, otorgándole a la palabra y a la imagen una desbordante euforia de significaciones y múltiples polisemias. La idea de una descomposición para una recreación de la palabra se contradice con lo que Alfonso Reyes propone sobre las jitanjáforas, de las que hablaremos en breve.

Antes de entrar en ello, se debe decir que, con respecto a la musicalidad, resulta necesario recordar lo que Beatriz de Nóbile confirma en su libro *El acto experimental: Oliverio Girondo y las tensiones del lenguaje*, al afirmar que “los mecanismos poéticos (...) [de los que] se sirve Girondo [son] ese factor esencial que es el sonido”³⁵⁸. Estamos en presencia de un texto que es puro sentido musical, y a la vez un poema que nos conduce al pleno descenso

³⁵⁷ Girondo. *Persuasión de los días*, págs. 185-186.

³⁵⁸ De Nóbile. *El acto experimental: Oliverio Girondo y las tensiones del lenguaje*, pág. 96.

nuevamente a la tierra. Este, sin lugar a duda, es un viaje al centro de la tierra en el que atravesamos (junto con el poeta) zonas infernales o, dicho de otro modo, llegamos al infierno mismo. Una vez allí, el poeta nos obliga a un término que podría ser poco apetecible para cualquiera, pero que en definitiva se expresa como una cualidad de la existencia. Girondo aspira transformándonos, metamorfoseándonos, en un nuevo material voluble y de rápidos movimientos.

La evocación del poema está marcada por las imágenes del descenso; */bajo la tierra/, /más lejos que los ruidos/, /más allá del azufre/, /en lo convulso/, /allí, allí/*. Hacemos un inciso para decir que estos últimos versos representan, desde nuestra lectura, una de las imágenes más fuertes y poderosas del poema que expresan la caída y el descenso. Después de este verso, la descripción poética ya no desciende más, hasta uno de los versos que marcan el principio del final del poema, nos referimos al verso */todo, todo/*. Es este en el que la voz poética está en lo más hondo. El poema es como sigue:

Expiación

todo, todo
hacinado,
revuelto,
confundido,
en un turbio amasijo
de infección
y de pústulas;
adentro del estruendo,
hundido en el abismo,
en una pira enorme
de expiación,
de exterminio.
Allí,
en lo profundo,
debajo de la tierra.³⁵⁹

³⁵⁹ Girondo. *Persuasión de los días*, pág. 186.

En la parte última del texto la estructura rítmica adquiere una velocidad completamente inusitada. Es un final para leer sin pausas, porque Girondo quiere mostrarnos que en la medida que caemos, la caída puede ser más profunda y, en esa misma medida, se va haciendo a mayor velocidad. La vertiginosidad que adquiere la palabra es para nosotros la significación de uno de los elementos singulares que marcaron a la vanguardia. Nos referimos a la velocidad y vertiginosidad que la vida a principios de los años veinte había adquirido. Pensemos (a propósito de nuestro modo de vida actual) en lo que para la Buenos Aires de entonces significaba la idea de transición y rapidez. La idea de velocidad está expresada en muchas de las metáforas que el poeta escribe. El mismo título de los *Veinte poemas...* y sus tranvías así lo delatan. En el poema *El tren expreso* del libro *Calcomanías*, de la misma forma se puede detallar el tema de la velocidad.

Los vagones resbalan
sobre los trastes de la vía
para cantar en sus dos cuerdas
la reciedumbre del paisaje.³⁶⁰

En las siguientes estrofas los versos vuelven a su cualidad terrestre, como los que transcribimos a continuación: */campos de piedra/*, a lo que continúa: */donde las vides sacan / una mano amenazante / de bajo tierra/*.³⁶¹ La velocidad se expresa con los excesos que la caracterizan, los ritmos de sus poemas son volátiles, están siempre tratándose de adelantar a lo que sobreviene. Para Beatriz de Nóbile esto es muy claro. Lo constata cuando afirma que:

La agitación viva y fervorosa que lo definía lo impulsó a librar una batalla desproporcionada con el lenguaje, a provocarlo. La iniciativa está favorecida de todos modos por la extrema permeabilidad de la palabra, que puede ser violada sin que se empobrezca; que permite la mutilación porque

³⁶⁰ Girondo. *Obra completa*, pág. 35.

³⁶¹ Todos estos versos son del poema *El tren expreso*, *ibid.*

puede encender alguna resonancia postergada; que simpatiza con ese elemento satélite dispuesto a plegarse a ella y embellecerla.³⁶²

Además, *Café-Concierto* es la representación de la transformación misma en el magma que circunda a lo ígneo. Es una tríada conjunta que expresa la evolución poética del autor, descrita en tres esferas: tierra, descenso, velocidad. Tres características que en su primera poesía resultan ser imprescindibles. Y, finalmente, una cuarta característica de suma importancia que nos conduce a uno de los marcos centrales de su experiencia literaria, las jitanjáforas.³⁶³ Acto seguido la escritura aforística y el vuelo, el viaje (simbolizado en el viajero, viajante, viandante). Es un hexágono de alta complejidad con raras excepciones, la lentitud en el *Espantapájaros: (al alcance de todos)* de 1932 y en *Campo nuestro* (en que su poesía ya está bien avanzada). Digamos que lo esencial de Gironde no está en su poesía misma, sino en la concentración poética de sus poemas. No se debe al género en el que escribe, sino a la esencia de lo escrito que nos convoca siempre a la metáfora. Como ya se ha afirmado, los procedimientos son casi infinitos, multiplicándose por doquier y creando así una poesía de la abundancia, una poesía de los excesos. Es como si Gironde se dispusiera al procedimiento que Alfonso Reyes, refiriéndose a su concepto de jitanjáforas, explica.

Pero, para decirlo en términos del propio Reyes, Gironde no juega a descubrir un nuevo modo lingüístico en la poesía. Reyes y, por ende, en este mismo sentido, Gironde, están sumidos, no precisamente, en la significación de la invención de un lenguaje, que ya sería mucho decir, sino más bien en que esa invención provea al poeta de un *súmmum* fundamental en la poesía. Aunque Borges renegara de Gironde como poeta, de otra manera la experiencia girondina no fue simplemente un juego al azar en el que las palabras aparecen de pronto, automáticamente. Esta idea se

³⁶² De Nóbile. *El acto experimental: Oliverio Gironde y las tensiones del lenguaje*, pág. 120.

³⁶³ Alfonso Reyes. «Las jitanjáforas». En: «Libra» 1 (jun. de 1929). Ed. por Francisco Luis Bernárdez y Leopoldo Marechal, págs. 3-24.

relaciona con lo que Alfonso Reyes expresa de la poesía. Las jitanjáforas no son un mero efecto aleatorio de escogencias de algunas sílabas inconexas. Reyes en su artículo de 1929 «Las jitanjáforas», publicado en la revista “Libra” de Buenos Aires, explica que:

Parece que un humorista ha dicho que si diez millones de monos tecleran durante diez millones de años en diez millones de máquinas de escribir, uno de ellos acabaría por escribir el *Discurso del Método*.³⁶⁴

Por otra parte, Gironde (siguiendo la poética de Bachelard) nos coloca en el marco de una verticalidad que, en su caso, resulta ser total y absoluta. Bachelard asegura que las imágenes poéticas de la verticalidad están destinadas a expresarse en el juego de las metáforas que llevan los elementos fundamentales de la naturaleza fenomenológica, ya sean del aire y/o de la tierra. De esta manera, el poema se torna más complejo cuando aumenta el sentido de la palabra poética con figuras e imágenes igníferas. El texto poético es un entramado en sí mismo, como si estuviera encerrado en su propio sistema. Los elementos están interconectados por todo, hecho que hace muy difícil su lectura en tanto que el nivel semántico de las palabras juega a fondo dentro de ese poderoso cuerpo de relaciones y separaciones que crean un sinfín de metáforas activas.

Recurramos nuevamente a lo que afirma De Nóbile para que podamos esclarecer el centro de esta idea. La autora cita a Ángel Battistessa en su libro *El poeta en su poema* en el que afirma:

Los modos con que el poeta actúa al componer y retocar sus obras adelantan un indicio que a par que nos revela que su temperamento puede manifestar, en proporción varia, la difícil capacidad de señorear ese temperamento según precisas preocupaciones estéticas.³⁶⁵

³⁶⁴ *Ibid.*, pág. 15.

³⁶⁵ Ángel Battistessa citado por Beatriz de Nóbile en: De Nóbile, *El acto experimental: Oliverio Gironde y las tensiones del lenguaje*,

Lo que se desprende de esta idea es que el poeta busca su descenso al centro de la tierra, a una zona infernal, al infierno mismo. La revelación de esta zona es la que Battistessa define como con “precisas preocupaciones estéticas”³⁶⁶. En la medida en que el poeta desarrolla su universo de metáforas también nos aclara su idea de la poesía. En *Espantapájaros: (al alcance de todos)* se explicará con relativa seguridad lo que para él puede resultar vinculante: “A medida que nuestra existencia se confunde con la existencia de cuanto nos rodea, se intensifica más el terror de perjudicar a algún miembro de la familia”³⁶⁷. Sobre este punto habrá que remitirse al último poemario de Gironde. Se trata de *En la masmédula*.³⁶⁸

En el juego lingüístico de este poemario, el poeta ya se desprende de aquella fijación que lo domina en la palabra. La palabra que parece pretender no se sostiene bajo los principios de una creación que debía forjarse. Aquella que, en sus primeros años de escritura, está buscando sostener un lenguaje propio y natural. La libertad con la que escribe nos lleva a pensar que ha encontrado, finalmente, una firmeza de la que durante mucho tiempo dudó. Y aunque lo telúrico sigue en presencia, estos poemas invocan a un proceso creador y poético de elevación (si utilizamos las imágenes bachelardianas). En *La mezcla* (primer poema que aparece en el libro), la actitud es una clara muestra de la simbolización y del despegue que intenta establecer. Gironde quiere que volemos junto a él, pero no precisamente porque las imágenes hablen sobre este tema. El vuelo del poeta es interior, es de imágenes de

pág. 90; la cita de Battistessa corresponde a: Ángel Battistessa. *El poeta en su poema*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1965, pág. 120.

³⁶⁶ De Nóbile. *El acto experimental: Oliverio Gironde y las tensiones del lenguaje*, pág. 90. También compárese Cf. Battistessa, *El poeta en su poema*, pág. 120.

³⁶⁷ Del texto # 5 de Gironde, *Obra completa*, pág. 83.

³⁶⁸ El poemario *En la masmédula* que constó de tres ediciones 1954, 1956 y 1963. Las tres fueron publicadas por Editorial Losada de Buenos Aires. En la edición de 1954 aparecieron publicados un total de 16 poemas, en las de 1956 Gironde agregó once poemas más, y en la última se publicaron un total de treinta y siete poemas.

deseo y de verosimilitud ante el mundo que le rodea. De esta manera en *La mezcla* escribe:

No solo
el fofo fondo
los ebrio lechos légameos telúricos entre fanales senos
y sus líquenes
no solo el solicroo
las prefugas
lo impar ido
al ahonde³⁶⁹

2.5.1. Aspiración local y aspiración vanguardista

En una gran parte de la crítica se destaca que Girondo en su libro *Campo nuestro*, de 1946, mantiene una relación con el espacio local. Pero es evidente que ya en poemarios anteriores su sentido de pertenencia a su país y su compromiso personal con lo que para él significaba lo poético en el mundo que le rodeaba terminarían siendo fundamentales para llevar a cabo lo que tanto aspiraba, una transformación de lo poético. Desde el principio, dos ámbitos dominaron el espectro poético de Girondo: el campo y la ciudad. Hecho que no implica su filiación vanguardista, como afirma Francine Masiello en “*Veinte poemas, Calcomanías, y Espantapájaros* –sus volúmenes de inspiración vanguardista”³⁷⁰. Tanto uno como el otro forman parte de todo ese universo que inunda la obra girondina, campo y ciudad, en una especie de juego de espejos que complementan el espacio en el que el poeta se desenvuelve. El poema número 9 de *Espantapájaros: (al alcance de todos)* hace un rodeo por dos motivos también muy presentes. Se trata de la juventud y el amor, pero también de la conciencia de sí mismo, y esa relación con la sombra, que nos recuerda la vida.

³⁶⁹ Girondo. *Obras completas*, pág. 219.

³⁷⁰ Masiello. *Lenguaje e ideología: las escuelas argentinas de vanguardia*, pág. 122.

La sombra girondina no es la misma sombra borgiana. La de Borges lleva consigo una pérdida, el deseo íntimo de una recuperación que se sabe imposible, mientras que la de Girondo responde un poco de manera contraria. Lo hace por la vía de algo que está en la mirada misma. La de Borges no ve la sombra, solo la desea; la de Girondo la tiene tan presente que acusa a la conciencia del poeta, por lo menos para no olvidarnos de nosotros mismos. La de Borges es una angustia marcada por la imposibilidad de volver sobre sí; la de Girondo (en el mejor sentido de la palabra) es una reflexión que tiende a la “autoayuda”. Aquí ya no se trata del mundo sensual, sino de amor filial, y de lo que ocupa el centro de todas nuestras vidas. Nos referimos al lugar de dónde venimos o dónde hemos pasado los primeros años de nuestras vidas.

El espacio poético girondino busca el sentido de su poesía en la existencia. Girondo escribe: “¿Nos olvidamos a veces de nuestra sombra o es que nuestra sombra nos abandona de vez en cuando?”³⁷¹. Estamos ante su propia voz, que trata de recuperar el espacio perdido. Pero el espacio recupera una forma de melancolía de lo olvidado, de lo dejado atrás. El poeta se busca a sí mismo, en tono reflexivo, no deja que su existencia pase en vano. Para que podamos comprender mejor esta idea, vamos a referirnos al poema # 9, en el que Girondo articula cada frase del texto como si quisiera buscar, en un sentido proustiano, el “tiempo perdido”. Veamos cómo lo expresa:

Hemos abierto las ventanas de siempre. Hemos encendido las mismas lámparas. Hemos subido las escaleras de cada noche, y sin embargo han pasado las horas, las semanas enteras, sin que notemos su presencia.

Una tarde, al atravesar una plaza, nos sentamos en algún banco. Sobre las piedritas del camino describimos, con el regatón de nuestro paraguas, la mitad de una circunferencia. ¿Pensamos en alguien que está ausente? ¿Buscamos, en nuestra memoria, un recuerdo perdido? En todo caso, nuestra

³⁷¹ Girondo. *Obra completa*, pág. 88.

atención se encuentra en todas partes y en ninguna, hasta que, de repente advertimos un estremecimiento a nuestros pies, y al averiguar de qué proviene, nos encontramos con nuestra sombra.

¿Será posible que hayamos vivido junto a ella sin habernos dado cuenta de su existencia? ¿La habremos extraviado al doblar una esquina, al atravesar una multitud? ¿O fue ella quien nos abandonó, para olfatear todas las otras sombras de la calle?

La ternura que nos infunde su presencia es demasiado grande para que nos preocupe la contestación a esas preguntas.³⁷²

Masiello habla de otro poema en el cual indica que hay una cierta teatralidad. La teórica se refiere a *Café-Concierto de Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. Pero allí nos encontramos con ecos puramente vanguardistas y con un deseo profundo de hacer explotar la poesía. *Veinte poemas...* es estridente, acusa al lector si se llega a “quedar atrás”. Las voces de *Espantapájaros: (al alcance de todos)* son más sosegadas, más reflexivas. Han pasado diez años por lo menos desde su primer poemario. Pero ello no significa que la búsqueda no sea incesante. Siempre continúa hasta el final. La teatralidad que Masiello nos explica inunda los *Veinte poemas...* pero a la vez muy sutilmente nos abandona, por algo más íntimo. Probablemente porque lo visual se vuelve imperante.

2.6. Girondo visual y poético

En 1936 el Museo Nacional de Bellas Artes llevó a cabo una exposición en la que se hizo gala a uno de los coleccionistas y *marchand* de arte más importantes de la Argentina, Rafael A. Crespo.

³⁷² *Ibid.*

El catálogo de la exposición fue encargado a Oliverio Gironde, con la tarea de reseñar la excelsa colección que Crespo había hecho a lo largo de los años y, según palabras del propio Gironde, fundamentalmente en París. El catálogo, que fue encargado por la Asociación de Amigos del Museo de Bellas Artes, no era el primero de entre un cúmulo de muchos otros que se les solicitaba a los escritores más reconocidos del momento. La tradición se remonta, según lo expresa Talía Bermejo en su artículo «El coleccionista en la vidriera: diseño de una figura pública (1930-1960)» publicado en la revista “Cuadernos del Sur”, a mucho antes de finales del siglo XIX. Sin embargo, de acuerdo con la investigadora, no será sino hasta el año de 1936 cuando la referencia será sustantiva. Los escritores serán fundamentales en este proceso y también en el desarrollo de textos en los que se expresa la necesidad del coleccionismo. Con esas derivaciones teóricas se otorgará a los coleccionistas un lugar en el que se los iguala casi a la creación. Veamos lo que Bermejo apunta al respecto:

Dentro de esto que entendemos como un proceso de constitución de una imagen pública del coleccionista, la crítica especializada asume un rol protagónico en tanto contribuye con sus producciones a la legitimación de la práctica, así como a la puesta en circulación del coleccionista y su patrimonio en los medios gráficos. Cayetano Córdova Iturburu, Manuel Mujica Láinez, Jorge Romero Brest, Oliverio Gironde y Guillermo de Torre, son algunos de los que escriben en catálogos o artículos de prensa buscando precisar los rasgos que distinguen a esta figura y caracterizando la tarea específica que lleva a cabo. Muestras como la de Rafael Crespo (1936) o la de Ignacio Acquarone (1965), por ejemplo, estuvieron acompañadas por extensos estudios que, aparte de presentar al coleccionista y reseñar las obras expuestas, tendían a valorar la selección personal como un aporte fundamental al conocimiento y difusión de lo artístico.³⁷³

³⁷³ Talía Bermejo. *El coleccionista en la vidriera: diseño de una figura pública (1930-1960)*. Ed. por Centro Argentino de Investigado-

Y un poco más adelante afirma que:

el período que hemos delimitado corresponde a un momento singular del coleccionismo donde el arte argentino asume un protagonismo inédito, quebrando la hegemonía del arte europeo que hasta ese momento marcó las elecciones estéticas de los aficionados locales desde el siglo XIX.³⁷⁴

2.6.1.

Elogio a la pintura

Hagamos un paréntesis y apartémonos un momento de su poesía. Seguramente ya habremos comprendido de sobra que el mundo de Gironde no respondía a una sola cosa. Su vida intelectual y su mundo poético eran total y absolutamente vertiginosos, aunque, de acuerdo con Battistessa³⁷⁵, fue así hasta el momento de su accidente.

De todas formas, la energía, la vitalidad y la fuerza con la que escribió fueron de singular admiración. En medio de ese cuidado camino que le exigía la escritura (Gironde probablemente nunca estuvo muy seguro de su condición de poeta), se plantó obcecadamente por sacar de sí lo máximo. Pero nunca estuvo seguro de ello. Anduvo a tientas en un terreno que exigía de los escritores tal vez demasiado, especialmente en los del grupo de Florida. Esas

res de Arte (CAIA). Sep. de 2001. URL: <<http://www.caia.org.ar/docs/Bermejo.pdf>> (visitado 12-04-2022), pág. 1.

³⁷⁴ *Ibid.*, pág. 2.

³⁷⁵ “Si Gironde hubiera vivido o no hubiera padecido ese accidente que le disminuyó desde 1962 hasta su muerte, los años que corrieron después de la última edición *En la masmédula* (1963) tal vez hubieran sido de trabajo sobre la misma obra iniciada. Lo prueban dos detalles. Primero: las correcciones y la ampliación de la misma línea formal; en segundo lugar, una inquietud extrema por saber si su obra tenía en realidad trascendencia”. De Nóbile, *El acto experimental: Oliverio Gironde y las tensiones del lenguaje*, págs. 90-91. La cita de De Nóbile proviene del libro de Battistessa, véase: Battistessa, *El poeta en su poema*, pág. 120.

exigencias están constatadas por la propia Norah Lange. Aparecen en una carta fechada, de acuerdo con la referencia expuesta por Jorge Schwartz, en el año de 1936, el mismo año en el que Gironde escribió el catálogo, titulado como *Pintura moderna*, para la exposición de la colección de Rafael Crespo, que se iba a realizar en el Museo Nacional de Bellas Artes de la ciudad de Buenos Aires. En ese ínterin, Lange le había escrito:

Y como no puedo corregir páginas que no tienen tu visto bueno, y como no quiero hacerte perder ninguna noche de tu trabajo, decidí mandarte solamente lo nuevo para que lo leas mañana, si tenés una media hora, después de almorzar, antes de ir al Pen Club.³⁷⁶

En medio de ese clima, Gironde sucumbe en el “reino” de las palabras y el de su significación. El afán de un “más y más” estuvieron en el mundo interior del escritor argentino ebullendo cada vez más. Con respecto al catálogo, Gironde apuntaló allí su cualidad de *voyerista* que, junto a la de gentilhomme andante, sacaba en adelante una nueva faceta de su universalidad cosmopolita. Tal vez, pudiéramos decir, la de curador (como lo fue para la exposición de Rafael Crespo en 1936) de exposiciones de arte. Porque, si bien Gironde solo escribiría el catálogo, en realidad curaba una especie de historia del arte. Sin embargo, no se debe olvidar que ya lo había hecho una primera vez en 1916 junto a René Zapata Quesada para la exposición de Leguizamón. Es precisamente lo que Schwartz afirma cuando plantea que:

1911 puede ser considerado fundacional para las artes plásticas en la Argentina, con la inauguración en Buenos Aires del Primer Salón de Bellas Artes. Por coincidencia, o no, este mismo año descubrimos a un Gironde que estrena su vo-

³⁷⁶ Carta de Norah Lange a Oliverio Gironde, citada por Jorge Schwartz y que aparece reproducida en su libro: Jorge Schwartz y col. *Oliverio: nuevo homenaje a Gironde*. Ed. por Jorge Schwartz. 1ª ed. Rosario - Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2007, pág. 400.

cación innata por el ejercicio de las artes plásticas. Se trata de un revelador artículo publicado en 1911 en *La Revista Teatral y Social*, escrito a cuatro manos con René Zapata Quesada y cuando Girondo contaba con poco más de veinte años de edad. Los jóvenes autores ven a la luz posiblemente su primera publicación (por lo menos es lo que podemos afirmar con seguridad en el caso de Girondo) con una extensa reseña sobre el estrenante escultor Leguizamón Pondal (1890-1944).³⁷⁷

Y este documento inédito en el que Schwartz confirma que fue “cedido generosamente” por Patricia Artundo manifiesta ya desde el principio, el interés de Girondo primeramente por la pintura y, luego, la pasión del poeta por los franceses y el arte clásico. Allí expresa lo siguiente:

Tomemos como único ejemplo el gran Rodin –pues difícilmente nos daría otro una tan absoluta impresión de personalidad–, y, veremos, muerto el gesto de asombro, moderno revolucionario ha bebido en el colosal bagaje escultórico de Miguel Ángel Buonarroti, y en el imperecedero florecimiento de la estatuaria griega.³⁷⁸

Termina de confirmarnos que Leguizamón Pondal, a pesar de su juventud, ya es un artista relacionado con la “escuela escultórica francesa contemporánea y en el clasicismo griego”³⁷⁹. Es el universo propio de Girondo el que ronda siempre las palabras, incluso si se trata de otros. Hay dos o tres características

³⁷⁷ Jorge Schwartz. «Ver / Leer: El júbilo de la mirada en Oliverio Girondo». En: ed. por Raúl Antelo. 1ª ed. Colección Archivos. Nanterre [u.a.]: ALLCA XX / Ediciones UNESCO, 1999, pág. 490.

³⁷⁸ Girondo citado por Schwartz en el texto *Exposición Leguizamón Pondal*. Véase en: Schwartz, *op. cit.*, pág. 491.

³⁷⁹ Tomado del texto reproducido por Schwartz. Cf. Schwartz, *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte: Oliverio Girondo y Oswald de Andrade*, pág. 419.

que a propósito de ello Schwartz explica adecuadamente y que reafirman nuestra posición al respecto de las influencias francesas y de su adoración por ella. Schwartz dice que Gironde es un “inconfundible modernista”. Además, agrega que “añora nostálgicamente París”.

Esta antesala, más que explícita, explica lo que casi veinte años después plasmará en el texto-catálogo de presentación para la exposición de Rafael Crespo. Schwartz agrega aún otras palabras y atiende a su gusto por lo clásico, con lo cual lo compara. Schwartz escribirá que “busca avatares capaces de ilustrar la obra”³⁸⁰ de Leguizamón Pondal. En el intermedio entre la presentación de Pondal y la exposición de Crespo se gesta la formación de un Gironde crítico de arte. Siempre avizorando con su ojo receptor el valor de la creación y la belleza estética. Los apuntes críticos de Schwartz no pueden ser más precisos y continúa con:

En pocos años Gironde da el salto hacia la modernidad. Los viajes a Oriente y a Europa durante los años veinte, el acentado cosmopolitismo y la celebración del vanguardismo martinfierrista, lo llevan a una etapa de madurez en el ejercicio de la crítica del arte, como lo vemos principalmente en dos artículos: “Cuidado con la arquitectura” de 1924 y en el extenso “Pintura moderna”, escrito para el catálogo de la exposición de la Colección [Rafael] Crespo, en 1924.³⁸¹

La muestra que el Museo Nacional de Bellas Artes expuso estuvo abierta desde el 14 de agosto y permaneció a la vista del público hasta el 6 de septiembre de 1936. Lo escrito en el catálogo estuvo a cargo (por supuesto) de Oliverio Gironde. Junto con ese humor ácido y corrosivo que lo caracterizó, demuestra, aquí también, una fase diferente de su pensamiento. Quedaba claro que Gironde podía abordar el campo de la escritura formal, tal como el texto le exigía. Pero no solamente eso, podía abordar otra

380 Cf. Schwartz. «Ver / Leer: El júbilo de la mirada en Oliverio Gironde», pág. 493.

381 *Ibid.*, pág. 494.

visión textual diferente. A pesar de ello, no se despegó de sus raíces y siguió fielmente su línea de escritura. Todo el tiempo fue consciente de para qué y a quién se dirigía un texto como este, y en ese sentido, a pesar de sus irreverencias, se apegó al orden que un texto museográfico le exigía. El rigor parece haber impactado en el pensamiento de Gironde. Ya en el título al prólogo del catálogo *Pintura moderna*, Gironde escribe en una nota a pie de página:

Se falsearía la intención y el alcance de este comentario, de atribuirle otro propósito que el de guiar al espectador desprevenido. La crítica exige una estrictez analítica y verbal distintas a las que premedito, pues ya que incurro en la tentación de escribir unas páginas en este catálogo, no deseo adoptar una postura ajena. La finalidad que me he impuesto, sin embargo, requiere antes que nada, reconstruir el itinerario de la pintura anterior a la que me ocupa y señalar sus diversas ramificaciones, a riesgo de caer en todos los errores que presupone lo esquemático.³⁸²

El catálogo *Pintura moderna* es un extenso y profundo texto en el que Gironde hace un paseo por los pintores más importantes de la época, fundamentalmente de los de principio de siglo y con esta nota a pie de página justifica esa necesidad que tiene de expresar su sentido de la literatura y del arte. Con ello destaca el valor de la obra presentada, pero además la cualidad de la figura del coleccionista de arte, un tema que en el medio de las artes plásticas destaca como parte de una filosofía no solamente de la recepción de la obra, sino incluso de la creación. Lo que Gironde ve no es la simple percepción del coleccionista sino, además, la percepción singular de un creador más, aquel que selecciona la obra de arte como parte de un conjunto de significancia real y la lleva ante la vista, la mirada de los otros.

³⁸² Nota a pie de página del prólogo al catálogo de *Pintura moderna*. La transcripción de la cita que aquí traemos está tomada de: Gironde, *Obra completa*, pág. 279.

La mención a Crespo dentro del texto apenas se limita a solo cuatro entradas que, tratándose de su colección y de las 47 páginas que tiene el catálogo, es relativamente escasa. Sin embargo, aquí por supuesto que Girondo hace caso omiso del conjunto y de la minuciosidad de lo que le significó a Crespo levantar esa colección, no sin antes por supuesto dar mención de la “valentía” que el creador de la colección tuvo. En una de estas menciones, retratando a Crespo, Girondo parece hablar sobre sí mismo. Girondo afirma lo siguiente:

En medio de este ambiente tumultuoso, donde el simple hecho de hallarse informado presupone un esfuerzo extenuante, Rafael Crespo —llegado a París poco después de la guerra— comienza a coleccionar sus cuadros con un sentido común que a fuerza de ser menos común de los sentidos, resulta un dandysismo.³⁸³

No es el ego personal lo que domina al poeta argentino, es más bien la voluntad propia de escribir lo que se “venga en gana”. La respuesta a ello es simple: Girondo era un alma indómita, no se le podía cercar, no escribiría jamás una obra por encargo. Porque esta presión le limitaría su espacio. Sin embargo, como ya hemos afirmado, es precisamente aquí, en este catálogo, donde Girondo se responsabiliza y se encamina en un discurso del que aflora una racionalidad desconocida en la faceta del poeta. Esto demuestra que los grandes juegos del arte, sus “travesuras”, no fueron parte de un simple esquema de diversión, sino más bien una estrategia para ahondar en el valor profundo de la interpretación de la obra.

La descripción del coleccionista es aquí, por demás, una que apunta a un juego con lo telúrico. Parece como si Girondo estuviera presentando a una especie de hombre “liberador de la patria”. Produce, entonces, una estampa de lo que ve, que explica con estas palabras:

³⁸³ Oliverio Girondo. *Pintura moderna*. 1ª ed. Colección Rafael A. Crespo. Buenos Aires: Museo nacional de bellas artes: Asociación Amigos del Museo, ago. de 1936, pág. 17.

Aunque lo atraiga este renacentista, aquel primitivo, desecha toda tentación, concentra sus posibilidades en la pintura que ha elegido para convivir y despliega, durante muchos años, una actividad que reviste el carácter de una verdadera obsesión. Pocos serán los “marchands” que no hayan enfrentado sus agachadas de gaucho entrerriano, que ignoren hasta qué punto sus carcajadas encubren la justeza de su argumentación. Antes de comprar un cuadro, da vueltas y sonrío, escucha todas las opiniones, discute con sus amigos y, con una conciencia insobornable, adquiere lo que le parece mejor... ¡y no hay más remedio que confesarlo! se equivoca muy rara vez.³⁸⁴

Las referencias son múltiples y en el texto del catálogo Gironde hace gala de una versatilidad que, si se quiere, es en cierto modo hasta desconocida en la faceta del escritor. No porque no lo fuera, sino simplemente porque es un texto que se “aparta” de las líneas de su escritura naturales. De todas formas, Gironde habría “echado mano de todo” si se le hubiera dado el caso para hacer valer su expresión y su creatividad. Y una de las cosas que se puede prever es que efectivamente para el catálogo de la exposición de la colección de Rafael Crespo, Gironde se valió de todo el conocimiento que adquirió en ese universo de la *bohème* parisina de principios de siglo. Se valió del conocimiento profundo que tuvo sobre París, y en especial de ese universo cultural, social del que se rodeó y del que le gustaba regodearse.

Serán los franceses, pues, los que dominen el espectro de sus referencias, tanto a escritores como a pintores. Evidentemente nunca pretendió (al más puro estilo modernista) afrancesarse. Las referencias y las comparaciones con los artistas y pintores de la Francia bohemia, cultural, se deben, fundamentalmente, a que los artistas y pintores que dominan en la colección de Crespo son en su mayoría franceses y a que la Argentina de entonces habría querido ser una París, o mejor dicho esta París de la *bohème*. La intelectualidad de Buenos Aires siempre quiso igualarse a este aire de familia que le inspiraba su intelectualidad, el mundo artístico parisino.

³⁸⁴ *Ibid.*, págs. 17-18.

Dejando a un lado el deseo y la influencia que París pudiera haber tenido sobre los movimientos de las vanguardias latinoamericanas, así como también en la de los artistas argentinos propiamente dichos, surge la cuestión de en qué medida el “viaje” de la imagen llegó hasta el mundo interior de la explosión surrealista, simbolista, irreverente del arte, como para que Girondo buscara retratarse en él a sí mismo. O tal vez, ¿fue para mostrarse que es posible mirarlo en ese “espejo”? Un mundo que, por demás, se relacionaba con una experiencia cosmopolita del arte. Girondo utiliza el autorretrato, él habla consigo mismo, y en la interpretación de la colección se enfrenta a su experiencia visual más profunda, aquella que había dominado a su vez, su propia experiencia estética. En realidad, hace del catálogo una revisión que trasciende a la interpretación y se coloca en la posición nuevamente de aquel que ve con placer. De esta manera, se entremezcla con las pinturas de Crespo y las usa como un trampolín para incluirse y revisitar sus poéticas en el mundo del arte. En este sentido, se puede constatar esta afirmación cuando dice:

En esa atmósfera de “buen tono” repleta de sutilezas y de mezquindad los “Fauves” deciden lanzarse en busca de la inocencia perdida. Hartos de toda cultura libresca y de todo decadentismo, cultivan la mala educación y la pipa, con tal entusiasmo, que ningún grito les parece demasiado estridente. A ejemplo de Rimbaud, adoran los frescos estúpidos de los cafés, el mal gusto enternecedor de las pinturas populares y, con mayor fundamento, las imágenes de Epinal. Su desfachatez alcanza al extremo de dedicarle horas enteras al deporte, de usufructuar una salud y una vitalidad impudorosas.³⁸⁵

Girondo sabe que esas actitudes, ese reflejo que él pretende mostrar, v.g. “inocencia perdida”, “cultura libresca”, “todo decadentismo”, “mala educación”, “... y la pipa”, etc., son las palabras claves de casi toda una poética que le pertenece desde los *Veinte poemas...* o tal vez incluso un poco antes. Se trata de la que ejerce

³⁸⁵ Girondo. *Obra completa*, pág. 282.

aquí como si esta fuera una especie de objeto metaliterario. No escribe solamente como si fuera un curador, escribe con la intención de bordear y describir los elementos más ocultos dentro del proceso de creación. Girondo no escribe, poetiza. Girondo no muestra, va adentro de la palabra y de la mirada. Finalmente, Girondo expone al catálogo como parte de una experiencia, que será su propia experiencia visual y en la que trata de proyectar el valor de la mirada en el contexto de la creación artística. En este sentido, mirar la exposición, leer el poema sería una experiencia de creación tanto como la del pintor o la del escritor mismo. No se debe olvidar que Girondo mismo también abordó diferentes tipos de experiencias artísticas.

Girondo no solo escribe el catálogo para la exposición de Rafael A. Crespo, sino que escribe también sobre su literatura, su visión del arte. No desperdicia oportunidad para asirse del “membrete filológico”, es decir, la frase articulada con elocuencia, y acomodarse a ello. Él ha comprendido bien que está ante la revolución mundial del arte, porque en la llamada escuela de París se enclavan todos y cada uno de los referentes no solo del arte, de la pintura, de vanguardia que el mundo cultural francés ha traído, sino también los de la verdadera creación de la época. A guisa de ello, no podría faltar la pipa como una clara alusión a un arte del contrasentido, una visión de que el arte no es en esencia la representación de un mundo llamado real. Estableciéndonos el contacto directo con Magritte. Jorge Schwartz, en este sentido, afirma:

“Pintura moderna”, de 1936, cierra el ciclo de Girondo como crítico de arte, iniciado 25 años antes con un texto escrito a cuatro manos con René Zapata Quesada sobre la exposición de Leguizamón Pondal.³⁸⁶ Ahora encontramos

³⁸⁶ Esta es la nota que agrega Schwartz a propósito de la exposición que años antes Girondo y René Quesada Zapata reseñaran sobre Leguizamón Pondal. “Oliverio Girondo y René Zapata Quesada, ‘Exposición Leguizamón Pondal’”. En: “La Revista Teatral y Social”, Buenos Aires, 1911. Artículo reproducido en Antelo, «Estudio filológico preliminar», págs. 491-494.

a un Girondo maduro, radical y seguro en sus opiniones sobre arte.³⁸⁷

No obstante, este no es un catálogo escrito con libertad total. Girondo demuestra igualmente una rigurosidad de curador que probablemente se desconociera de él mismo.

Los tres cuadros que figuran en la colección verifican este propósito, tanto como el designio de entonarlos dentro de las gamas de un color predominante: rojos de una profundidad de laca china en el “Mucamo” (n.º 32), verdes humedidos en el “Paisaje” (n.º 30). Cualquiera de ellos bastaría para demostrarnos que, aunque el color viva, en Soutine, una existencia propia y su composición explosiva ahuyenta a quienes necesitan acodarse en un mostrador para aplicarle a la pintura el metro y la balanza, la autenticidad de su fuerza es tan innegable, que hasta sus naturalezas muertas más repulsivas poseen un sabor que solo podría brindarnos un Rembrandt.³⁸⁸

De 24 artistas que Crespo colecciona, al menos 9 son franceses. Es decir, nada menos que en una tercera parte de la colección domina ese espíritu de la época. Y si bien encontramos a los españoles Pablo Picasso o Francisco Borel (1898-1972), Francisco Cossio, estos están asociados a la llamada Nueva Escuela de París.³⁸⁹ De

387 Jorge Schwartz. *Fervor de las vanguardias: arte y literatura en América Latina*. 1ª ed. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2016, pág. 109.

388 Girondo. *Pintura moderna*, pág. 25.

389 “En cierto sentido, el carácter relativamente conservador de la crítica de entonces, que hacia el final de la década del cuarenta seguía tomando a la Escuela de París y al corpus de artistas asociados con ella: Picasso, Matisse, Gauguin, Cézanne, Bonnard, etc., como referente indiscutible de la actualidad artística, podría explicar su resistencia o la toma de distancia inicial frente al movimiento concreto. En la Escuela hacía confluír un conjunto de cualidades estéticas y morales: modernidad, elegancia, humanismo, espiritualidad y universalidad, entre otras, que por añadidura

todas maneras, aunque el centro sea la cultura parisina, Picasso parece aparecer como figura principal. Es nombrado ocho veces, resaltando de él su trascendencia.

La exposición del Rafael Crespo está hecha a la medida de Girondo y este no desperdicia momento para expresarlo. Ataca (indirectamente) a Picasso solamente para realzarlo y explicar el sentido más profundo de su pintura, la trascendencia y la justificación que tendría para un coleccionista colocarlo entre sus cuadros. La crítica proviene ajustada a su convención literaria, la de la libertad de las palabras y las imágenes llevada a su máxima expresión. Dejándolas sueltas al libre albedrío, de lo que ellas representan. Girondo, con la expresividad que lo caracteriza, enfrenta cubismo e impresionismo para deshacer en ellos su mirada de la nueva pintura, pero asociándolos a la vez. Todo es juego de contrarios que se une a través de una rapaz mirada.

De esta manera, Girondo dirá: “Así como los impresionistas necesitaron abrir las ventanas para evitar que la pintura se asfixiara, el cubismo se apresura a cerrarlas y a sustraerla de cuanto la pueda contaminar”³⁹⁰. Girondo se afinsa primero en el debate, en la dicotomía entre impresionismo y cubismo, para luego allanar ampliamente el camino de su explicación y decirnos lo que la libertad creadora del 14 (se refiere a la Primera Guerra Mundial y sus consecuencias) exige.

Si leemos correctamente, en palabras del poeta argentino, se explica que la significación de la irreverencia del surrealismo es una reacción contra los desastres que ha dejado la guerra, contra las incongruencias propias que ella conllevó. Además, vuelve

solía extender además al pasado y al presente de toda la cultura francesa. Tal era el caso, por ejemplo, de Julio Payró, una de las voces de autoridad que, desde la revista «Sur», solía aludir a la cultura francesa como sinónimo de tradición universal y presentar al arte francés como una síntesis perfecta de sensualismo, gracia y racionalidad”. Véase en: Florencia Suárez Guerrini. «Moderno, contemporáneo y reciente. El arte argentino entre la Escuela de París y la abstracción». En: “Figuraciones: teoría y crítica de artes” 10 (sep. de 2012) (visitado 10-09-2022).

³⁹⁰ Girondo. *Obra completa*, pág. 284.

a exaltar París, porque piensa efectivamente que París es la metrópoli de la libertad del mundo y más aún si se refiere al arte. Por supuesto, París y el arte, el arte de la vanguardia, su vanguardia y la vanguardia argentina. Gironde se deleita plenamente de eso, se regodea, y emperifolla el lenguaje incluso hasta llegar a la barroquización de la palabra, y para demostrarlo, lo exalta: “como siempre, París trasunta, con la mayor intensidad, ese momento caótico y exuberante”³⁹¹.

París se habrá afiebrado, según las palabras de Gironde (1936), a un ritmo tan vertiginoso que se convertirá en la representación máxima de la creación y del arte. Las formas de expresarlo son más que elocuentes. “(...) ni la ubicuidad de Jules Romain permitirá asistir a sus espectáculos”³⁹² o más adelante afirma “(...) Antes de que el calendario se deshoje, las revistas literarias nacen, se reproducen, desaparecen, «resucitan»”³⁹³ –aquí el juego de palabras propio de lo girondino, las revistas no mueren, resucitan. Es decir, se multiplican aún por más. “(...) la publicación de un nuevo libro, la apertura de una exposición, revisten el aspecto de un acontecimiento nacional”³⁹⁴.

Gironde describe, tomando como punto de partida la visión de los artistas, cómo nace la lucha contra la guerra; y también cómo se sucede contra el surgimiento de los movimientos ultranacionalistas. Movimientos que, aún hasta bien entrada la guerra, habían pasado casi desapercibidos³⁹⁵, pero que, no obstante, ya en

³⁹¹ Gironde escribe en nota a pie de página: “Sin la gravitación que ejerció París, durante el medio siglo que se inicia, paradójicamente, a los pocos años de la derrota del 70 y termina algún tiempo después de la victoria del 18, ni siquiera se concebiría la existencia del movimiento pictórico que comentamos. Demasiado conocido, para subrayarlo, este hecho lo explica la complejidad de los grupos y de las tendencias que lo forman tanto como el número y la importancia de los artistas extranjeros que intervienen en él”. Gironde. *Pintura moderna*, pág. 16.

³⁹² Gironde. *Pintura moderna*, pág. 16.

³⁹³ *Ibid.*

³⁹⁴ *Ibid.*

³⁹⁵ La nota es referencia a la I Guerra Mundial.

1936 se hacían sentir y eran inminentes. La dictadura franquista a partir del 39, la II Guerra Mundial desde el 40. Los sucesos de la Europa Nacional Socialista no fueron indiferentes a los ojos de Gironde, aunque Argentina y los artistas estuvieran muy lejos de allí y las noticias llegaran con retraso, “maquilladas”, etc. De todas formas, Gironde siguió viendo en Francia y en su desarrollo cultural la manera de “golpear” a los infortunios que se sobrevienen en el mundo; “Insatisfechos de los escombros que se encuentran en cada bocacalle, los dadaístas exterminan la lógica, declaran la guerra a la gramática, cultivan el insulto y las palabras en libertad, en reuniones donde se emplea la incongruencia con la misma eficacia que los bastones”³⁹⁶. Aquí la referencia a los “bastones” no puede ser más elocuente. Veamos la serie completa que se enumera con intensidad:

En una serie de espectáculos inolvidables, los “Bailes Rusos” revelan el milagro del arte coreográfico (...)

(...) solicitan decoraciones a Picasso, a Léger, a Matisse... a los artistas más discutidos y vivientes.

La pirotecnia verbal de Cocteau consigue imponer el grupo de “Los Seis”

(...) la voz gangosa de la música jazz se transforma en el tóxico de moda.

Después de asistir, embelesados, al nacimiento de la décima musa: el cinematógrafo (...)

(...) si este apresuramiento abarca toda manifestación artística, ninguna la vive con más intensidad que la pintura (...)³⁹⁷

³⁹⁶ Gironde. *Pintura moderna*, pág. 16.

³⁹⁷ *Ibid.*

El ambiente “tumultuoso”, tal como lo llama Girondo, será el que le permita igualarse con Crespo. Girondo también es un verdadero coleccionista. Pero no atesora las imágenes de la creación como si fuera un coleccionista por posesión de grandes catálogos. Se trata también de la fina riqueza del que adquiere obras de arte. Crespo habría sido, y así lo fue, un *marchand*, pero más que eso, ante todo, un creador. Es la estética de la mirada, la cual Girondo asumía siempre con precisión. La referencia que le otorgará como valor al hecho de que Crespo se comportara como un *dandy* es más un comentario para sí mismo que para Crespo. Es simplemente la aprobación a su vida con que la mirada puede ser capaz de darle vida a lo que ha quedado en el pasado. Girondo también habrá agudizado su mirada como la de un *dandy*. En el libro de Schwartz *Fervor de las vanguardias: arte y literatura en América Latina* se afirma algo más con respecto a la búsqueda que abordaba el poeta argentino:

La crítica es unánime en marcar etapas claras que van desde lo exterior hacia lo interior, del paisaje a la palabra, o, como lo ha expresado Enrique Molina, un sentido “verticalizante” que culmina en el universo vocabular de *En la masmédula*. Pienso que el viaje interiorizante de la palabra, desde *Veinte poemas...* hasta *En la masmédula*, encuentra paralelo en el universo de la imagen: desde la referencialidad paisajística y caricatural de los primeros libros, hacia una interiorización creciente, de marca expresionista (*Es-pantapájaros* y *Persuasión de los días*), donde prevalecen el gesto psicologizante y el feísmo hacia la abstracción total. En su última obra Girondo espacializa varios poemas, casi una ideogramatización del verbo (*Persuasión de los días* y *En la masmédula*).³⁹⁸

2.6.2.

El libro de viajes, el libro de aventuras

En la obra de Girondo se expone claramente la relación que mantuvo con los viajes. La descripción que nace de los dos poemarios *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* y *Calcomanías* nos lleva

³⁹⁸ Schwartz, *op. cit.*, págs. 117-118.

hasta la llamada literatura de viaje. En ambos libros cada poema establece sus conexiones con el viaje vinculándose a modo de bitácora en que, como en el caso de *Calcomanías*, cada texto tiene su correspondencia con el lugar en el que el poeta estuvo presente.

De esta manera, tanto *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* como *Calcomanías* proceden con mecanismos descriptivos que paulatina y progresivamente muestran todo el itinerario recorrido por Gironde: Douarnenez, Río de Janeiro, Venecia, Sevilla, Toledo, Calle de las Sierpes, Gibraltar, Tánger, Escorial y Alhambra. Además, como se puede observar, la relación con las ciudades está, en ocasiones, vinculada a determinadas festividades o tipos de festejos, celebraciones religiosas, tal como *Corso*, *Juerga*, *Fiesta en Dakar* o *Semana Santa*. Tal como Antelo asegura, “Hay en Oliverio, como en toda la vanguardia, una noción de juego que se insubordina contra las tecnologías de la subjetividad con que los dispositivos disciplinarios tratan de homogeneizar a la ciudadanía”³⁹⁹.

A partir de aquí la poesía ya no será más un sitio únicamente sacro y para los “entendidos”. Es clara la intencionalidad que lleva *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* desde el principio de su literatura. Lo que quiere es abrirse paso a una nueva experiencia poética, innovar siempre. Una poética que necesita transformar la vida, así como también al ser humano. Parecen ser las palabras del propio Ramón Gómez de la Serna, publicadas en *Oliverio: nuevo homenaje a Gironde* cuando decide, aún sin conocerlo o mejor dicho apenas conociéndolo a través de la lectura de la primera publicación de los *Veinte poemas...*, publicar en “El Sol” de Madrid, una nota al poeta, que el mismo Gómez de la Serna advierte como de excepcional, al decirnos que publicaba un artículo sobre el libro de aquel escritor en su sección del periódico. Y esto lo hacía, aunque no acostumbraba a referirse a libros allí y aunque no conocía personalmente a Gironde, debido a los merecimientos del texto en sí mismo. Posteriormente se trabaría entre ambos una profunda amistad que adquiriría el “sabor de la juerga” girondina. Así, Gómez de la Serna declara:

³⁹⁹ Antelo. «Estudio filológico preliminar», pág. LXXXVIII.

En vista del feliz encuentro cenamos en mi café de Pombo y con la última botella de un licor de rosas, un Rosoli que quedaba en la bodega del viejo café desde tiempos de Espionceda, brindamos por una amistad que había de intensificarse con el tiempo.⁴⁰⁰

Más allá de estas aventuras de viaje en las que Girondo combinó su vida de *dandy*, de burgués, el placer *voyeur* que se produce en el viajante, el poeta intensificó su actividad para con su poesía, su creación, su literatura. Así, Girondo indagó hasta las más hondas imágenes y metáforas en la retórica “serniana”, y como ya es sabido por todos, rebajó las greguerías de Gómez de la Serna a un tono menor en su escala, pero no por ello menos filosóficas, menos significativas, llamándolas “membretes”. El membrete, que ya veremos más adelante, fue también una forma particular de expresar el viaje.

El poemario de 1922 publicado en Francia, con ilustraciones del propio Girondo, produjo tanto impacto al escritor español que, en la nota que lleva como título “Oliverio Girondo”, de la Serna escribe que este es un libro “lleno de magníficas y originales metáforas”⁴⁰¹. El poeta español hacía elogio de las imágenes creadas por el propio autor y, en ese sentido, expresaba el poder de Girondo de sostener en concordancia con la imagen el poder de la palabra que expresaba la esencia del viaje y de la aventura. También Masiello afirma que los vanguardistas fueron “seducidos por los ardidés visuales que controlaron la experiencia fenoménica, [y que] los poetas trataron de integrar lecciones del cine en la poesía”⁴⁰².

⁴⁰⁰ Ramón Gómez de la Serna. «Oliverio Girondo». En: *Oliverio: nuevo homenaje a Girondo*. Ed. por Jorge Schwartz. Literatura Argentina: Ficciones 81. Buenos Aires - Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2007, pág. 288.

⁴⁰¹ *Ibid.*

⁴⁰² Masiello. «Lenguaje e ideología: las escuelas argentinas de vanguardia». En: ed. por Carlos García y Dieter Recihardt. 1ª ed. Vol. VI. *Bibliografía y Antología Crítica de las Vanguardias Literarias en el Mundo Ibérico*. Frankfurt am Main, Madrid: Vervuert Iberoamericana Editorial, 2004, pág. 190.

La aventura del viaje solo es reproducible en la imagen poética. Cada poema, cada texto funciona de esta manera como si fuera una postal. No obstante, toda esa vivacidad, esa fugacidad está jugando a hacer que la experiencia poética no se matice en la palabra, sino más bien en lo que ella misma proyecta.

Muchos de los textos del propio poeta argentino están vinculados con este tema. Las imágenes constantemente se llenan de un vocabulario elocuente, que recurre a una memoria personal y colectiva a la vez. La misma que trata de retratar los signos en que se fundamenta la vanguardia. La creación es, a la manera de Gironde, la expresión propia del placer, del goce que la obra de arte produce y, en ese modo, es el viaje mismo.

Se trata, en especial, de la relación del mundo en el que vivió Gironde con la imagen. Al respecto, apunta Francine Masiello que "(...) la intervención tecnológica se convirtió en un modo cada vez más normativo de escribir la relación de uno con el mundo (...) La cámara, el filme, las ventanillas de los automóviles y trenes separaron al sujeto de los objetos que se encuentran más allá del yo"⁴⁰³.

La aventura que nos propone Masiello es un viaje al paisaje interior del artista y al mundo exterior de aquellos que contemplan el arte. La crítica argentina, de modo bastante claro, marca la forma como las artes visuales, en un doble sentido, hacen mención, por un lado, del arte creador de la poesía y, por otro lado, a un mundo que está vinculado a la parodia de la "cultura oficial"⁴⁰⁴. En este sentido Masiello expresa que "Gironde [...] aisló los objetos comunes para contrastarlos con las figuras icónicas del arte clásico"⁴⁰⁵.

Estas ideas refrendan la idea subyacente del viaje como aventura obligatoria de la vida, el bien como una experiencia físico-material que es, al mismo tiempo, espiritual. El viaje es, por supuesto, uno de los elementos centrales de las nuevas poéticas y estéticas que transformaban todo lo que hallaban a su paso. Gironde lo explota al máximo. En *Interlunio* escribe:

403 *Ibid.*, pág. 189.

404 *Ibid.*, pág. 190.

405 *Ibid.*

Una noche de exasperación decidí salir a la calle. Preveía lo que me aguardaba, el efecto que me producirían los chirridos del tráfico, pero cualquier cosa era preferible a permanecer en mi cuarto. En la esquina, tomé el primer tranvía que pasó. Lo que fue aquello no puede describirse (...) ⁴⁰⁶

El poeta es un viajero que está atento a lo que ve con la única intención de indagar en su experiencia interior. *Interlunio* es un viaje de introspección, una vuelta a sí mismo, pero sin dejar atrás ese otro mundo que representa la innovación. Es un poemario existencial.

Del sitio en que me dejó el tranvía tardé pocos minutos para hallarme en pleno campo. ¡Jamás experimenté una plenitud semejante! A medida que mi cerebro se iba impregnando, como si fuese una esponja, de un silencio elemental y marítimo, saboreaba la noche, me nutría de ella, a pedacitos, sin condimentos, al natural, deleitado en disociar su gusto a lechuga, su carnosidad afelpada... ⁴⁰⁷

Una vez más, Masiello apunta dos aspectos que son esenciales para comprender esta dimensión, tan importante para Girondo. La crítico afirma que “en la primera fase de la experiencia poética de la vanguardia, el ojo se convierte en una metáfora de esta conquista moderna. Sugiriendo un control de la materia fenoménica, la experiencia sensorial del poeta refunde los objetos en el espacio textual” ⁴⁰⁸.

De este trabajo mencionado, la primera parte de la sección cinco se titula “Viajeros excéntricos: Fijman y Marechal” ⁴⁰⁹. Por supuesto, no se habla de Girondo, pero queda muy claro que está absolutamente incluido en la lista, como muchos otros. El sentido

⁴⁰⁶ Girondo. *Obra completa*, pág. 121.

⁴⁰⁷ *Ibid.*

⁴⁰⁸ Masiello, *op. cit.*, pág. 192.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, pág. 203.

del viaje es una marca que determina la actitud de los poetas hacia la literatura. También nos confirma que esta no fue una temática en exclusiva de Gironde.

En *Calcomanías* se define la ruta y la experiencia de ella misma en cada uno de los textos. El título es una prefiguración de lo que veremos y a su vez una hoja de ruta. Cada poema sigue al otro en el sentido de un itinerario de viaje. El orden es el siguiente: Toledo, Calle de Sierpes en Sevilla, Gibraltar, Tánger, Andalucía, Madrid, El Escorial, Granada (Alhambra), y cierra otra vez Sevilla (Semana Santa). De alguna forma, se puede decir que hace un recorrido por la España completa. Pero, incluso en el poemario anterior a este, es decir, en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, la ruta denota a su vez la huella de su poesía.

Así, vamos de Douarnenez (con el poema *Paisaje Bretón*), Brest (Francia), Mar del Plata, Río de Janeiro, Venecia, Buenos Aires, Sevilla, Biarritz, París, Venecia y Pallanza. Un total de once ciudades entre 1920 y 1922, de acuerdo con las fechas y lugares prescritos al final de cada poema o de cada texto. Estamos ante una poesía que busca sus raíces fuera de aquel espíritu que el modernismo había creado en torno al concepto de poeta o escritor. En cierto modo, una derivación del romanticismo.

Gironde no cree en ello, no cree en esa imagen y se muestra más bien como si estuviera un tanto despreocupado. En cambio, está colocando lo nuevo, lo actual, al servicio de sus ideas. Siempre está refiriéndose a la “última tecnología” de entonces, tranvías, trenes, automóviles, etc. En el poema *El tren expreso* esta voz de la avenida modernidad, voces de última tecnología, es una de sus armas literarias. Las imágenes se desplazan por los más diversos tipos de artefactos, aparatos, objetos de gran valor, que muestran la necesidad del mundo de transformarse, de olvidar ese pasado vetusto y colocarse en la posición de aquello que exige lo vanguardista. Es por ello por lo que vemos desfilar un sinnúmero de imágenes que pueblan ese entramado. Así tenemos “vagones que resbalan”, locomotoras, kilómetros de recorridos, maquinistas, etc. En el poema *Tánger* marca, igualmente, hélices, muelles desembarco, diligencias de automóviles, etc.

Es Masiello una vez más quien nos pone en alerta acerca de estos artificios⁴¹⁰ poéticos que también gusta de usar Girondo. La crítica argentina asegura que “Seducidos por los ardidés visuales que controlaron la experiencia fenoménica, los poetas trataron de integrar las lecciones del cine en la poesía”⁴¹¹. Se trata de la velocidad de la imagen. La imagen actúa como un mecanismo fotográfico. Pero, un poco más allá de eso, recordemos que el viaje es la aventura que ahora se vuelca con la posibilidad de sobrevolar la experiencia poética a una velocidad indescriptible. Es precisamente la utilización de las imágenes del “vehículo motorizado”⁴¹² lo que nos produce esta sensación de vertiginosidad.

Como instrumentos de alienación mecánica para separar al observador de los objetos, el vehículo motorizado y el tren también fueron invocados en la poesía argentina, a semejanza de los artificios de la pintura o de la cámara.⁴¹³

La velocidad nos provee al mismo tiempo de una ocultada sensualidad que la vanguardia explotará hasta el máximo, porque tiene la sensación de que por esa vía la poesía y la literatura son totales. Y en este sentido, Girondo abandona una poesía material, una poesía terrestre, para expresarse con una poesía precisamente de lo contrario, de lo inmaterial, de lo que está suspendido en el aire. En *Juerga* esta imagen resulta por demás clara. En ella se contrasta el ruido de la nueva época, la pasión que desata el mundo nuevo en

⁴¹⁰ Recordemos que el concepto de artificio está tomado de Borges. Cf. Borges, *Arte poética: seis conferencias*.

⁴¹¹ Masiello, *op. cit.*, pág. 190.

⁴¹² *Ibid.*, págs. 190 y ss.

⁴¹³ Masiello apunta aquí la siguiente nota a pie: “El vehículo motorizado fue el tema favorito de los escritores futuristas y de los poetas expresionistas. Los poetas de los viajes a Francia, Apollinaire, Cendrars, Morand, usaron también estas imágenes para expresar su asombro ante la tecnología”. Agreguemos a la cita el hecho de que las menciones de Masiello son partes de las influencias que vaciaron este espíritu en el pensamiento de Girondo. Véase: Masiello, *op. cit.*, pág. 191.

el que se vive, precisamente la *juerga* frente a los valores morales y sociales de la sociedad que para entonces va quedándose atrás.

Juerga

Los brazos en alto,
desnudas las axilas,
así dan un pregusto de sus intimidades,
las “niñas” menean, luego, las caderas
como si alguien se las hiciera dar vueltas por adentro,
y en húmedas sonrisas de extenuación,
describen con sus pupilas
las parabólicas trayectorias de un espasmo,
que hace gruñir de deseo
hasta a los espectadores pintados en la pared.

Después de semejante simulacro
ya nadie tiene fuerza ni para hacer rodar
las bolitas de pan, ensombrecidas,
entre las yemas de los dedos.

(...)

Se oye el “klaxon” que el sueño hace sonar
en las jetas de las “mamás”,
los suspiros del “cantaor”
que abraza en la guitarra
una nostalgia de mujer,
los cachetazos con que las “niñas”
persuaden a los machos
que no hay nada que hacer
sino dejarlas en su casa,
y sepultarse en la abstinencia
de las camas heladas.⁴¹⁴

Las imágenes se transforman de pronto en rutinas cómicas teatrales, en *gags* que despiertan la vivacidad y el buen humor del

⁴¹⁴ Girondo. *Obra completa*, pág. 49.

poeta y que para él se transforman en una especie de nuevo mundo. La vertiginosidad con la que se vive en los primeros años del siglo XX es retratada por Girondo a partir de los diversos objetos que nombra.

Las imágenes se representan como si el poeta estuviera “fotografiando” paisajes que antes eran inmóviles y que ahora, gracias a ese nuevo mundo en el que vive, se tornan en movimiento. Pero si en *Juerga* hay todo eso, en *El tren expreso* se deja mirar la imagen, como cuando vemos a través de las ventanas de un tren el recorrido en una especie de parpadeo, dicho de otro modo, las imágenes que titilan en todos los órdenes. Esta es la rapidez de Girondo. El paisaje surge a capricho de la imaginación, sin darle otro peso que el del viaje. Por lo tanto, se está ante una poesía del movimiento que pretende registrar en lo literario aquello que Gilles Deleuze ha titulado *La imagen-movimiento*. Masiello también da una referencia explícita a ello. Lo que para nosotros es parpadeo, titilar, para Masiello es inestabilidad de la imagen. La crítico escribe:

En cuanto condensación de distancias indómitas, el tren en el texto literario modificó también los espacios visuales y registró la inestabilidad de las imágenes. El vehículo fue un instrumento perfecto para registrar el movimiento en el espacio, conectando las imágenes de la ciudad y del país, expandiendo la geografía del poeta.⁴¹⁵

El poema *El tren expreso* es el tercer poema del poemario *Calcomanías*. Aunque es probable que esto no tenga ninguna signifi-

⁴¹⁵ En el artículo de Masiello hay a su vez otras referencias sobre este tema que creemos son de suma importancia para su entendimiento. Leopoldo Marechal. «Breve ensayo sobre el ómnibus». En: “Martín Fierro” 29 (ago. de 1925), pág. 1 y los poemas en los que se hace mención del tranvía como: “De Pullman, canciones del tren, del hombre, de la distancia. «La máquina (Un carbón de Turner)», «Fogonero», «Impresión», «La noche desde la locomotora», «La Porteña””. Masiello, «Lenguaje e ideología: las escuelas argentinas de vanguardia», pág. 132.

cación, en todo caso, más allá de una posible especulación, parece que queda asentada la voluntad real de que el instrumento de la modernidad sea un impulsor de una nueva teoría poética. Anterior a este poema, hay dos más que son el anuncio de un poemario que ya tiene un itinerario preciso. Ese itinerario, no es Francia, no es ningún país de América, es España. España vista en todo su esplendor e imaginación. Es la España ideal, imaginaria de Gironde, pero es a la vez un calco, una copia fiel de ese contexto con el que se encontró el poeta y que queda muy bien retratado en ese punto.

2.7.

Membretes o Greguerías: ¿aforismos filosóficos?

Los membretes que escribió Gironde son una serie de “aforismos filosóficos” que desplegaron el gran sistema de creación literaria y de reflexiones importantes en torno a la literatura, al mundo de relaciones poéticas que rodearon al poeta y en general su percepción compleja de la vida. Allí descubrimos que la literatura era su vida, pero no en el sentido de que esta fuese una “actividad” que él cumpliera porque tenía vocación para ella, sino por el hecho mismo de que estaba integrada en él mismo. Greco afirma claramente “[...] además de textos, son actos; borrador y complemento de los manifiestos, registro y programa: van legitimando lo realizado hasta entonces a la vez que propugnan lo que debe hacerse en el futuro”⁴¹⁶. Los membretes tendrán un carácter programático, a la vez que definitorio en la poética del autor argentino. Están delineados a su vez por un fin de consumación de lo filosófico, del pensamiento y de lo que convoca a su reflexión individual como poeta. También parece evidente que trata de alcanzar un lugar en el contexto de la literatura argentina. O al menos eso busca cuando opera de esta

⁴¹⁶ Greco. «Las siete patas del gato: los *Membretes* de Oliverio Gironde», pág. 9.

forma. Siguiendo con el pensamiento de Greco “Fragmentos de una poética, y aún, en ocasiones fragmentos de fragmentos, los membretes forman una constelación sin centro”⁴¹⁷.

No obstante, nuestra lectura no está orientada a comprender los membretes como si esta fuera una escritura “caótica”, o en el sentido de Blanchot, una escritura del “desastre”⁴¹⁸. Resulta evidente que los “membretes” tienen reminiscencias muy cercanas a las greguerías de Ramón Gómez de la Serna. Las relaciones personales que Gironde tuvo con el escritor español, la profunda amistad que ambos desarrollaron y la similitud del sentido de uno y otro, colocaron a Gironde en plena ejecución de la transportación de procedimientos literarios teóricos reflexivos. Las greguerías sernianas son la influencia definitiva que dieron al poeta argentino la base de sus membretes. Giran en torno a ellos un principio de identidad y de identificación.

En el libro *Membretes, aforismos y otros textos* Martín Greco muestra un total de 110 membretes publicados. La gran mayoría de ellos en “Martín Fierro”. Sin embargo, Greco agrega a ellos un total de veinticuatro textos más. En este sentido, Greco afirma: “veinticuatro textos nunca publicados hasta hoy [2014⁴¹⁹] (152-175) provenientes del manuscrito inédito, compuesto de dos secciones: *Ideas, apuntes, anécdotas, impresiones (...)*”⁴²⁰.

Pero el membrete no tiene, en el caso de Gironde, un destino filosófico, al menos como si este fuera su destino único. Para Gironde esta forma también se halla implicada en lo poético. Con ello quedan claras dos cosas. La primera es que el poeta argentino declara su objetivo netamente innovador. En los *Membretes* se declara su expresividad vanguardista. Las referencias son casi “infinitas”, hay de todos los estilos. Nombres de pintores, escritores, compositores. Todos están presentes por doquier. Veamos algunos ejemplos de ellas tomando como punto de referencia la lista de nombres siguiente:

⁴¹⁷ *Ibid.*

⁴¹⁸ Blanchot. *El diálogo inconcluso: ensayo.*

⁴¹⁹ Esta fecha corresponde a la publicación hecha por Losada.

⁴²⁰ Gironde. *Membretes, aforismos y otros textos*, pág. 81.

Lista de Nombres		
Jean Cocteau	Delacroix	Goya
Renan	Debussy	Proust
Manet	Rousseau	Monet
Oscar Wilde	Voltaire	Flaubert
Greco	Wagner	Rubens
Apollinaire	Velázquez	D'Annunzio
Cézanne	Rabelais	Víctor Hugo
Pío Baroja	Barrès	Saint-Saëns
Murillo	Darío	Rimbaud
Rodin	Paolo Uccello	Faulkner
Turner	Van Gogh	Rembrandt

Si leemos con detenimiento la lista, se verá que la mayoría de los nombres citados por Gironde pertenecen a artistas franceses, seguidos, por supuesto, por españoles y, después, holandeses y norteamericanos. Más allá de las diferencias, la proporción y la diversidad demuestran la vasta influencia francesa que, durante el periodo vanguardista, imperó especialmente en Argentina. En especial, si se trata de las primeras décadas del siglo XX. Puntualmente, los países que dominan son: primero Francia, seguida de España. Por otra parte, las conexiones de los creadores con los artistas surrealistas, los dadaístas, los cubistas (movimiento al que Gironde dedica un buen tiempo) son de singular importancia dentro de la obra. Por lo tanto, los *Membretes* son también una alegoría a un proyecto creador combinado, mezclado por todo o casi todo.

Hay dos elementos más que debemos mencionar en el membrete. Gironde opera con este como si de un “cadáver exquisito” se tratara. De tal manera que fusiona los nombres con la presencia de la reflexión filosófica y con la imagen de lo sucinto, probablemente de lo minimalista. El segundo aspecto se vincula con el humor, representado más por la ironía. En realidad, en Gironde humor e ironía son sinónimos.

Se debe tener en cuenta que el vínculo que hay entre la greguería y el membrete, desde nuestra lectura, significa la fecunda

relación de identificación que se dio entre ambos escritores, Girondo y de la Serna. La identidad de elementos y estructuras dejan traslucir lo que para los escritores de la época era fundamental. Girondo no “copia” de la greguería serniana. Se trata más bien de la influencia y la réplica del modelo casi tomado como ejercicio literario. Tal como pudieron haber sido para Borges, autores como Cansinos Assens, Guillermo de Torre, o sus compañeros ultraístas, así fue la relación entre Girondo y Gómez de la Serna. Era, de este modo, un lleva y trae, un toma y dame. El modernismo de Rubén Darío es un claro ejemplo de ello, pero a la inversa, de América hacia España; y el creacionismo de Huidobro de la misma manera.

Sobre el membrete, o más bien, sobre la greguería debemos añadir dos referencias que Rodolfo Cardona hace en la introducción al libro de Gómez de la Serna; la primera se refiere a lo siguiente:

Ramón, al tratar de definir el proceso de la greguería, tiende a hacer hincapié en el aspecto subconsciente —es decir, accidental o fortuito, por asociación— y no en el conceptual que es buscado. Así, él dice, por ejemplo, que las greguerías “son solo fatales exclamaciones de las cosas y del alma al tropezar entre sí por pura casualidad”. Es decir, que la greguería no se busca, no se fabrica, sino que tiende a surgir espontáneamente de la impresión momentánea que una cosa, un objeto, o lo que sea, produzca en nuestra imaginación.⁴²¹

Primeramente, se desprende de esta referencia una noción fundamental para la poética del membrete girondino. Se trata de la cuestión de, digamos, una fórmula de la escritura automática de los surrealistas. Este no es un arte conceptual, es un arte que proviene de la “nada”, del ingenio, del interior. Girondo no se propone una actitud consciente (como lo asume Gómez de la Serna), sino que más bien se plantea un dejar suelto el “flujo de concien-

⁴²¹ Ramón Gómez de la Serna. *Greguerías*. Ed. por Rodolfo Cardona. 17ª ed. Madrid: Cátedra, 2014, pág. 8.

cia” y además el lenguaje mismo. Los membretes son una clara demostración del puro lenguaje. Podemos afirmar que los membretes son textos que, simbólicamente hablando, están apegados a la tierra, en el sentido de que buscan utilizar conexiones con una diversidad de elementos foráneos e incluso extravagantes.

Los membretes funcionan también bajo un doble esquema, son a la vez el ejercicio obligatorio del escritor joven, es decir, el diario, aunque en este caso no se lleva como un diario. Son también una palabra enardecida por la vista, que se resume en la vasta experiencia del *flâneur*, del paseante, porque el sistema de Gironde es doblemente artístico: auditivo y visual. En cuanto al diario, efectivamente, la práctica parece haber sido llevada a cabo por muchos autores. Será Maurice Blanchot (entre otros) quien dedique una parte de la obra al análisis de la escritura del diario y consecuentemente del aforismo. No obstante, según Blanchot, el diario es un ejercicio de la intimidad y Gironde no fue (o en todo caso no parecería serlo) un escritor que interiorizara el pensamiento. Lo que sí está del lado blanchotiano para Gironde es el hecho de que la escritura le otorga una falsa abundancia. Blanchot afirma que el diario, la escritura íntima, ofrece a los escritores “[...] el placer de una falsa abundancia y de una apariencia de palabras en que se complacen sin dominarse”⁴²². Más bien, Gironde parece bastante directo al presentarnos una poesía y una literatura en la que el pensamiento se exterioriza. Se exterioriza en su forma más barroca de la expresión y características imprescindibles, se regodea de las dimensiones que le ofrece la palabra.

El diario, en consecuencia, no es el motivo central para Gironde, ya que eso le exigiría recluirse en un yo mismo y él lo que más quiere no es hallarse “bajo tierra”, sino más bien “salir al afuera que lo consagre”, en el sentido bachelardiano de la idea de “volar”. De manera que esta poesía metafórica (acotada en el membrete) está a mitad de camino de Bachelard y de Blanchot. Por un lado, con la poética bachelardiana, y, por otro, con la blanchotiana. La escritura es un acto de penetración profunda

⁴²² Maurice Blanchot. *El libro que vendrá*. 1ª ed. en español. Colección Prisma. Caracas: Monte Ávila Editores, 1969, pág. 59.

en las palabras y las palabras le devolverán el valor de ese significado. En este sentido, el humorismo o la ironía girondinas no son inocentes. Tampoco tienen esa dimensión de puro juego. Es en todo caso, una poética del tanteo, o más bien del acercamiento intuitivo a lo poético, del reconocimiento. La poesía de Girondo apunta a lo que se sostiene materialmente y no solo en una cuestión de la palabra. La palabra tiene que ser consustancial con lo exterior.

Por ello, su reflexión no es filosófica. Incluso si llegara a una reflexión de este tipo, su poesía ahondaría en otra línea, como por ejemplo la de Borges, o la de Huidobro. Los membretes son en sí mismos una muestra clara y precisa de lo que Girondo pretendía. Nos referimos a que la parodia lingüística (en palabras de Schwartz) rebaja la efectividad o bien retórica (Borges), o bien metafísica (Huidobro). Martín Greco en el prólogo a su compilación de los membretes de Girondo nos acerca a la cita de Schwartz, que parece confirmar nuestro presupuesto. Greco escribe: “Para Jorge Schwartz se trata de ‘humor crítico’. La sátira, según la fórmula de Northrop Frye, es la ironía militante, y la técnica básica del satírico, sostiene Matthew Hodgart (1969: 115)”⁴²³. Pero él es capaz solo de hacer de la palabra algo efectivo. Y, por ello es por lo que está bien dada la referencia que hace Martín Greco, cuando, al tratar de tipificar una lectura a partir de lo carnavalesco, afirma que: “[...] para Girondo la operación consiste en ‘trasladar’ al plano de la creación la fervorosa voluptuosidad”⁴²⁴. Algunos ejemplos de lo que podemos leer son los siguientes:

⁴²³ La cita de Greco es: Martín Greco. «Las siete patas del gato: los *Membretes* de Oliverio Girondo». En: *Membretes, aforismos y otros textos*. Ed. por Martín Greco. Primera ed. integral. Buenos Aires - Argentina: Editorial Losada, 2014. Cap. Estudio Preliminar, pág. 28. En cuanto a la de Schwartz se refiere a: Jorge Schwartz. *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte: Oliverio Girondo y Oswald de Andrade*. Rosario: Viterbo, 1993, pág. 285 y la de Hodgart es: Matthew Hodgart. *La sátira*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.

⁴²⁴ Girondo. *Membretes, aforismos y otros textos*, pág. 71.

El estilo de Barrés es un estilo de onda, un estilo que acaba de salir de la peluquería. (# 57)

Estamos tan pervertidos que la inhabilidad de lo ingenuo nos parece el *súmmum* del arte. (# 89)

El adulterio se ha generalizado tanto que urge rehabilitarlo o, por lo menos, cambiarle de nombre. (# 98)⁴²⁵

Ahora bien, los membretes también tienen un matiz filosófico y por ende reflexivo, incluso, si se quiere hasta didáctico. La irreverencia consiste quizá en dos cosas, tal vez más, pero apuntemos al menos dos. En estos tres membretes recién citados hay elementos en común. Por ejemplo, la mezcla de lo que presuntamente es serio, pero que culmina con lo cómico, lo irrisorio. Por otra parte, la crítica indirecta.

Para Gironde el membrete lo es todo a la vez. Gironde se refiere a esta peculiaridad de poder transformarse de acuerdo con las circunstancias y con el tiempo que le toque vivir. En este sentido, la vigencia de los textos está presente todo el tiempo. Aunque Gironde no tiene acercamientos nietzscheanos, o no parece tenerlos, sí que podríamos establecer una conexión una vez más desde lo que analiza Blanchot sobre el filósofo alemán.

Los vínculos poéticos no siempre vienen demarcados por las relaciones “personales” que se puedan establecer con otros escritores. No sería muy atinado afirmar que el poeta argentino lo haya tratado así tan directamente. Resulta evidente que un acercamiento a Nietzsche, en Gironde, es del todo factible. No obstante, más allá de eso, poco podríamos decir, ya que la referencia no aparece directamente o no es el marco que quiere mostrar. En realidad, no parece muy relevante decir que Gironde tuviera ese acercamiento y eso sería aquí de poco provecho.

Sin embargo, la escritura que atraviesa esa tesitura revela conexiones profundas, más que con Nietzsche, propiamente dicho, con el pensamiento literario. Gironde quiso jugar con sus amigos. Por

⁴²⁵ *Ibid.*, págs. 72-80.

este motivo hizo del membrete la práctica del reflejo de su pensamiento poético: “¡Sin pie, no hay poesía –exclaman algunos! Como si necesitásemos de esa confianza para reconocerlo”⁴²⁶. La crítica es mordaz y aguda. Y la pregunta deviene en a quién se refiere Girondo con ese “exclaman algunos”. Lo mismo que la mordacidad, la ironía a la vez está presente en la mayor parte de su obra. Va y viene indistintamente. Es como si el afuera la atrajera de forma ferviente. Porque todo el tiempo pone la vista allí para evocar su pensamiento. Efectivamente, tanto en los membretes como en su poesía la ironía y la mordacidad de las palabras se complementan unas con otras. Siempre, absolutamente siempre.

206

En medio de gente que exhibe sus músculos y bosteza cuando no vive en un estado de erupción Marie Laurencin parece un ibis que ha decidido no espantarse de nada, para absorberse en la adoración de su plumaje.

207

Mientras Marie Laurencin –después de coquetear con el cubismo– se empolva con el más delicado de los cisnes, y los fauves se recluyen en las disciplinas que les aconseja el espectro de Cézanne, desmelenado e hirsuto aparece Soutine, con la misma violencia que si surgiera de una caja de sorpresas. Frente a su actitud desbocada y jadeante, cualquier embriaguez resulta abstemia; todo alarido, una canción de cuna. Para su exaltación, el acto de pintar constituye una enfermedad que lo obliga a emborrachar los pinceles en las coloraciones de mayor graduación alcohólica, a embestir y desangrarse ante el caballete como si la pintura le clavara las astas.⁴²⁷

Aquí debemos destacar que esa ironía disruptiva, si se trata del género femenino, es siempre benévola. Por la mujer Girondo tiene

⁴²⁶ *Ibid.*, pág. 64.

⁴²⁷ Ambos membretes son del año 1936. *Ibid.*, pág. 115.

una veleidad manifiesta. El poeta se regodea como si de un sabor dulce se tratara en la visión de lo femenino. En los dos membretes anteriores la artista plástica Marie Laurencin es delicadamente cortejada con las palabras de Girondo. Lleva a cabo una geografía, la territorialidad gráfica del arte de vanguardia que ha roto todos los esquemas a principios del siglo XX. La descripción es profunda porque se desprende de los textos de una teoría de los estilos, las formas, las adhesiones y los distanciamientos, etc. Girondo agrega que Laurencin se adhiere a la pintura de Cézanne, que Soutine es una “caja de sorpresas”, Rouault es ascético, Goerg es interesante pero totalmente intrascendente, Modigliani asume la experiencia de la vida en su totalidad, con todo el riesgo que ello implica y sin temor a nada, incluso a la muerte por alguna enfermedad venérea que pueda padecer o adquirir, enfermedad típica de la época.

La lista es, por demás, elocuente y casi infinita. Pueden tener nombre y apellido, o no, o ser simplemente enunciados característicos de algo. A estas adjetivaciones que hemos nombrado le siguen, por ejemplo:

- El poder corruptor –unido a la falta de escrúpulos del capitalismo– se encarga, por su parte, de ahondar las injusticias sociales (...) (# 211)
- Ensombrecidas por una mística que se basa en una absurda superioridad racial (# 213)
- No solo el léxico más exangüe y las formas más remanidas merecen nuestro hartazgo (# 216)
- (...) las palabras nos traicionan con tanta frecuencia que hay que consentir en que cornifiquen o cometer, con ellas, todos los adulterios y todos los incestos imaginables (# 217)
- Acontece, tanto en poesía como en prosa, aquí y en todas partes, que, generalmente, lo que produce no es obra literaria, sino simple literatura (...) (# 220)
- La literatura tiene un cauce profundo; quien se aparte de él no sirve para nada (# 221).⁴²⁸

⁴²⁸ Los fragmentos de membretes aquí transcritos comprenden el periodo que transcurre entre 1937 y 1962. *Ibid.*, págs. 115-118.

El aforismo girondino se puede comparar, en cierto modo, con el aforismo nietzscheano en el sentido de que el texto se confronta con una realidad total, con ese afuera al que le gusta torpedear. Es él (tanto texto como autor) que se ponen frente al mundo, el de los lectores y el de los oyentes. De manera que Gironde siempre se dirige a alguien concreto, a este sujeto a quien le marca la referencia. “¿No habrá visto Voltaire una especie de Papa (negro) de la tinta?”⁴²⁹ –actúa como una interpelación–. Surge, entonces, de ellos la cualidad de una redimensión del lenguaje y de las imágenes que le rodean. La pintura y sus artistas vuelven a ser temas de su predilección.

Allí no solamente podemos encontrar la figura del propio Gómez de la Serna (su gran amigo), sino también la crítica furibunda a los círculos intelectuales que rodean a la Buenos Aires de entonces. Beatriz Sarlo, citada por Martín Greco, al respecto afirma que “[...] los membretes se inscriben en la lucha de la vanguardia para atacar la solemnidad de la cultura oficial y asaltar sus fortalezas y sus mecanismos de consagración de exposiciones, salones, premios”⁴³⁰. Pero se observa aquí también que los membretes se dirigen a alguien en especial.

En todo caso, siguiendo la idea de Sarlo, deberíamos preguntarnos: ¿a qué cultura oficial se refiere la crítica argentina?, ¿a la de los modernistas tal vez o a la que dominaban Leopoldo Lugones y sus contertulios? Es como si Gironde estuviera pensando en alguien, a quien no devela directamente. O, más bien, impone (con el deseo de innovar, con esa proto-mitología que aloja toda vanguardia) la ruptura con lo “otro”, que es casi como un ejercicio metódico que todo texto escrito le exige.

Cada membrete se transforma de pronto en un furibundo sistema antiliterario y a la vez podemos decir protoliterario. Es “anti” porque niega absolutamente la imagen de una literatura que quería representarse como una concentración; a la vez que desmitifica cualquier proceso de metaforización, poniendo al lenguaje como un medio. Está claro que esto iba en contra del “sistema

⁴²⁹ *Ibid.*, pág. 64.

⁴³⁰ *Ibid.*, pág. 25.

expresivo que había elaborado el modernismo”⁴³¹. En realidad, con este ejercicio de escritura, Gironde quita y recupera. Se aleja, tal como hace en su poesía completa, y vuelve con una especie de condensación.

79

Con la poesía sucede lo mismo que con las mujeres: llega un momento en que la única actitud respetuosa consiste en levantarles la pollera.⁴³²

El lenguaje y las palabras no son sino para corresponderse con lo dicho. De lo que allí se desprenda dependerá de la imaginación del lector y de su voluntad literaria. Gironde escribe:

¡Las lágrimas lo corrompen todo! Partidarios insospechables de un “régimen mejorado”, ¿tenemos derecho a reclamar una “ley seca” para la poesía... para una poesía “extra dry”, gusto americano?⁴³³

Esta diseminación, disrupción del valor verdadero de lo poético, a través del cual Gironde juega como desprevénidamente, desarrolla a su vez el marco, igualmente antifilosófico, del membrete. Si en todo caso pretende llevar un mensaje, ese mensaje está a la vez disimulado, escondido en la propia metáfora de la palabra e incluso en el signo mismo. La moraleja, por supuesto, está activa en el texto. No obstante, no lo está con el peso estricto, como si quisiera conversar en una forma de didactismo, de una exacerbación poética, sino con la costumbre gironde de plantearlas como un juego, a veces más alegre, a veces más sardónico. Se trata (siguiendo a Schopf) de la imagen. El autor de *Del vanguardismo a la antipoesía* está encargado de reafirmar que la imagen será la fuente primordial de toda construcción poética. Esta aparente desvinculación de lo poético, como si el poeta tratase el texto poético con una especie

⁴³¹ Schopf. *Del vanguardismo a la antipoesía*, pág. 37.

⁴³² Gironde. *Membrete, aforismos y otros textos*, pág. 76.

⁴³³ *Ibid.*

de indiferencia, es lo que caracteriza la “arbitrariedad girondina”, la irreverencia de sus membretes. Sin que olvidemos que toda esta suerte de juegos lingüístico-literarios forman parte de una de las actitudes más típicamente vanguardistas.

2.8. Espacio poético y espacio físico en la obra de Girondo

En esta sección se trata de ofrecer una de las perspectivas que a nuestro juicio son bastante menos mencionadas en la poesía de Girondo. Nos referimos a una cierta forma de definir una poesía que se ubica en el centro de una expresividad que se puede definir de modo terrestre. De primera fuente, la afirmación parece lejana, pero a medida que nos acercamos a sus textos cada vez más se pueden encontrar huellas de una actitud que está vinculada a la recuperación del paisaje y a las atmósferas locales. Pero esto no niega que la presentación cosmopolita de la que muchas veces se valió se hiciera presente en sus textos. Girondo quería que sus textos resaltasen de la mejor manera. De tal forma que, en un cierto periodo, la mezcla (lo local y lo foráneo) formó parte importante de su forma de mostrarse ante los demás. Pero tampoco debemos olvidar que la vanguardia argentina pretende una argentinidad que nos ofrece una imagen excelsa de su pensamiento. Si los vanguardistas copiaron los modelos (franceses o españoles), no lo hicieron con el afán de supeditarse a ellos, de adorar una cultura extranjera, sino, al contrario, de dar al “mundo” una muestra de la capacidad creadora que tenían y de exponer sus propias teorías.

Girondo no se enfrentó a ello o, en todo caso, no lo hizo directamente. Girondo aprovechó la diversidad del mundo que le rodeaba para asirse de ella y transformarla. Se trataba de la mezcla, el *collage* pensado como si fueran Tótems. Figuras a través de las cuales establecía nuevas categorías y de ese modo explicar sus raíces literarias. El origen de su poesía estaba ligado a la idea de que la consagraba al

mundo sagrado a través del cual se podía percibir lo escrito como poético. Sin embargo, ese fue tan solo un nuevo lenguaje, que aparece sobre todo en *Campo nuestro* (1946), en donde Girondo sacraliza el mundo que le rodea. Esta primera poesía girondina está, como ya hemos explicado, fuera del espacio físico, mientras que *Campo nuestro* será una muestra de sí mismo y, al mismo tiempo, la reivindicación del mundo que le rodea en su propia dimensión.

Campo nuestro

Este campo fue mar
de sal y espuma.
Hoy oleaje de ovejas,
voz de avena.

Más que tierra eres cielo,
campo nuestro,
Puro cielo sereno...
Puro cielo.⁴³⁴

La lectura nos lleva a la comprensión de que el poeta está colocado en una zona de intermedios. El poema se distribuye geográficamente. Primero mar, después campo para pastar las ovejas, y finalmente cielo. El campo es el cielo. Después nos llevará hasta una imagen marina (la del caracol en el fondo del mar), que toma como si fuera un reflejo del hornero⁴³⁵, el pájaro que construye su casa como si fuera un pequeño horno.

⁴³⁴ Girondo. *Obra completa*, pág. 207.

⁴³⁵ “El hornero o casero es un pájaro que científicamente se llama *Furnarius rufus* (Gmelin). Está distribuido vastamente en nuestro país [Argentina] y es muy común en la provincia de Buenos Aires. Tiene la particularidad poco menos que única de que su nido está construido en barro, con el aspecto de un horno de cocer pan, por lo cual los ingleses lo llaman «ovenbird»”, véase la referencia en: E. J. Mac Donagh. «Los nidos de aves en los postes telefónicos». En: “El Hornero. (Revista de Ornitología Neotropical)” 008.02 (1942), pág. 253.

A pesar de ser este un poemario en el que lo terrestre se hace elemento imprescindible, el poema acierta a seguir en la búsqueda de un universo que ya en ese preciso instante es cósmico y mágico. Aquí Girondo nos retrotrae en seguida a Bachelard, quien compara la casa del caracol con la maravilla del universo. Estamos ante el universo terrestre o el universo como totalidad, “Ante el sobrio semblante de tus llanos...”⁴³⁶, afirma en uno de sus versos. Pero una y otra vez recurre directamente a hablarle al campo y describirlo. Bachelard escribe que:

¿Cómo puede crecer el pequeño caracol en su cárcel de piedra? He aquí una pregunta natural, una pregunta que se hace naturalmente. No nos gusta hacerla, porque nos devuelve a nuestras preguntas de niños. Esta pregunta queda sin respuesta para el abate de Vallemont, que añade: “En la naturaleza se está raramente en país conocido. Hay, a cada paso, con qué humillar y mortificar a los espíritus soberbios”. Dicho de otro modo, la concha del caracol, la casa que crece a la medida de su dueño es una maravilla del universo. Y de modo general concluye el abate de Vallemont⁴³⁷ las conchas son “sujetos sublimes de contemplación para el espíritu”.⁴³⁸

Con las metáforas del campo, el poeta va en búsqueda de poblar ese nuevo universo que le rodea. En realidad, no es un nuevo espacio para él. Sin embargo, el campo, el imaginario bucólico y la naturaleza pesaban menos dentro de su poesía que la mirada urbana y aglutinadora de imágenes que trataban de imponer otra dimensión del mundo. Fueron imágenes que siempre estuvieron en el imaginario de Girondo. Pero *Campo nuestro* revela que ese es un mundo esencial.

⁴³⁶ Girondo. *Campo nuestro*, pág. 207.

⁴³⁷ La cita de Vallemont pertenece a: Jean Vallemont. *Curiositez de la nature et de l'art sur la végétation: ou l'agriculture et le jardinage dans leur perfection*, Nouv. éd., rév., corr. augm. Paris: J. Moreau, 1710, pág. 255.

⁴³⁸ Gaston Bachelard. *La poética del espacio*. México: Fondo De Cultura Económica, 1994, pág. 114.

Es precisamente la imagen y la descripción de lo que “ve”, lo que le lleva hasta un mundo que no había sido explorado aún. Se vale así de las imágenes que le revelan un mundo para él necesario. Por ello escribe: “lo que prefiero campo es tu llaneza”⁴³⁹.

En su poética aérea el poeta se despega de su mundo real para “volar”. Lo hace mientras está en el terreno de lo que la vanguardia consideraba imprescindible. Lo novedoso, lo travieso, lo polifónico, lo paródico. Pero en *Campo nuestro* el sentido reflexivo e introspectivo sorprenden a un lector que probablemente esperará otra cosa. Esta es una poética del suelo, de la tierra:

Ya sé que tierra adentro eres de piedra,
como también de piedra son tus cielos,
y hasta esas pobres sombras que se hospedan
en tus valles de piedra;
pero al pensarte, campo, solo veo,
en vez de esas quebradas minerales
donde espectros de mulas se alimentan
con las más tiernas piedras,
una inmensa llanura de silencio,
que abanican, con alma, tus haciendas.⁴⁴⁰

Toda la geografía de este poema-texto es terrestre, pero no por ello se invoca a una palabra pesada. A pesar de que las imágenes presentadas hablan de objetos con peso, la impresión que nos da es la de que estamos ante un universo desprendido de esa “imaginación de la gravedad” (en palabras de Bachelard) e imaginación flotante. Aunque el menos estudiado y por esto el menos conocido, *Campo nuestro* probablemente sea el poema más logrado de Girondo. No hay una sola imagen en el texto que no esté impregnada de esa dimensión.

De esta manera se nos coloca en el contexto de un espacio al que podemos considerar mítico-mágico. Todas las imágenes, una a una, desterritorializan la propia dimensión de un telurismo

⁴³⁹ Girondo. *Obra completa*, pág. 210.

⁴⁴⁰ *Ibid.*

tradicional y se aventuran en una expedición que sin salir de la imagen misma convierte lo dicho en metáfora pura. Algo que, aunque en los otros poemarios, se logra, a veces de modo claro, otras veces no tanto.

El poeta se convierte en un topógrafo, ya que describe las superficies terrestres para luego transformarse en un arqueólogo y descubrir que los objetos, por muy pesados que sean, aparecen en lo alto del pensamiento. La diversidad es de un campo que enaltece su serenidad. Allí solamente están el poeta y su entorno. Girondo le habla y se comunica sin problemas con ello. Así tenemos, por ejemplo, “cumbres agobiantes”, “momias de alga”, “cielo de tus charcos” del poema *Campo nuestro*.

En lo alto de esas cumbres agobiantes
hallaremos laderas y peñascos,
donde yacen metales, momias de alga,
peces cristalizados;
pero jamás la extensa certidumbre
de que antes de humillarnos para siempre,
has preferido, campo, el ascetismo
de negarte a ti mismo.

Fuiste viva presencia o fiel memoria
desde mi más remota prehistoria.

Mucho antes de intimar con los palotes
mi amistad te abrazaba en cada poste.

Chapaleando en el cielo de tus charcos
me rocé con tus ranas y tus astros.

Junto con tu recuerdo se aproxima
el relente a distancia y pasto herido
con que impregnas las botas... la fatiga.

Galopar. Galopar. ¿Ritmo perdido?
hasta encontrarlo dentro de uno mismo.

Siempre volvemos, campo, de tus tardes
con un lucero humeante...
entre los labios.⁴⁴¹

Girondo hace del texto un proyecto cíclico. Abre y cierra los ciclos buscando la armonía del texto y saca de sí una diferencia sustantiva. Girondo no es nada de lo que hasta ahora había acostumbrado a sus lectores. Estamos ante la descripción de campo pampeano. Que se resume en lo nostálgico, lo apacible de la pampa. El espacio es una revelación de su yo interior. *Campo nuestro* es así una remembranza y a la vez es una revelación al mundo agitado de la modernidad.

Campo nuestro ya no expone con la misma vivacidad los poemas de *Veinte poemas...* o de *Espantapájaros: (al alcance de todos)*, porque estos poemas estaban en un universo de amplitud total. Los textos, tanto del primero como del segundo, se ausentan del espacio local, de la dimensión territorial que le ofrece Argentina. El poema es una larga plegaria dirigida a la pampa, se arma en base al lenguaje religioso cristiano modificado mediante la aplicación de principios innovadores que habrían sido por mucho tiempo los tópicos fundamentales de la vanguardia argentina. También en esta sección queremos hacer referencia a dos libros más, *Espantapájaros: (al alcance de todos)* de 1932 y *Persuasión de los días* de una década posterior (1942), y en el entremedio de ambos textos otro de suma importancia *Interlunio* de 1937. El orden cronológico es importante porque muestra la evolución de los otros modos literarios. Esta tétrada acaso sea una vez más y probablemente una indagatoria del cuerpo y lo territorial. La vuelta a lo local, y la descripción del campo, de las costumbres.

Espantapájaros: (al alcance de todos) probablemente sea el más terrestre de los tres. Lo erótico es una constante ya explicada. Pero el erotismo es también la palabra sagrada que le permite ejecutar desplazamientos y darle al lenguaje un sentido profundo de movimiento. Es un rezo que llama al poema la voz de un Padre Nuestro. Girondo escribe:

⁴⁴¹ *Ibid.*

Déjanos comulgar con tu llanura...
Danos, campo eucarístico tu luna⁴⁴²

O un poco más adelante

- «¿Es tu silencio mar quien me reclama?»
- «Ven a dormir a orillas de mi calma.»

Tú que estás en los cielos, campo nuestro.
Ante ti se arrodilla mi silencio.⁴⁴³

Girondo torna así cada palabra como un universo completo en sí mismo. Cierra este texto eventualmente como si fuera un credo, remitiéndonos a la oración del Padre Nuestro. De esta manera: “Déjanos comulgar...” o “Danos, campo eucarístico tu luna...”.

2.9. Libros poéticos

Como ya habremos comprendido, a lo largo de este libro hemos tratado en su conjunto, la extensa –y no tan extensa a la vez– obra de Girondo. Esta extensión no es tal si miramos solo los poemarios. No obstante, a medida que descubrimos al autor, nos damos cuenta de que, aunque fragmentaria, su obra tiene más alcance y comprende una serie incólume de otros textos, que Girondo se vuelve un autor, que, si se quiere, es descomunal. Sí, Girondo es gigante en este sentido. No solamente por haber abierto la brecha de la vanguardia, sino porque sus premisas son totalmente poéticas en diversos sentidos.

Haciendo un balance mínimo inicial, Girondo escribió un total de 7 libros de poesía, incluyendo en ellos los que adquirieron la prosa poética, forma que estaba en boga entre los poetas vanguardistas. En ese estilo de poesía experimentaron casi todos, entre

⁴⁴² *Ibid.*, pág. 214.

⁴⁴³ *Ibid.*, pág. 216.

otros Vallejo, Borges, Huidobro, Ramos Sucre, etc. Recordemos en orden cronológico la lista de obras hecha al principio:

Veinte poemas para ser leídos en el tranvía (1922 y 1925)

Calcomanías (1925)

Espantapájaros: (al alcance de todos) (1932)

Interlunio (1937)

Persuasión de los días (1942)

Campo nuestro (1946)

En la masmédula (1954)

Este orden, aunque disonante en el conjunto, conserva una unidad, una proyección y una progresión que fundamentan la poética girondina. En la medida en que analizamos cada uno de los poemarios, cada uno de ellos nos permite siempre llegar al siguiente. Continuidad y continuidad serán dos palabras esenciales. El poeta busca crear un universo cerrado en su propia dimensión, impenetrable para otro sistema poético. La continuidad está asociada a la fluidez del texto. Girondo no quiere quebrar el sistema de relaciones que hay entre un poemario y otro. Muy delicadamente el poeta asoma tras cada obra algún tipo de vínculo. Incluso si se trata de un libro como el de los *Veinte poemas...*, aunque entre la primera edición (la de París) y la segunda (la de Buenos Aires) no haya ninguna diferencia, para el poeta se presienten diferencias de sentido y también sonoras. La edición parisina no es para Girondo igual a la de Buenos Aires. Tiene connotaciones que lo perfilan en su lugar, en su centro. Diferencias a las que Girondo prestó mucha atención.

Uno de los aspectos que adornó este emblemático proceso fue el hacer de su poesía iniciática ese incólume frontal que lo seguiría (según expresa Beatriz de Nóbile) hasta el 1º de un abril de 1951, cuando “los lectores del Suplemento literario de *La Nación* se vieron sorprendidos por una composición cuyo título era «Instancias a un poeta – encallado en las costas del Pacífico»⁴⁴⁴. Para la crítica argentina es ese poema el que expresa un cambio en su poesía. De Nóbile reafirma

444 De Nóbile. *El acto experimental: Oliverio Girondo y las tensiones del lenguaje*, pág. 88.

que “A partir de este poema será otra la modalidad dominante, otro el relieve, otro el propósito”⁴⁴⁵. Esta afirmación, si bien expresa la realidad de una poética, va en una dirección diferente a nuestra lectura. En realidad, no es que lo expresado por De Nobile no esté de acuerdo con una cierta forma de definir a Gironde. Pero, si nos acercamos a través de la lectura al poema, nuestra interpretación sigue estando centrada en ese marco al que Gironde había acostumbrado a sus lectores. Es más, Gironde juega en “Instancias...” a la “degradación de lo poético”⁴⁴⁶, truncando el texto desde diferentes lugares, que son leídos en tono de cambio frente a lo que él mismo pudo haber hecho.

Los “juegos poéticos” (llamémoslos así) están colocados siempre de forma *ex profesa* atentando contra la integridad que suponen los significantes. Gironde intenta responder a la estabilidad que el lenguaje supone mantener en aras de la claridad, de la lógica, en aras de mantener las propiedades. El poeta no se preocupa tanto por una belleza estilística, sino más bien por la belleza propia de la música que hay en las palabras. Más allá de lo anecdótico del tema, el ejemplo nos demuestra que Gironde se “interesaba” poco por la cuestión textual propiamente dicha (nunca sin abandonarla por completo) pero se adentraba en lo que el lenguaje le producía. La cita del poema no es menos elocuente:

12

Se miran, se presienten, se desean,
se acarician, se besan, se desnudan,
se respiran, se acuestan, se olfatean,
se penetran, se chupan, se demudan,
se adormecen, despiertan, se iluminan,
se codician, se palpan, se fascinan,
se mastican, se gustan, se babea,
se confunden, se acoplan, se disgregan,
se aletargan, fallecen, se reintegran,

⁴⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁴⁶ La idea “degradación de lo poético” no debe tomarse en sentido peyorativo.

se distienden, se enarcan, se menean,
se retuercen, se estiran, se caldean,
se estrangulan, se aprietan, se estremecen,
se tantean, se juntan, desfallecen,
se repelen, se enervan, se apetececen,
se acometen, se enlazan, se entrechocan,
se agazapan, se apresan, se dislocan,
se perforan, se incrustan, se acribillan,
se remachan, se injertan, se atornillan,
se desmayan, reviven, resplandecen,
se contemplan, se inflaman, se enloquecen,
se derriten, se sueldan, se calcinan,
se desgarran, se muerden, se asesinan,
resucitan, se buscan, se refriegan,
se rehúyen, se evaden y se entregan.⁴⁴⁷

Pero la redundancia es música pura. La palabra es puro juego poético-erótico y la técnica del “regodeo” se activa de diferentes formas llevando a su máxima expresión lo dicho, y agreguemos, lo propiamente dicho. De todas maneras, el análisis de Schwartz es muy preciso cuando afirma (es él quien nos trae a este lugar de la explicación del poema):

Es en el sistema de redundancias donde radica la fuerza del poema. En primer lugar, la concentración exclusiva de verbos, aglutinados en grupos de 3, con un total de 72 verbos, convierten la descripción en pura acción. (...) ¿Además de los evidentes efectos rítmico-sonoros, cuál es la importancia de este sistema de repeticiones? Si por un lado la redundancia (efecto en el que reside uno de los principios por excelencia de la poesía) apunta a las claves semánticas del poema, por el otro, el exceso de repeticiones lleva a la disolución del significado, en un proceso de desgaste semántico.⁴⁴⁸

⁴⁴⁷ Girondo. *Obra completa*, pág. 93.

⁴⁴⁸ Schwartz. «¿A quién espanta el espantapájaros?» En: “Xul” 6 (mayo de 1984), pág. 34.

Aparte de las redundancias, que nuevamente nosotros queremos evocar como el exceso o los excesos, y que Guillermo Sucre ha llamado (muy correctamente) «adiciones, adhesiones», es ese apegamiento excesivo a la palabra y a la portación de su cualidad. Es un proceso de duplicación, o mejor dicho de multiplicación exponencial, una voz que reverbera en la siguiente y se multiplica hasta casi el infinito. En el texto número 16 del mismo poemario, el hilo no es tan evidente. Sin embargo, la palabra está significada en los desplazamientos que manifiesta, a pesar incluso del uso de los signos de puntuación, que probablemente pudieran remitir a pausas u otros “descansos” en la lectura. En los dos fragmentos siguientes del poema en cuestión (también del libro *Espantapájaros...*) Girondo intenta imprimir velocidad al texto a través del reiterado uso de formas que muy discretamente aplica a través de las sílabas o incluso de las letras. De esta manera, le da al texto propiedad y cuerpo, hasta el punto en que el significado de la palabra se suspende o desaparece. Veamos el siguiente ejemplo:

16

A unos les gusta el alpinismo. A otros les entretiene el domi-
nó. A mí me encanta la transmigración.

Mientras aquéllos se pasan la vida colgados de una sogá o pe-
gando puñetazos sobre una mesa, yo me lo paso transmigrando
de un cuerpo a otro, yo no me canso nunca de transmigrar.⁴⁴⁹

Aquí queremos poner el énfasis en que la congruencia está dejada de lado. No es lo que dice (lo que más le importa a Girondo), es lo que suena, lo que se escucha. En el fragmento anteriormente citado, primero el uso de la fricativa /s/ que compone la sonoridad tanto al principio del texto como en lo sucesivo y que combina sustantivamente después con la vibrante alveolar simple, pero en combinación con la /t/ o con la /g/ en tra de [transmigrando] o en gra de [transmi-grar]. De esta manera, en la medida en que avanza el texto, Girondo profundiza en la valorización de la palabra o me-

⁴⁴⁹ Girondo. *Obra completa*, pág. 98.

por dicho del poema en el empleo de esa concepción oculta. Nunca hizo de ello el enunciado de una poética. La forma y la estructura eran parte de él mismo. Más adelante en otro fragmento del texto se observa claramente esta aplicación que, como vemos, no solo es cualidad de un poema o de un poemario, sino de la evolución propiamente dicha del autor. Así tenemos en el siguiente párrafo:

¡Qué delicia la de metamorfosearse en abejorro, la de sorber el polen de las rosas! ¡Qué voluptuosidad la de ser tierra, la de sentirse penetrado de tubérculos, de raíces, de una vida latente que nos fecunda... y nos hace cosquillas!⁴⁵⁰

Aquí parece que queda claro el sistema de creación poética que ejecuta Girondo. Obviamente el poeta no está pensando expresamente si la consonante /s/ es fricativa o la /r/ es una vibrante alveolar simple, y ambas en contraste con la /t/ le producen mucha sonoridad. En realidad, nuestra tesis es que el poeta conoce la propiedad poética de la palabra en lengua española. Hay, y siempre lo hubo, un dominio de la lengua que le permite muy rápidamente conformar ese universo poético. Si desglosamos el sistema que se articula en el texto, el primer fragmento nos deja entrever rápidamente de qué manera el autor lo ha definido. Nosotros subrayaremos con negritas los elementos particulares que usa para que podamos observar cómo procede (no solamente con este poema, sino con muchísimos otros y en diversos de sus poemarios) y forma la poesía. Veamos:

— con las /s/

A unos les gusta el alpinismo. A otros les entretiene el domi-
nó. A mí me encanta la transmigración.

— con la /t/, /r/, /tr/, /gr/, /br/ y /rp/

**otros entretiene transmigración Mientras sobre transmi-
grando de un
cuerpo otro transmigrar.**

⁴⁵⁰ *Ibid.*

En la segunda estrofa cambia la /s/ y sobreabundan, tanto la /r/ vibrante simple como la vibrante múltiple /rr/ y agrega la /f/, que es un sonido fricativo alveolar sordo. No obstante, estamos ante una producción fonética que juega sobre la base de lo musical y sus silbidos. Si analizamos los elementos y su colocación, tenemos lo siguiente: **metamorfosearse**, **abejorro**, **sorber**, **rosas**, **ser**, **tierra**, **sentirse**, **penetrado**, **tubérculos**, **raíces**, y finalmente, **fecunda**. Con esta última palabra lo que hace es darle nuevamente agilidad y apertura a lo que sigue. El final de cada estrofa es también de importancia al establecer un enlace o encadenamiento.

El texto es en su totalidad absolutamente recurrente. Girondo vuelve una y otra vez, en una especie de “coqueteo” con la palabra, a encadenar imagen tras imagen tan solo con el objeto de escucharlas, de hacerlas fuertes incluso para él mismo. Pero las imágenes, ideas, frases, formas son antes que nada sonidos. Pareciera como si cada vez lo más importante fuera encontrar la sonoridad del lenguaje y con ello lo poético. En los poemas mostrados, Girondo logra esta sonoridad, a través de la reduplicación de algunas figuras literarias como la aliteración, la enumeración, la repetición, la amplificación y el paralelismo o contraste de ideas, la selección de vocablos y el uso deliberado de palabras vibrantes, resonantes.

Veamos que Blanca Delia Góngora, en su tesis doctoral sobre la poesía escrita en prosa, apunta que uno de los elementos que producen la “poeticidad” del texto se tiene que encuadrar dentro de lo lírico. Y esto que Góngora califica como lírico es el elemento corpóreo que corrientemente utiliza el poeta para hacer de su palabra una palabra poética. En realidad, lo lírico es lo musical, lo sonoro. Aunque Quesada considere la posibilidad de que alguna literatura de Girondo pueda ser considerada un “microrrelato”⁴⁵¹,

⁴⁵¹ “*En la Masmédula*, en 1954, ya a considerable distancia de la fase álgida de las vanguardistas, Girondo es autor de varios libros, entre ellos *Espantapájaros*, conformado por poemas en prosa y, también, narraciones que bien podrían ser consideradas microrrelatos”. Véase en: Quesada, «Rupturas político-ideológicas en la revista “Martín Fierro” 1924-1927», pág. 257.

de todas formas nosotros nos distanciamos de esta idea y nos centramos en que todo texto de Gironde es, por tanto, poético, esto es, lírico. No vemos, tal como lo declara Quesada, microrrelato en ningún caso. No fue esa la intención de Gironde y no pensó jamás en ello, especialmente por la primacía que tuvo la palabra.

Ahora bien, lo lírico claro que es una fina y delicada estructura que Gironde sabía articular muy bien, y lo hacía cada vez que lo deseaba. Y a ese mecanismo y juego de poesía nos retrotrae Bachelard cuando afirma que:

deberíamos meditar largamente sobre un mundo que existe en lo profundo por su sonoridad, un mundo donde toda la existencia sería la existencia de las voces. La voz, ser frágil y efímero, puede dar testimonio de las más fuertes realidades. Adquiere, en los diálogos de Claudel -encontraríamos con facilidad muchas pruebas de ello— las certidumbres de una realidad que une al hombre y al mundo. Pero antes de hablar, hay que oír. Claudel fue un gran perito en el arte de escuchar.⁴⁵²

Hemos dejado la referencia que marca Bachelard sobre Paul Claudel por el hecho de la singularidad que adquiere al parecerse uno al otro. No nos atrevemos a decir que, por ejemplo, Gironde tuviera influencias de Claudel. Sino que las cercanías en las formas de conformar el lenguaje y de trabajarlo, en especial si se trata desde la perspectiva sonora, son algo muy particular. Más allá de una influencia, lo que nos interesa destacar es tanto que a uno como al otro lo que más le atrae es el sonido de las palabras.

Por otra parte, el poema parece encapsularse. Esto quiere decir que el texto se centra en sí mismo y no sale. Todo el sistema poético es una especie de cobertor del lenguaje. El poema se justifica a sí mismo a partir de la estructura. Entendemos que la imagen del caracol es muy abstracta para poder visualizarla a simple vista en el texto. Sin embargo, la construcción (que pertenece en realidad a Bachelard) sirve para ejemplificar simplemente qué es lo

⁴⁵² Bachelard. *La poética del espacio*, pág. 160.

que define a la poesía de Girondo. No tanto tratando de dar una definición como si esto fuera una cosa última para decir del texto poético. Sino más bien encontrando en la imagen la fuente de una estructura que es recurrente en la obra del poeta argentino. El caracol metaforiza la imagen de una concha que protege –ya lo hemos dicho– todo el sistema y que, además, refuerza una voz especial para activar lo sonoro del lenguaje. En términos de Bachelard esto sería una poesía de caracol, es una poesía que se queda encerrada en la perpetuidad de ese sonido. Este concepto bachelardiano encaja perfectamente para definir al poeta. Bachelard, a propósito de Víctor Hugo, escribe:

Casi podría decirse que había tomado su forma lo mismo que el caracol toma la forma de su concha. Era su morada, su agujero, su envoltura... se adhería a ella en cierto modo como la tortuga a su caparazón. La catedral rugosa era su caparazón.⁴⁵³

De la misma forma, el poema número 18 es otra clara muestra de estos procedimientos o artificios poéticos:

Llorar a lágrima viva. Llorar a chorros. Llorar la digestión.
Llorar el sueño. Llorar ante las puertas y los puertos. Llorar de amabilidad y de amarillo.

Abrir las canillas, las compuertas del llanto. Empaparnos el alma, la camiseta. Inundar las veredas y los paseos, y salvarnos, a nado, de nuestro llanto.⁴⁵⁴

En el número seis de la revista «¿A quién espanta el espantapájaros?» es Jorge Schwartz quien habla precisamente del sistema de redundancias en la poética girondina. El teórico apunta

⁴⁵³ La cita que toma Bachelard proviene del libro de Víctor Hugo. Véase en: Víctor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, IV, § 3. La cita de Bachelard es: Bachelard, *La poética del espacio*, pág. 93.

⁴⁵⁴ Girondo. *Obra completa*, pág. 101.

a abrirnos cómo opera el sistema de escritura del poeta, en el que parecía agradar no solo al lector, sino incluso al propio Girondo; y que tantas veces usaba en aras de producir un efecto de atracción, una especie de encantamiento. Siempre basado en el regodeo de la palabra. Schwartz habla de “redundancias”, nosotros diríamos que se trata de excesos. En realidad, casi todos los textos del poeta argentino están compartidos por la dimensión del exceso.

Para demostrar aquellas “redundancias”⁴⁵⁵, el crítico apela al texto número 12 del libro *Espantapájaros: (al alcance de todos)*, que, como ya se sabe, es un híbrido de textos poéticos y prosa poética. Aquí Girondo utiliza un “artificio poético”, el de redundar en el marco de la repetición, ejercicio al que recurre constantemente. Por ejemplo, en el libro *Espantapájaros: (al alcance de todos)* crea las imágenes de esta forma y pareciera que lo hace con bastante vehemencia. Es como si la palabra misma le exigiera estar allí nuevamente. Fue el método que usó para sí mismo, a falta de uno concreto. Girondo iba abriendo caminos en todos los sentidos.

En el poema, que presentamos a continuación, vemos que ya casi desde el primer verso están presentes estas “intempestivas” recurrencias metafóricas, las que a su vez evocan un viaje y demuestran la construcción de una *poiesis*. Tenemos aquí el número uno cuando escribe (resaltamos el texto en negrita para que se pueda visualizar mejor la construcción de la que hablamos):

No se me importa un pito **que las mujeres tengan** los senos como...
al hecho de que amanezcan... que sacaría el primer premio (...), que no sepan volar... que pretendan seducirme!
Esta fue —y no otra— la razón **de que me enamorese**, tan locamente, de María Luisa.

⁴⁵⁵ Schwartz usa la definición, por supuesto, no de forma peyorativa contra el autor, sino en otro sentido de manera calificativa y analítica.

¿Qué me importaban sus labios por entregas y sus encelos sulfurosos?

¿Qué me importaban sus extremidades de palmípedo
(...)

Desde el amanecer **volaba** del dormitorio a la cocina, **volaba** del comedor a la despensa. **Volando** me preparaba el baño, la camisa. **Volando** realizaba sus compras, sus quehaceres.

¡Con qué impaciencia yo esperaba que volviese, **volando**, de algún paseo por los alrededores! Allí lejos, perdido entre las nubes, un puntito rosado. “¡María Luisa! ¡María Luisa!” (...) y a los pocos segundos, ya me abrazaba con sus piernas de pluma, para llevarme, **volando**, a cualquier parte.

(...) una caricia **que nos aproximaba al paraíso**; (...), en tirabuzón, en hoja muerta, el aterrizaje forzoso de un espasmo. ¡**Qué delicia** la de tener una mujer tan ligera..., ... ¡**Qué voluptuosidad** la de pasarse los días entre las nubes... la de pasarse las noches de un solo vuelo!

Después de conocer una **mujer etérea**, ¿puede brindarnos alguna clase de atractivos una **mujer terrestre**? ¿Verdad **que no hay** una diferencia sustancial entre vivir con una vaca o con una mujer que tenga las nalgas a setenta y ocho centímetros del suelo? Yo, por lo menos, soy incapaz de comprender la seducción de una mujer pedestre, y por más empeño **que ponga en concebirlo** no me es posible ni tan siquiera imaginar **que pueda hacerse el amor** más que **volando**.⁴⁵⁶

De esta manera tenemos lo siguiente:

1. La estructura dominante se funda en el uso del /que/ junto al /qué/ interrogativo, a pesar de que lo importante aquí es el efecto sonoro que produce y no la función gramatical.
2. Se enlazan los versos con el verbo /volar/.
3. Retoma el /que/ o /qué/ e intercala o enlaza con los primeros versos. Acto seguido

⁴⁵⁶ Girondo, *op. cit.*, pág. 78.

4. produce un cambio tomando uno de sus temas predilectos, la mujer. Intercala para ejecutar un procedimiento que podríamos denominar intercalación o encadenamiento de las imágenes primero, segundo, tercero y cuarto fragmento de los versos. Es decir: mujer | que | volar.

5. A veces utiliza un encadenamiento en el mismo verso tal como sucede en /**que** volviese **volando**/.

Veamos ahora solamente utilizando las frases conectoras de los versos:

que volviese, volando, [...] volando, a cualquier parte.

que nos aproximaba al paraíso [...] ¡Qué delicia
Qué voluptuosidad

mujer etérea
mujer terrestre
vivir con una vaca o con una mujer

mujer pedestre
que ponga en concebirlo
que pueda hacerse el amor
más que volando

Este tipo de juegos y de estructuras no aparecen de repente como si el poeta las hubiera tomado al azar, no son aquello que podríamos clasificar de “vuelos poéticos”. Son estructuras rítmicas que nos genera la imagen de como si escucháramos el golpeo de la tecla de una máquina de escribir, por ejemplo, en los / que/, “que que que que que” o para expresar la imagen del vuelo utilizando el verbo, mismo hecho que reseña una de las formas estructurales para expresar la metáfora. Tal como afirma Jorge Luis Borges en su *Arte poética: seis conferencias*, “Yo diría que lo importante a propósito de la metáfora es el hecho de que el lector o el oyente la perciban como metáfora”⁴⁵⁷.

En casi todos los poemas de este libro, así como de otros de sus libros también, el lector rápidamente podrá encontrarse con imágenes y construcciones que se organizan de la misma forma. Son altamente funcionales y le otorgan a la palabra un sentido profundo de significación. Gironde es consciente de ello y echa mano de este recurso cada vez que lo necesita. En el poema número cuatro juega con los verbos. En este sentido, hallamos los

⁴⁵⁷ Borges. *Arte poética: seis conferencias*, pág. 87.

siguientes: *abandoné, dejé, No quise, Preferí, Conjuré, Fui, Creí, Renuncié, Aprendí, No consentí, Fui, Amé, caí...* cada uno de ellos siempre colocados al principio de la oración en el que un doble juego (lector - poeta) está presente. Si se trata de *Espantapájaros: (al alcance de todos)*, se pueden observar distintos y similares tipos de juegos así. Léase, por ejemplo, estas repeticiones (elementos que producen una metafóricidad profunda), como de pronto Girondo en el poema 12, en el 18, en el 19 (aunque con un poco menos intensidad), o en el 21, etc.

En el poema que presentamos a continuación la fuente creativa, como la de casi absolutamente toda su poesía, se fundamenta en aquello que Genette ha definido con el concepto de *pastiche*.⁴⁵⁸ Es esta, pues, una poesía paródica, una poesía que juega al trastocamiento de lo simple transformándolo en lo singular. Es por ello por lo que rápidamente encontramos esas formas con las que tanto le gustaba jugar, lo *kitsch*, el lugar común, o la imagen trunca, produciendo más símil que metáfora, yendo hacia lo paródico y adjetivando todo o casi todo. Veámoslo en el poema mismo.

Corta los dedos momias
la yugular marina
de los algosos huéspedes que agobian tu pensativo omóplato
[de lluvia

⁴⁵⁸ “El pastiche y la parodia están inscritos en el propio texto de la epopeya, lo que confiere a la fórmula de Escalígero una significación más fuerte de lo que él mismo imaginaba: hija de la rapsodia, la parodia está desde siempre presente, y viva, en el seno materno, y la rapsodia, que se alimenta constantemente y recíprocamente de su propio retoño, es, como los cólquicos de Apollinaire, hija de su hija. La parodia es hija de la rapsodia y a la inversa. Misterio más profundo, y en todo caso más importante, que el de la Trinidad. La parodia es el revés de la rapsodia, y todos saben lo que Saussure decía acerca de la relación entre recto y verso. Del mismo modo, lo cómico no es otra cosa que lo trágico visto de espaldas”. Gérard Genette. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. 1ª ed. Madrid: Taurus, 1989, pág. 26.

la veta de presagios que labran en tu arena los cangrejos
[escribas
el tendón que te amarra a tanto ritmo muerto entre gaviotas
y huye con tu terráquea estatua parpadeante
sin un mítico cuerno bajo la nieve niña recostada en tus sienes
pero con once antenas fluorescentes embistiendo el misterio.

Huye con ella en llamas del brazo de su miedo
tómala de las rosas si prefieres llagarte la corteza
pero abandona el eco de ese hipomar hidrófobo
que fofopulpoduende te dilata el abismo con sus viscosos
[ceros absorbentes
cuando no te trasmuta en migratorio vuelo circunflexo de
[nostalgias sin rumbo.

Furiosamente aleja tu Segismunda rata introspectiva
tu telaraña hambrienta
de ese trasmundo hijastro de la lava en mística abstinencia
[de cactus penitentes
y con tu dogoarcángel auroleado de moscas
y tus fieles botines melancólicos
de ensueños disecados y gritos de entrecasa color crimen
huye con ella dentro de su claustral aroma
aunque su cieloinfierno te condene a un eterno “Te quiero”.⁴⁵⁹

Deja ya desprenderse el cálido follaje que brota de tus manos
junto a ese móvil tótem de muslos agua viva
flagélate si quieres con las violentas trenzas que le hurtaste
[al olvido
pero por más que sufras en cada cruz vacante una pasión
[suicida

⁴⁵⁹ El entrecomillado de “Te quiero” parece subrayar que la imagen es un lugar común, colocada en un poema infantil, o en todo caso en una poesía adolescente. No es una certeza, aunque puede apuntar a esa retórica. Recordemos que a Gironde le gustaba parodiarse la palabra, ser irreverente con ella.

y tu propia cisterna con semivirgen luna reclame tu cabeza
ya sin velero ocaso
ni chicha de pestañas
ni cajas donde late la agónica sequía
huye por los senderos que arrancan de tu pecho
con tu hijo entre paréntesis
tu hormiguero de espectros
tus bisabuelas lámparas
y todos los frutales recuerdos florecidos que alimentan tu
[siesta.

Huye con ella envuelto en su orquestal cabello
y su mirar sigilo
aunque te cruces de alas
y el averritmo herido que anida en el costado donde te
[sangra el tiempo
atardezca su canto entre sus senoslotos
o en sus brazos de estatua
que ha perdido los brazos en aras de vestales y faunos inhumados
y huye con tus grilletes de prófugo perpetuo
tu nimbo sin eclipses
tus desnudos complejos
y el sempiterno tajo de fluviales tinieblas que te parte los ojos
para que viertan coágulos de rancia angustia padre
impulsos prenatales
y meteóricas ansias que le muerden los crótalos
a los sueñosculebras del lecho donde boga ámbarmente desnuda
tu ninfómana estrella
mientras tu cuervo grazna un “Nunca más” de piedra.⁴⁶⁰

⁴⁶⁰ En nota a pie de página Raúl Antelo anota lo siguiente: “Publicado en *La Nación* el 1º de abril de 1951, con el título «Instancias a un poeta –encallado en las costas del Pacífico–». Disgustado por la errónea identidad que muchos lectores prestaron al poeta del título, el autor decidió mencionar al verdadero destinatario del poema en el caso de una futura reimpresión. Gironde, *Obra completa*, pág. 273.

El poema es, tal vez, un punto de inflexión en lo que corresponde a toda la dimensión y la dinámica poética de Girondo. Lo que ha escrito lo ha hecho en la búsqueda de la palabra. La poesía es algo más que lenguaje para él, pero se refiere no a una palabra simple, sino a una palabra poética, profética. Aquella que está siempre fuera del mundo real, es decir, que pertenece solamente al mundo propio de la imaginación del escritor. Acaso si nos preguntamos brevemente, ¿son posibles estos neologismos, estas invenciones? Girondo se desprende así de lo que le ha significado la experiencia de la vida mundana, y busca retornar a un ascenso que no siempre es fructífero, incluso que cada vez más lo lleva a un descenso. Pero, y al mismo tiempo, que le pertenece a la experiencia del autor, así como también a sus vivencias. Su proyecto se centra en hacer del texto poético un lugar que no solo apunte a la creación de una imaginación en “ascensión”, en vuelo. Aunque constantemente persigue este objetivo, parece que lo que halla de él mismo, es la caída. Una que se vuelve constante y a veces derrotista. Sobre la base de esta idea podemos citar otra vez a De Nóbile cuando asegura que “El tema de «Instancias a un poeta...» aparece llevado por un movimiento torrencial donde se encauza el encantamiento sonoro”⁴⁶¹.

Efectivamente, tal como afirma la autora de *El acto experimental: Oliverio Girondo y las tensiones del lenguaje*, se trata de ese embelesamiento que los sonidos de las palabras le plantean y a partir de los cuales el significado poco le importa ya. En realidad, lo que ocurre es que en medio de ese contexto al poeta solamente le resuenan los sonidos. Hablando en términos musicales, la nueva escritura a la que nos impulsa Girondo podría ser expresada definiendo a los poemas como en la música clásica se define la fuga. En este sentido, el texto juega constantemente desde esa perspectiva a poner los elementos dentro del marco de una estructura musical. El poema *Balaúa* (de los textos inéditos según lo que reseña Antelo en la publicación de su *Obra completa*) puede darnos rápidamente esta idea:

⁴⁶¹ De Nóbile. *El acto experimental: Oliverio Girondo y las tensiones del lenguaje*, pág. 89.

De oleaje tú de entrega de redivivas muertes
en el la maramor
plenamente amada
tu néctar piel de pétalo desnuda
tus bipanales senos de suave plena luna
con su eromiel y zumbos y ritmos y mareas
tus y más que tus
tan eco de eco mío
y llamarada suya de la muy sacra cripta mía tuya
dame tu
Balaúa⁴⁶²

Pero esta idea aún resulta incipiente para expresar el sentido último de la poética musical de Girondo. Si queremos comprender correctamente de qué manera funcionan en su literatura estas características tenemos que, forzosamente, definir primero la fuga.

Esta fuga la define muy claramente Josep Soler en su libro *Fuga, técnica e historia*. Se trata de que las estructuras y los elementos de la composición que la fuga contiene, en cierto modo, pueden ser aplicados a muchos de los poemas y de las obras de Girondo. Soler define la fuga de la siguiente forma:

Podría definirse como una composición musical, en un solo tiempo, sobre un solo tema; de este se deriva el total de la obra siendo únicamente la unidad de su enunciado la que engendra y controla sus diversas ramificaciones, su forma, sus distintos períodos, etc. Es pues, una composición monotemática con un empleo sistemático de la imitación. Se desata, en principio, una organización solo vertical o melódica; el evolucionar de las distintas tonalidades es secundario frente a la dialéctica de las imitaciones y al diálogo cuidadosamente estructurado entre las diversas voces: la fuga expresa y patentiza una semántica horizontal, con una dinámica siempre pulsante, conteniendo una energía latente

⁴⁶² Girondo. *Obra completa*, pág. 252.

y potencial en su elemento básico, el tema. El tema recibe también el nombre de sujeto (o *dux*). La imitación del tema recibe el nombre de respuesta (o *comes*).⁴⁶³

Destaquemos inicialmente, y de manera esquemática, los elementos principales de los que se compone una fuga para observarlos en el poema:

1. la obra ocurre en un solo tiempo;
2. utiliza un único tema (monotemática);
3. utiliza la imitación;
4. organización vertical o melódica;
5. las tonalidades evolucionan (aunque de acuerdo con Soler lo importante es la imitación y el diálogo);
6. el diálogo se estructura muy cuidadosamente. Se le otorga importancia a las diversas voces que participan;
7. dinámica pulsante;
8. el elemento potencial es el tema (sujeto | *dux*);
9. la imitación del tema como respuesta.

Cada uno de estos elementos están casi siempre presentes en la obra. En el caso de Girondo, lo temático se expresa en el título. Cada poema habla de lo que va a decir. Funciona como una conclusión o la respuesta. Así, el título es el tema y los versos reconstruyen la imitación de lo que el poeta percibe. Entre el cuerpo textual y el título se da la consistencia que tiene como resultado la respuesta. Por ejemplo, si tomamos el primero de sus poemarios *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, nos daremos cuenta de que la secuencia de textos no solo muestra los lugares por los cuales pasó Girondo, sino también la relación de sus títulos con su contenido. Así tenemos que *Croquis en la arena* es un croquis, *Río de Janeiro* habla sobre la ciudad, *Corso* es la explicación de un corso durante el carnaval, etc., y así en casi todos y cada uno de los libros y de los poemas esta forma de estructurar la obra se va a constituir como parte formal de su estructura. Aunque posteriormente volveremos sobre este tema, el texto se vincula a lo

⁴⁶³ Josep Soler. *Fuga, técnica e historia*. 1ª ed. Barcelona - España: Antoni Bosch editor, 1980, pág. 5.

terrestre dinámicamente. Y, de este modo, Girondo con la impresión que le da a la palabra nos recuerda nuevamente a Bachelard cuando, refiriéndose a Baudelaire, expresa:

(...) estos textos no hacen más que preparar la página personal de Baudelaire, página donde las “correspondencias” van a aparecer como diversos aumentos de los sentidos, cada ampliación de una imagen ampliando la magnitud de otra. La inmensidad se desarrolla. Baudelaire, entregado esta vez todo entero al onirismo de la música, experimenta, según dice, una de esas impresiones felices que casi todos los hombres imaginativos han conocido gracias a los sueños, mientras dormían.⁴⁶⁴

La referencia no solamente se vincula con el hecho estético al referirse a Baudelaire, quien además fuese una de las influencias de Girondo, sino que también nos habla de uno de los aspectos que podemos mencionar con respecto al carácter musical en la textualidad girondina. Veamos entonces un ejemplo concreto sobre este tema. En el poema *Escrúpulo* del libro *Persuasión de los días* los elementos que nos describe al compositor catalán se pueden observar detalladamente en el poema de la siguiente forma:

Me parece que vivo,
Que estoy entre los ruidos
que miro las paredes,
que estas manos son mías;
pero quizás me engañe
y paredes y manos
solo sean recuerdos
de una vida pasada

He dicho «me parece»
Yo no aseguro nada.⁴⁶⁵

⁴⁶⁴ Bachelard. *La poética del espacio*, pág. 172.

⁴⁶⁵ Girondo. *Obra completa*, pág. 179.

Como se desprende de nuestra lectura, el poema trata sobre el escrúpulo. Fijémonos que no es sobre los “escrúpulos”, sino un único escrúpulo, el que se define a sí mismo. Esto quiere decir que el poema no expresa de manera general una actitud tomada en la vida misma, sino que se refiere a ese tema en particular y no a los diferentes escrúpulos que alguien puede tener. De manera que, en concreto, este es el tema. En segundo lugar, la imitación. La capacidad observadora de Girondo estructura el texto siempre sobre la base de una descripción que nos hace ver lo que quiere describir. En esto consiste la imitación, la que también podríamos llamar calco, réplica de esa observación (interior o exterior) de esa realidad. La verticalidad del texto también es otra característica que define la obra de Girondo y que, como en la fuga, forma parte de la estructura melódica de la obra. Girondo escribe verticalmente y nunca un poema suyo tendrá esa cualidad de horizontalidad. El poema es dialógico. No solamente en este caso. También en casi toda la poética gironдина el poema construye un diálogo con sus lectores, o con los oyentes imaginarios vinculados a las múltiples resonancias. Esta última característica se enlaza con lo cuidadoso que resulta ser Girondo para presentar los contenidos.

Esta poética musical está puesta de manifiesto en su último libro titulado como *En la mas médula*. En el libro mencionado, todos o casi todos los poemas juegan con este aspecto. Beatriz de Nóbile tiene una sección en su estudio titulada “«Hacia el fuego central: o la poesía de Oliverio Girondo» o la provocación del lenguaje”⁴⁶⁶ y la definición no puede ser más precisa. Girondo titula sus textos, con excepción solo de muy pocos, con esa estructura. No mencionaremos ni al primero de ellos, ni al segundo, pero podemos aquí anotar los siguientes: *Al gravitar rotando*; *Aridandantemente*; *El uno nones*; *El puro no*; *Rada anímica*. No obstante, los títulos son un anuncio de lo que leeremos, no solamente en *En la mas médula*, sino en el transcurso de sus diez años siguientes y sus últimos de vida.

La propiedad musical de esta obra deslumbra por la capacidad que expone el poeta, no solamente para crear neologismos, de los que

⁴⁶⁶ Cf. De Nóbile. *El acto experimental: Oliverio Girondo y las tensiones del lenguaje*, pág. 108.

poco importa su significado, sino para explotar al máximo el valor fónico y musical de la palabra. Todo el poemario en su conjunto actúa de esta forma. Incluso podemos agregar que casi toda su obra poética está trazada por este marco de singularidad. La búsqueda es ex profesa en tanto que el poeta no oculta la necesidad que tiene de encadenar el lenguaje a nuevas formas de expresión. Haciendo una selección al azar de todos los textos de este poemario podemos encontrar:

A lo fugaz perpetuo	El no
y sus hipoteseres	el no inóvulo
a la deriva vértigo	el no nonato
al sublatir al máximo las	el noo el no poslodocosmos de
reverberalíbido (...) ⁴⁶⁷	impuros ceros
	noes que noan noan noan ⁴⁶⁸

Acoplar estrictamente la estructura de la obra de Girondo a esa definición es un tema de relativa complejidad. En todo caso, queremos hacernos eco de que en muchas ocasiones la mención de la alternancia de voces aunada a otra fundamental, el contrapunto, expone la base de todo lo que conlleva la poética girondina. Por ejemplo, si tomamos el poema *Aparición urbana*, del libro *Persuasión de los días*, podemos dividir ese texto en dos partes. Cada uno de los fragmentos del poema se corresponde casi exactamente con una de las características de la fuga. Veamos lo que queremos decir en un ejemplo concreto:

Estructura – Función: {

- tierra, cielo, ruidos: *ascenso y verticalidad*
- herido, malherido, inmóvil: *dureza y fijación*
- tres versos intermedios: *descanso*
- espanto, asfalto, caídas: *verticalidad hacia abajo - descenso*
- santo, desnudo, blanco: *símbolo de la pureza*

Ahora leámoslo en el poema *Aparición urbana* del libro *Persuasión de los días*, donde escribe:

⁴⁶⁷ Del poema *Por vocación de dado* de Girondo, *En la masmédula*, pág. 233.

⁴⁶⁸ Del poema *El puro no* de Girondo, *En la masmédula*, pág. 231.

¿Surgió de bajo tierra?
¿Se desprendió del cielo?
Estaba entre los ruidos,
herido,
malherido,
inmóvil,
en silencio,
hincado ante la tarde,
ante lo inevitable,
las venas adheridas
al espanto,
al asfalto,
con sus crenchas caídas,
con sus ojos de santo,
todo, todo desnudo,
casi azul, de tan blanco.

Hablaban de un caballo.
Yo creo que era un ángel.⁴⁶⁹

La fuga es precisamente eso que su palabra define, una fuga, un escape. A pesar de ello, el texto posee una musicalidad que no parece muy alegre, sino que está impregnada de melancolía, deseo y de memoria. Una melancolía que deviene de una pérdida, un deseo que se mantiene intacto, y una memoria que trata de recuperar el pasado de la juventud, el pasado que había sido para Girondo jovial. La fuerza de las palabras está en la elocuencia de los sonidos que la transforman. En las imágenes encontramos, pues, a un hombre (un escritor) que, en vez de ascender, desciende (en el sentido bachelardiano de la definición) y una imaginación poética que se torna cada vez más pétrea ante el lenguaje. La búsqueda de un sí mismo, de una conciencia que se sabe perdida. El poema *Derrumbe* así ya lo escribe, diríamos que casi literalmente:

⁴⁶⁹ Oliverio Gironde. *Persuasión de los días*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1942, pág. 133.

Me derrumbé,
caía
entre astillas y huesos,
entre llantos de arena
y aguaceros de vidrio,
cuando oí
que gritaban:
“¡Abajo!”
“¡Más abajo!”
y seguía cayendo,
dando vueltas
y vueltas,
entre ásperas cenizas
y gritos mutilados,
“¡Abajo!”
“¡Más abajo!”
en espiral,
rodando,
envuelto en lo derruido,
en turbios remolinos
de trozos y fragmentos,
de esquirlas,
de gemidos,
“¡Abajo!”
“¡Más abajo!”
entre escombros y ruinas
ululantes,
informes,
a través de la asfixia,
del horror, del misterio,
más allá del aliento,
de la luz,
del recuerdo.⁴⁷⁰

⁴⁷⁰ Girondo. *Obras completas*, pág. 159.

Sin embargo, no se debe olvidar que la poesía de Gironde no es en modo alguno una poesía testimonial. Tanto él mismo como la palabra se acercan entre sí y en la búsqueda de la imagen con la intención de hallar en la base de la palabra misma la producción de las imágenes y también, a la vez, la reproducción de sus vivencias, a las que evidentemente siempre apeló. Y un punto, que es de consideración no menos importante, en él todo es absolutamente diferente a los otros en él. Pongamos así dos notas más que dan pie de entrada a las obsesiones que rondaron las imágenes de Gironde. El poema marca esa “angustia” literal que inunda casi toda la poesía girondina. Gironde se divierte jugando y jugando no solo con las palabras, sino también con las imágenes. El poeta se deja llevar por ellas, como si el lenguaje se tratara de un surco en el que se asegura el camino a una estancia más placentera, incluso brillante o reluciente.

De esta manera, es posible afirmar que en esta poesía se recorren todos los espacios posibles y todos aquellos a los que siempre apela. No se puede leer el poema girondino sin estar precavidos de que vamos a ingresar pronto a un mundo en el que todo es posible. Ya hemos mencionado su poesía total, en el sentido, de que la búsqueda a la que se atañe es siempre la de un recorrido que intenta decirlo todo, y abarcar hasta el último detalle del significado que eso le aporta. Es por ello por lo que hemos dicho que el poema denota una especie de “angustia” existencial. No porque funcione como un recurso terapéutico, o porque el poeta esté problematizado existencialmente. Gironde es feliz en tanto que se debe entender por esa felicidad lo que la escritura le produce. Pero hacia el final de su vida y de su obra las palabras ya no parecen manifestar esa alegría, incluso ese erotismo con las que tanto se divierte. Al contrario, ahora son cada vez más graves, pero en el sentido de reflexivas, más profundas, más hondas. Los títulos de sus tres últimos libros lo sugieren casi de manera literal. Gironde va en “degradé” reduciendo casi toda una metafísica de la dureza, donde los objetos y las cosas ya no son suaves o móviles, sino rígidas y detenidas en el tiempo. Así, *Persuasión de los días*, *Campo nuestro*, y finalmente llegar al centro mismo de esta secuencia *En la masmédula*. Es decir:

- La invocación de la vida hacia el mundo interior;
- la tierra, el origen, el terruño;
- el centro mismo, el núcleo.

De esta inferencia se desprende la idea de que surge en él una necesidad de vuelta al origen, que, para el porteño, aquel que ha nacido en la ciudad de Buenos Aires, significa lo argentino, o más bien la tierra, el terruño. No se debe olvidar que lo “argentino”, esa centralidad a la que el poeta siempre aspiraba, en algún punto se le había extraviado. Desde cuando Girondo decidió (*motu proprio*) iniciar sus periplos de viajero, de viajante, ese mundo argentino empezó a significarse como una ausencia, como una pérdida de sí mismo. De esta forma, el texto poético le permite fijar su búsqueda en dos líneas: la del yo, y la del yo en el mundo que le “vio nacer”, es decir, Argentina. El poema *Desmemoria* del libro *Persuasión de los días* nos lo previene. Perder la memoria es perder el lugar de estancia más certero, el poema lo dice todo de manera bastante clara (como suele escribirlo el poeta):

Primero: ¿entre corales?
 Después: ¿debajo tierra?
 Más cerca: ¿por los campos?
 Ayer: ¿sobre los árboles?

Quizás.
 Es muy probable.

Pero ¿qué hacer?
 ¡Decídeme!

Me baño.
 Como pasto.
 escarbo.
 Trepo a un árbol.

|Es inútil|
 |Inútil|

¡Son demasiados siglos!

No puedo recordarlo.⁴⁷¹

No olvidemos las palabras de Bachelard al referirse a las relaciones que hay entre el sueño y la materia. Aunque unas imágenes del sueño pueden parecerse etéreas, imágenes del “aire” (para usar la metáfora bachelardiana), sin embargo, el filósofo francés nos hace ver que es posible que haya una concertación entre dos materias distintas. Veamos: “Comprendamos antes que nada que, desde el principio del relato onírico, estamos en presencia del arquetipo de la materia. [...] En el sueño, las palabras a menudo recobran su mentido antropomórfico profundo”⁴⁷². En este mismo párrafo Bachelard hace referencia a una actitud “cosista”⁴⁷³ o “animalista”⁴⁷⁴. Posteriormente veremos que Girondo juega también a esa actitud de cambiar lo duro por una materia más suave, la del animal.

Raúl Antelo, en su «Estudio filológico preliminar», extrae notas de aquellos cuadernos azules que Girondo llevaba durante sus viajes. Son parecidas a las bitácoras que los navegantes llevaron en siglos anteriores, o bien son cuadernos de notas, ejercicios literarios del escritor primerizo, aquel que empieza a labrar su camino, expresando sus deseos en una hoja de vida que lleva incluso en secreto, o más bien en un texto que está escrito para su intimidad.

Antelo las recoge puntillosamente. De estas notas se desprenden comentarios verdaderamente singulares y de importancia que nos permiten llegar a comprender el sentido literario que Girondo quiso aportar a su obra. También nos dice cuál es la actitud del escritor o cuál debe ser, no frente a los otros, sino frente a sí mismo.

⁴⁷¹ Girondo. *Obra completa*, pág. 178.

⁴⁷² Bachelard. *La tierra y las ensoñaciones del reposo: ensayo sobre las imágenes de la intimidad*, pág. 111.

⁴⁷³ *Ibid.*

⁴⁷⁴ *Ibid.*

Por ejemplo, encontramos la mención de Bertolt Brecht cuando el dramaturgo alemán contaba apenas con veinte años. Allí Antelo apunta claramente:

«¡Quién pudiera decirme si es un dios o un árbol!», lo que evoca la duda dilemática de la escena infantil, «¿merezco su presencia? ¿Me sacaré el sombrero?». ¿Quién del mismo modo puede decirnos si, al escribir su cuaderno del viaje a Roma, Oliverio Gironde no está escribiendo ese diario de salvaje americano, que inició sin acabar, o en última instancia, si incitando su memoria personal no está, simultáneamente, citando y excitando su misma memoria textual? Memoria: sin pausa, sin mora, sin locura.⁴⁷⁵

Parece como si Gironde hubiera escuchado las palabras de Antelo, u observamos a un Antelo que previsualiza el pensamiento de Gironde. Hay en el texto de Antelo apuntalamientos sobre las claves poéticas y de lectura que refrendan no solo la poesía sino también los modos en que el poeta argentino comprendería la esencia de la palabra. A veces en un tono rayano en la imaginación del poeta que sufre la locura, el poeta melancólico o el poeta alucinado. Todas son imágenes propias que derivaron del escritor romántico. Antelo cita el poema *Tótem de Persuasión de los días*, poema en el que nuevamente se desplaza entre el cielo y la tierra, cuando escribe “Bien plantado en la tierra, / las nubes se enmarañan en sus duros cabellos. // Sus millares de manos / rasgúan en el aire una canción de lluvia (...)”⁴⁷⁶.

En los cuadernos que describen su paso por Roma, Gironde nos desplaza por la geografía interior del lugar y la visión con la que percibe el mundo. En el segundo cuaderno Antelo destaca que “en su cuidado de sí, el artista latinoamericano en viaje por Europa, aun cuando se compone como rastacuero, no deja sin embargo de exhibir una cierta impugnación «obrero»; hacer obra

⁴⁷⁵ Antelo. «Estudio filológico preliminar», pág. XXXI.

⁴⁷⁶ Gironde. *Obra completa*, pág. 158.

a partir de fragmentos⁴⁷⁷. Girondo se atiene a aquellas funciones que había explicado Jakobson y que se daban con el lenguaje, oscilando entre metonímicas y metafóricas. Genera desde el lenguaje simple lo metafórico. Se trata de la palabra en su justa y precisa dimensión que hace eco de sí misma. Algo que posteriormente irá abandonando conforme encuentre en el propio lenguaje y su desmembramiento la intencionalidad propia de este. “La conquista de una lengua constituye en el poeta, mejor que en ningún otro creador literario, el trofeo por el que disputa aún más allá de sus fuerzas”⁴⁷⁸.

Girondo se atiene a lo que plantea Pierre Macherey cuando afirma que “el discurso del escritor no tiene, por elección, el privilegio de la ilusión que le permitiría decir otra cosa”⁴⁷⁹. La palabra es precisa y debe ante todo ser directa y simple. Sin embargo, consciente o inconscientemente, Girondo ha hecho distinciones y, en relación con esa dicotomía entre metonímico y metafórico, hasta su tercer poemario la forma de la escritura es metonímica. Después de ello, Girondo atiende a un modo expresivo que busca lo metafórico. Por ejemplo, lo metonímico en el poema *Chioggia* de su primer poemario, cuando escribe: “Entre un bosque de mástiles, / y con sus muelles empavesados de camisas”⁴⁸⁰.

Lo metafórico es más difícil de hallar. La poesía y la palabra poética parece que le sirve para expresar las ideas que tiene, pero casi siempre lo hace de manera más directa. Sus “escasas metáforas” son directas, sin ambages, de tal modo que están allí como ocultas y de pronto aparecen casi sin posibilidad de ser simuladas. Girondo las oculta, o mejor dicho juega a ocultarlas, incluso a tener imprecisiones, juega al distraimiento del lector porque el poeta también se entretiene, también se distrae. Retomemos

477 Antelo. «Estudio filológico preliminar», pág. XXXIX.

478 De Nóbile. *El acto experimental: Oliverio Girondo y las tensiones del lenguaje*, pág. 106.

479 Pierre Macherey. *Para una teoría de la producción literaria*. 1ª ed. en español. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Ediciones de la Biblioteca, 1974, pág. 63.

480 Girondo. *Obra completa*, pág. 22.

nuevamente las palabras de Macherey “(...) el discurso del escritor no tiene, por elección, el privilegio de la ilusión que le permitiría decir otra cosa. Todo discurso supone la ausencia o no provisional de aquello de lo que es discurso y se instala en la cavidad dejada libre por la puesta de lado de lo que él dice”⁴⁸¹. El escritor juega siempre en medio de esta transición, de esta dicotomía que nos plantea Macherey. Ello se adhiere precisamente a aquello que Michael Sprinker ha explicado de la filosofía del crítico y que también parece ajustarse a la poética girondina. Sprinker detalla, pues:

En última instancia, todo texto literario tiene como objeto -y esta parece ser su verdadera ‘filosofía’ [Macherey]- la no adhesión al lenguaje del lenguaje del lenguaje, la brecha que divide permanentemente lo que decimos de lo que decimos al respecto y de lo que pensamos sobre ello. De Roman Jakobson a Roland Barthes, la especificidad del lenguaje literario ha sido la marca de esa “literariedad” que Macherey ha tenido tanta dificultad para negar y que sigue siendo una categoría válida para articular la objetividad de la literatura.⁴⁸²

La frase clave, que queremos resaltar para Gironde, es precisamente la que habla del decir, de lo que es al respecto y de lo que finalmente pensamos sobre ello. En este caso, Macherey percibe la idea desde otro punto de vista. No obstante, en la poesía de Gironde el decir tiene una actitud menos emblemática, pero actúa sobre el pensamiento del lector. Gironde lo interroga de manera incisiva. Todo el tiempo le está preguntando sobre lo que él piensa. De manera que no deja la poesía para el escritor. La deja para el

⁴⁸¹ Macherey, *op. cit.*, pág. 63.

⁴⁸² Michael Sprinker. «Prefacio a *El objeto de la literatura* de Pierre Macherey». En: “Demarcaciones. Revista latinoamericana de estudios althusserianos” 7 (2019). URL: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.10145/pr.10145.pdf> (visitado 20-09-2022).

lector mismo. Y es a su vez lo que expresamente nos vincula a sus proposiciones extensivas, tanto las de Jakobson como también las de Barthes.

Nosotros creemos que la poesía de Gironde, más allá de sus vínculos con la experiencia vanguardista, es, definitivamente, una poesía que atiende a las perspectivas poéticas de Bachelard. Es una poesía fenomenológica. Una poesía que atiende todo el tiempo a esos vínculos. Es una poesía que se mezcla con absolutamente todo. Hay algo que no advirtió Gironde y que Jorge Luis Borges advertía en una de las seis conferencias que dictó en Oxford. Allí se refería a lo artificioso y al error en el que incurrió por haber creído en ello. En el capítulo que él mismo tituló “Credo de poeta”, Borges afirma:

Entonces incurrí en un error muy común: hice cuanto pude por ser —entre todas las cosas— moderno. Hay un personaje en los *Wilhelm Meisters Lehrjahre* de Goethe que dice: «Sí, puedes decir de mí lo que te parezca, pero nadie negará que soy un contemporáneo». No veo diferencia entre ese personaje absurdo de la novela de Goethe y el deseo de ser moderno. Porque somos modernos; no tenemos que afanarnos en ser modernos. No es un caso de contenidos ni de estilo.⁴⁸³

2.10. Los animales en la poesía de Gironde

El diccionario de Real Academia Española define la hagiografía de dos maneras posibles. La primera es la clásica y más conocida “1. f. Historia de las vidas de los santos”⁴⁸⁴ y la segunda

⁴⁸³ Borges. *Arte poética: seis conferencias*, pág. 134.

⁴⁸⁴ *Diccionario de la lengua española*. Madrid - España: Real Academia Española, ago. de 2014. URL: <<https://dle.rae.es>> (visitado 10-08-2022).

definición que da es: “2. f. Biografía excesivamente elogiosa”⁴⁸⁵. Girondo tal vez se hubiera decidido por ambas definiciones para explicar a sus animales. Sin embargo, nosotros tomaremos la segunda y la primera en ese preciso orden. La segunda definición, la idea de llevar a cabo una biografía elogiosa, debido a que en toda la obra poética de Girondo los animales juegan un papel de suma importancia y, tal vez, podríamos decir, de sustantiva preponderancia. Dicho de otro modo, Girondo hace un encomioso elogio de ellos al llevarlos hasta casi el lugar de lo sagrado (no importa si se trata de animales considerados positivos o negativos en la simbología). En cuanto a la primera definición del diccionario académico –que en este libro correspondería a la segunda parte de esta sección–, aun siendo evidente que los animales no son santos ni mucho menos, en todo caso, queremos cuantificar el valor sagrado que el poeta les otorgó. Si bien no está relacionado con la religión, para Girondo el tema es de suma importancia. El poeta santificó y consagró a ellos lo sagrado, lo ritual y lo religioso. Sin lugar a dudas, y para que nos podamos hacer una idea un poco más clara de su importancia en medio también de su literatura, haremos una lista que es mínimamente exhaustiva, pero que puede mostrarnos más claramente la participación de estos en su literatura. Los nombraremos según su frecuencia de aparición, en orden decreciente. De esta manera, veamos cuántas veces ha sido nombrado cada animal:

- Perro / 34 veces (perra solamente 2 veces)
- Vaca / 23 veces (En muchos casos es el símbolo de su madre, o al menos el poeta habla con una vaca como si fuera su madre)
- Caballo / 22 veces
- Gato / 14 veces (gata solamente 7 veces)
- Toro / 13 veces
- Mosca / 8 veces
- Loro y cabra / 6 veces
- Gusano / 5 veces

⁴⁸⁵ *Ibid.*

- Pez y Hornero⁴⁸⁶ / 4 veces
- Cangrejo y mariposa / 3 veces
- Caracol / 2 veces

La lista que hemos presentado se toma de la edición del libro *Obra completa*, pero de seguro que en muchas otras ocasiones los animales siguieron siendo un elemento que marcó un punto de inflexión importante dentro de la poesía de Girondo. Además, los animales de la lista, con la excepción del pez, son terrestres o aéreos.

Veamos:

Animales terrestres

Perro
Vaca
Caballo
Gato
Cabra
Gusano
Caracol

Animales aéreos

Mosca
Loro
Hornero
Mariposa

Animales acuáticos o anfibios

Pez
Sirena
Cangrejo
Rana

Haciendo una analogía con el poeta lituano Oskar Miłosz, nos gustaría citar nuevamente a Bachelard. Aunque Miłosz no posee nexos, ni es influencia de la poesía de Girondo, la explicación que asume el filósofo francés (Bachelard) en relación con la poesía de Miłosz de cierta forma nos acerca a la manera como el poeta argentino empleó los animales en sus obras.

Bachelard analiza la novela *La amorosa iniciación* de Miłosz, a partir de la cual llega a la siguiente idea: “Y en las páginas de Miłosz se multiplican los intercambios de la vida animal y de la vida humana”⁴⁸⁷. Queremos establecer la relación con la idea de que en Girondo los intercambios igualmente de vida animal y vida

⁴⁸⁶ La Real Academia Española de la Lengua lo define como: “m. Arg., Bol. y Ur. Pájaro de color pardo acanelado, menos el pecho, que es blanco, y la cola, que tira a rojiza. Hace su nido de barro y en forma de horno”.

⁴⁸⁷ Bachelard. *La poética del espacio*, pág. 130.

humana se van esparciendo a lo largo de toda la obra, y por todo el entramado poético a lo largo de todas sus obras. Los animales pueblan cada vez más y más los textos que descubren al poeta en su dimensión no solamente poética sino también humana.

No obstante, este esparcimiento es paulatino, no ocurre de repente. La figura animal, que es en esencia fundamental para él, también tiene un criterio de selección. Es importante, desde nuestra lectura, destacar los hechos que conforman una explicación de la fuerza que tienen en la obra literaria de Girondo.

Tal como se puede observar, Girondo escribió de una forma “abrupta”, impetuosa si se quiere. Aunque no son muchos los textos o libros que le acompañan, tanto sus membretes como sus textos teóricos y todas sus actividades poéticas así lo expresan. Sus textos poéticos no lo son menos. Pero los animales son un espacio aparte, aunque sin darles mucha importancia, podemos decir que los símbolos y las menciones, o los momentos en los que aparecen son fundamentales. En especial, por ejemplo, si se trata de la vaca.

La vaca probablemente sea la más emblemática o importante de todos sus poemas. A pesar de que el perro está por encima de la vaca en cantidad de veces citadas (34 contra 23), la vaca parece ser portadora de la más vasta influencia en su obra. El valor poético de ella está subrayado sustantivamente. Es absolutamente destacable lo que menciona Enrique Molina en la compilación de la poesía completa de Oliverio Girondo al respecto de este animal. Refiriéndose a *Campo nuestro*, precisamente Molina expresa una característica que define el trazo más significativamente importante en la obra del poeta argentino. Se trata de lo terrestre. Como ya hemos afirmado, hay una fase aérea de Girondo, pero esa fase siempre está combinada con una especie de cosmopolitización del mundo local. *Campo nuestro* es una revelación directa del paisaje, pero a lo largo de su obra el paisaje, el sino del “lugareño” arrastra y lleva ese mundo de significaciones preponderantemente significativo para el poeta. El lugar tiene como referencia siempre lo que Molina califica como una “melancólica atmósfera nostálgica”⁴⁸⁸. Girondo sabe

⁴⁸⁸ Molina. «Estudio introductorio: “Hacia el fuego central: o la poesía de Oliverio Girondo”», pág. 34.

y conoce en profundidad La Pampa argentina, entiende de aquella sensible serenidad que ya está muy bien descrita en el *Martín Fierro* de José Hernández. Pero el poeta no es en modo alguno pampeano, no hace una poesía de la geografía, no es telúrico como lo fue Hernández. Es esta la inflexión más importante que debemos tomar en cuenta. Lo terrestre es eficientemente vanguardista.

El animal, entonces, está colocado allí como si fuera un elemento de significación histórico-simbólico. La vaca es, simbólicamente hablando, un vellocino de oro. Se convierte en una figura mítica y de un poder simbólico de profunda singularidad. Por lo tanto, la figura del campo aparece enaltecida en el marco de ser una imagen que se internacionaliza, que se actualiza en el nuevo mundo que se vive, en oposición a los animales exóticos como el cisne, emblema del modernismo.

Es precisamente en el borde de ese esquema que el animal aparece marcando un compás doble, por un lado, lo local; y por el otro lado, lo singular, la memoria, la inflexión reflexiva sobre sí mismo. La vaca como el momento supremo para que el hombre se pueda liberar del mundo moderno que le rodea. Tal como hemos escrito, marcando una evolución de lo poético en Gironde y refiriéndose a la evolución de las obras que van desde *Persuasión de los días* hasta su último libro y poemario *En la masmédula*, Molina escribe:

la tensión de *Persuasión de los días* se aflojará en un último instante de paz antes de recrudecer en *En la masmédula*. Hay aquí algo como una patética serenidad, esa especie de solemne tristeza que tiene el paisaje de la pampa al que alude. El sentimiento de la nada, no obstante, vuelve a aparecer unido a la imagen de la vaca, sin duda el animal totémico de Gironde, constantemente invocado en su poesía. La vaca es la animalidad pura, pero que se interioriza, la bestia de ternura infinita, como la que parece ahondar sus extraños y alucinantes ojos. No es la animalidad agresiva del león, ni la alada del pájaro.⁴⁸⁹

⁴⁸⁹ *Ibid.*

El crítico es claro con esta idea. La noción de ternura parece ser el único sello femenino al que Girondo no le da una mirada de sujeto en tanto tal. La ternura es (en la visión del poeta) una forma de afecto del que se desprende un universo de posibilidades, pero que no se define por su género. La ternura no es un sujeto femenino, pero tampoco masculino. No obstante, la imagen de la mujer, en la que lo amoroso se despliega ofreciéndose en un abanico de posibilidades, muestra de diversas formas su visión de la ternura. La ternura de la vaca representa la ternura de madre. De otro modo, la ternura de la mujer que no es madre (las chicas de Flores, por ejemplo) son la ternura femenina, así como la de los hombres serán las ternuras masculinas.

El diálogo que el poeta tiene con la vaca es franco, directo, y expreso. Y al contrario del resto de su poesía, en los textos donde aparece la vaca es ella quien sentencia a la voz lírica. La vaca gironcina es la representación simbólica de la madre. Y la vaca dialoga con el poeta, su hijo, desde el lugar de la ternura de la vaca. Al respecto de la simbología de la vaca, Juan-Eduardo Cirlot explica que este animal se asocia de diversas maneras y adquiere distintos valores. De esta manera y en concreto, para Girondo la vaca se restablece en el símbolo de la madre. Cirlot escribe que: “Como símbolo de la madre corresponde a la diosa primigenia Neith, primera sustancia húmeda y dotada de ciertas características andróginas (31) o, mejor, ginandras”⁴⁹⁰.

En la poesía de Girondo es la madre personal, la de él mismo, y es la voz suprema por encima de todas las cosas. Sin embargo, Girondo no esperó hasta 1954, año de publicación de *En la masmédula*, para que su imagen predilecta, apareciera en su obra literaria. Al contrario, es ya en *Espantapájaros: (al alcance de todos)* donde hace (al menos nosotros lo registramos así) su primera aparición. La marca es delicada y suave pero muy efectiva. En el fragmento del poema 16 de este poemario, el texto es absolutamente lírico y reflexivo. Girondo una vez más está profundamente extasiado con el paisaje.

⁴⁹⁰ Juan-Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*. 2ª ed. en Labor, col. Labor. Nueva Serie. Madrid: Editorial Labor, 1992, pág. 455.

Interlunio

Y lo peor es que la vaca, mi madre, tiene razón. Yo no soy, ni nunca he sido nunca más que un corcho. Durante toda la vida he flotado, de aquí para allá, sin conocer otra cosa que la superficie. Incapaz de encariñarme con nada, siempre me aparté de los seres antes de aprender a quererlos. Y ahora, es demasiado tarde. Ya me falta coraje hasta para ponerme las zapatillas.⁴⁹¹

La pampa es agreste, ruda, fuerte, tal como el gaucho Martín Fierro la describió. Sin embargo, aquí adquiere un tono distinto y el animal aparece apacible, señorial, a través del cual el poeta le otorga un matiz de singular importancia. El campo es paradisíaco. Es el encuentro de un mundo cósmico, que lo pone en contacto con lo sensible del universo. Hay en este fragmento dos aspectos esenciales que queremos remarcar. El primero se refiere al verso “me gusta rumiar la pampa”⁴⁹², en el que se trata de vagar por ella, estar allí como las vacas, o como los rumiantes. Rumiar significa que pastorea. El poeta se transforma en vaca para vivir en plenitud el destino que la pampa le ofrece.

Girondo escribe:

[...] Por eso a mí me gusta rumiar la pampa y el crepúsculo personificado en una vaca, sentir la gravitación y los ramajes con un cerebro de nuez o de castaña, arrodillarme en pleno campo, para cantarle con una voz de sapo a las estrellas.⁴⁹³

El poeta únicamente quiere sentir el mundo, el paisaje, vagabundearlo (lo que nos remite directamente al concepto de vagabundeo de Maffesoli). La vaca es un animal materno y como tal

⁴⁹¹ Del poemario *Interlunio*. Véase en: Girondo, *Obras completas*, págs. 121-122.

⁴⁹² Del libro *Espantapájaros al alcance de todos*, véase en: Girondo, *Obra completa*, pág. 98.

⁴⁹³ *Ibid.*

está asentado en la tierra. Aparece también, como se puede leer, un sapo. El sapo, por supuesto, es un animal contrario a la vaca, en tanto su simbología, o mejor dicho, más que contrario, diferente. No obstante, no tiene tampoco una fuerza maligna, como en la tradición literario-simbólica se ha marcado de él. Por el contrario, es él mismo en su voz. No se debe olvidar de ningún modo que tenía una voz gruesa, grave y si se quiere áspera, en pocas palabras una voz⁴⁹⁴ de “sapo”, en el sentido de la fuerza dramática que matizaba lo poético.

El encuentro con el animal resulta decisivo. En *Interlunio* aparece no solo como un encuentro con lo poético. Es una reminiscencia de la vida campestre. Es también la búsqueda de una soledad que no sea tormentosa. *Interlunio* será probablemente, el más geográfico y terrestre de todos sus textos. Y en una especie de confrontación con lo poético, lo lírico y lo musical se desprende de la voz poética para convertirse en el gran factor que determina su poesía. Girono nos demuestra entonces tres cosas: el elemento por excelencia que lo ata al mundo, es decir, la tierra; la voz poética que deviene siempre exaltada; y la voz lírica que expresa el mundo en el que se inserta la poesía. El poeta no lo pone de inmediato, lo decanta, le abre espacio y como si fuera un proceso de gradación, va marcando los puntos de contacto entre un verso y otro, a la vez que profundiza en lo metafórico. Antes de estudiarlo (aunque sea brevemente), hay que decir que lo metafórico no es una exclusividad de la imagen, sino de todo el texto. Está escrito en prosa, pero se puede considerar al texto entero poesía. En *Interlunio* escribirá:

Diluido en esa contemplación había logrado olvidarme hasta de mí mismo, cuando, de repente, una voz pastosa pronunció mi nombre. Aunque estaba seguro de encontrarme

⁴⁹⁴ Se puede visitar el siguiente enlace para escuchar el poema *Al gravitar rotando* en la propia voz de Girono. Véase en: Fernando Suárez. *Girono en su voz / Al gravitar rotando*. 2019. URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=Da7NHoyD8qM>> (visitado 16-03-2022).

solo, la voz era tan nítida que me incorporé para comprobarlo. A los dos lados del camino, el campo se extendía sin tropiezos. Uno que otro árbol perdido en la inmensidad y, cerca mío, algunos cardos, entre los cuales divisé un bulto que resultó ser una vaca echada sobre el pasto.

Opté por acostarme de nuevo, pero antes que pasara un minuto oí que la voz me decía:

¿No te da vergüenza? ¿Cómo es posible? ¿Qué has hecho para llegar a ese estado? ¿Ya ni siquiera puedes vivir entre la gente?

Por absurdo que resultase, era indudable que la voz par-tía del lugar donde se encontraba la vaca.⁴⁹⁵

Leemos pues de él que la transformación y la relación con el animal se observa en términos de una gradación paulatina. El desarrollo del tema se puede desglosar de la siguiente forma:

1. El poeta se ausenta del mundo debido a la belleza del paisaje que lo conduce a un acto de contemplación.
2. El segundo momento es el descubrimiento de una voz misteriosa que pronuncia su nombre. También podemos interpretar esta voz como la de él mismo.
3. Las imágenes siguientes son fundamentalmente elocuentes: refieren al tema de la soledad, y al encuentro (estos dos temas siempre aparecen conectados) y aquí los reafirma.
4. La forma de la imagen “el campo se extendía sin tropiezos” pertenece a un tipo de estructuras que utiliza muy frecuentemente, ya que la descripción atiende a expresar la característica que más lo define. Por ejemplo: “Las notas del pistón describen trayectorias de cohete”⁴⁹⁶; “Luces trasnochadas que al apagarse nos dejan todavía más solos”⁴⁹⁷; “En el fondo de la calle, un edificio público aspira el mal olor de la ciudad”⁴⁹⁸.

⁴⁹⁵ Girondo. *Obra completa*, pág. 122.

⁴⁹⁶ *Café concierto* en: Girondo, *Obras completas*, pág. 55.

⁴⁹⁷ *Nocturno* en: Girondo, *Obras completas*, pág. 59.

⁴⁹⁸ *Pedestre* en: Girondo, *Obras completas*, pág. 78.

5. El siguiente verso es una descripción exacta y precisa de la pampa. Los paisajes pampeanos por doquier están llenos de este tipo de imágenes, en las que los árboles solitarios aparecen en medio de una pampa extensa.
6. El verso anterior da pie al poeta para expresar la imagen que pronto sobrevendrá en toda la extensión del poema. Por supuesto se trata de la vaca.
7. Llegamos a la conciencia del poeta y su voz lírica le anuncia el encuentro que quiere evitar. Se muestra extrañado e indiferente y descubre al animal. Es decir, la voz del poeta sabe que ese animal le habla a él en la conciencia reflexiva de la madre.

Hemos hecho esta enumeración para que podamos leer el recorrido que normalmente Girondo implementa con la utilización de estas estructuras poéticas. Son estructuras fijas a partir de las cuales parece saber que le llevan a expresar lo que desea. Por lo tanto, son imágenes y figuras que se repiten y se reiteran consecutivamente. Después, el poema nos revela que, aunque mira a la vaca y le habla, él oye la voz de su madre. El animal le sirve para expresar el sentido de la existencia.

En diversos poemas Girondo juega a ejercer una especie de negación de sí mismo. En el fragmento citado de *Interlunio* la vaca le recuerda nuevamente sus características más esenciales. Las críticas y los elogios van haciendo de él mismo una descripción de su vida interior. No es autobiográfico, pero se produce desde la reflexión del propio animal. La revelación de que la vaca es la madre le permite mostrarse como el único elemento a partir del cual la reflexión es seria. Girondo escribe un poco más adelante:

Y lo peor es que la vaca, mi madre, tiene razón. Yo no soy, *ni nunca he sido nunca más que un corcho*.⁴⁹⁹ Durante toda la vida he flotado, de aquí para allá, sin conocer otra cosa que la superficie. Incapaz de encariñarme con nada, siempre me aparté de los seres antes de aprender a quererlos. Y ahora, es demasiado tarde. Ya me falta coraje hasta para ponerme las zapatillas.⁵⁰⁰

⁴⁹⁹ Las bastardillas son nuestras.

⁵⁰⁰ Girondo. *Obra completa*, pág. 123.

La noche y el animal sirven para reflejar su conciencia. No haber sido más que un corcho tiene en las formas de expresión del español argentino el valor de un significante importante. La expresión hace referencia a cualidades que están todas en el poeta. Puede ser una persona baja y gruesa (tal como era físicamente), puede ser una persona de suerte, etc. Todo esto describe al mismo tiempo el sentido que tenía de la vida. Lo esencial del poema ocurre en la noche, que es la hora en la que la conciencia desciende a un campo reflexivo y en el que se puede visualizar casi cualquier cosa. La llegada del día es el regreso a la conciencia.

Ahora bien, otro de los animales que parece tener mucha importancia es el perro. Como ya hemos dicho al principio de esta sección, el perro ha sido nombrado treinta y cuatro veces. La imagen que se proyecta es totalmente diferente a la vaca. Si bien la vaca es en la poesía de Girondo un animal que podemos clasificar de terrestre, a la vez el poeta la envuelve en un aire de misticismo debido a la fuerte simbolización que adquiere convirtiéndose en su madre. Este hecho singular hace que, cada vez que se la nombra, la ubique en una estructura que parece mostrarse como si estuviera por encima del poeta.

Como una buena parte de la vanguardia, Girondo no hace de la obra poética un tratado lírico, o no muestra intenciones de darle una carga de lirismo, al menos de la misma manera como sí lo intentaron llevar a cabo los modernistas. A pesar de imprimirle una fuerte raigambre en lo cotidiano, en aquello que para él significaría lo real, se permite al mismo tiempo jugar libremente con las palabras. Camurati apunta esta misma cuestión en su artículo «Veinte poemas. Veinte postales. Sobre el primer libro de poemas de Oliverio Girondo», cuando explica la relación que se establece entre los objetos, los animales y las personas. Camurati escribe:

Hay un solo plano en el que, indiferentemente, se aloja toda la materia poética trabajada por Girondo. En este plano, que además es unidimensional, se mezclan sin suerte de distinción, objetos, animales y personas.⁵⁰¹

⁵⁰¹ Camurati. «Veinte poemas. Veinte postales. Sobre el primer libro de poemas de Oliverio Girondo», pág. 218.

Lo que aprecia Camurati es distintivo de la poesía girondina. Tal como podemos interpretar, el nivel de simbolización del animal en Gironde no iba más allá de lo que este representa para los seres humanos. Los iguala con los humanos porque, en realidad, quien habla no es el animal (al menos en el caso de la vaca) sino la conciencia del propio escribiente. La voz de animal es la voz de él mismo, es su propia voz. Advirtamos que ni siquiera se trata de una voz lírica, sino que es la reflexión personal, incluso en muchos casos autocrítica, que se plantea el poeta para sí. Aunque Gironde no pretende hacer de la poesía una experiencia de carácter ulterior, se muestra a sí mismo reflexivo en diversos sentidos.

Esto parece ser totalmente contrario a lo que afirma Judith Solís, cuando a propósito del tema, esta vez en la poesía de Borges, se refiere a los animales como “animales poéticos”. Lo que expresa la autora de este artículo es que Borges establece una clara distinción entre el animal poético y el animal real. Gironde no haría nada de ello y de hecho no lo hizo nunca de esta manera. Solís aclara que:

En algunas ocasiones se diferencia el animal conocido del poético (“El otro tigre”, “El oro de los tigres”). En el caso de “El otro tigre”, hay una clara oposición entre el tigre real y el literario. Borges expresa en este poema la frustración del arte por la imposibilidad de convertirse en vida. En el caso de los poemas: “El tigre”, “El bisonte” y “Al coyote”, el animal real se fusiona con el literario.⁵⁰²

Nada de esto está en Gironde. En realidad, a diferencia de lo que parece ser una parte de la poesía borgiana, o mejor dicho, un rasgo distintivo, no se evidencia que en la poesía girondina haya al menos intenciones de ello. Gironde no pretende escribir un “manual de zoología fantástica” (recordando el título del libro de Borges), no se acerca al animal de este modo. Tal como hemos afirmado previamente, la función del animal está vinculada

⁵⁰² Judith Solís. «Borges y los animales poéticos». En: “Escritos” 21 (enero-junio de 2000), pág. 191.

(como casi todos los objetos en su literatura) al mundo de la verdad y la realidad. Están en un plano puramente descriptivo (algo que Borges desdeñaba). En el poema *Siesta de Calcomanías* se expone claramente esta función.

Un zumbido de moscas anestesia la aldea.
El sol unta con fósforo el frente de las casas,
y en el cauce reseco de las calles que sueñan
deambula un blanco espectro vestido de caballo.

Penden de los balcones racimos de glicinas
que agravan el aliento sepulcral de los patios
al insinuar la duda de que acaso estén muertos
los hombres y los niños que duermen en el suelo.

La bondad soñolienta que trasudan las cosas
se expresa en las pupilas de un burro que trabaja
y en las ubres de madre de las cabras que pasan
con un son de cencerros que, al diluirse en la tarde,
no se sabe si aún suena o ya es sólo un recuerdo...
¡Es tan real el paisaje que parece fingido!⁵⁰³

Todo está en función de la descripción de la siesta. Y aquí las moscas son determinantes. El verso “Un zumbido de moscas anestesia la aldea”⁵⁰⁴ expone, en realidad, la imagen del hombre que duerme a la hora de la siesta en medio de un día que está abrazado por el bochorno de la tarde. El siguiente verso en el que se menciona al caballo trata de la blancura que produce el sol en las horas de la tarde. Después, describe la acción del entreabrir y cerrar de ojos (como cuando dormitamos o empezamos a dormirnos en la tarde) en los versos: “La bondad soñolienta que trasudan las cosas se expresa en las pupilas de un burro que trabaja”⁵⁰⁵. Todo está localizado en ese plano.

503 Girondo. *Obras completas*, pág. 111.

504 *Ibid.*

505 *Ibid.*

Por supuesto que Girondo ubica a los animales en su propio contexto, trata de mostrarlos tal como son. No obstante, a pesar de esta forma, solamente la vaca adquirirá una dimensión que se puede calificar de cósmica. La vaca y la mujer, como hemos expresado anteriormente, son las únicas que tienen esa capacidad. El resto de los otros animales no tendrán esa dimensión. Son animales terrestres. De acuerdo con la idea de Bachelard en relación con la imaginación material, tienen peso, son animales pesados. Incluso, la mosca, que, aunque vuela, lo hace para simular el adormecimiento, la pesadez de la tarde en el calor abrasivo español. En conclusión, la vaca es un animal especial para Girondo. Frente a la vaca, todos los otros animales pierden su estatus.

Este parece ser el caso del perro. El perro girondino siempre está atado al mundo terrestre que le rodea. Además, que le rodea en la parte inferior del mundo, es decir, hasta donde la mirada le permitiera ver. De manera que siempre juega con esa doble dimensión que le otorga la realidad, la simpleza en el lenguaje, pero también la combinación de elementos que van de lo cósmico a lo terrestre.

El perro es una figura dominada por el otro. Una de las imágenes en la que se puede mostrar este aspecto es la del perro echado. En esa posición se muestra al perro marcado por la insignificancia de la vida misma. Ya desde el principio de sus poemarios estamos en presencia del animal y tiene aparentemente siempre esa actitud. Enrique Molina destaca que “El trato de Girondo con los seres y las cosas, su percepción no se resuelve en la crueldad sino en una ternura última por ellas, una inmensa piedad hacia lo irrisorio y lo desechado, las formas de la frustración”⁵⁰⁶. El perro parece que claramente encarna estas imágenes.

En el poemario *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* aparece ya en dos oportunidades. En los poemas *Croquis sevillano*, y en *Pedestre*. En el primer poema de *Calcomanías, Toledo, Tánger* y en *Escorial*. En el siguiente poemario, *Espantapájaros: (al alcance de todos)*, también aparece mencionado en diversas oportunidades. Tal como vemos, el perro, aunque no sea una figura

⁵⁰⁶ Molina. «Estudio introductorio: “Hacia el fuego central: o la poesía de Oliverio Girondo”», pág. 19.

predominante, marca esas miradas de lo cotidiano y de lo simple. De manera que se destaca una actitud frontal o de crítica con la vida solo a partir del perro. En el texto número 2 de *Espantapájaros...* Girondo escribe:

El mismo embajador de Inglaterra, un inglés reseco en el protocolo, con un bigote usado, como uno de esos cepillos de dientes que se utilizan para embetunar los botines, en vez de aceptar la copa de champagne que le brindaban, se arrodilló en medio del salón para olfatear las flores de la alfombra, y después de aproximarse a un pedestal, levantó la pata como un perro.⁵⁰⁷

La comparación es clara. El embajador (quien además es inglés) es un perro. Pero en *Veinte poemas...*

La ternura se convierte en una negación de esas falsas escalas y envuelve en su halo a esas viejecitas “con sus gorritos de dormir” que cruzan el primero de los *Veinte poemas*, o a ese “perro fracasado”, maravilloso de sabiduría y renunciamiento, del cual se informa que “los perros fracasados han perdido a su dueño por levantar la pata como una mandolina, el pellejo les ha quedado demasiado grande, tienen una voz afónica, de alcoholista, y son capaces de estirarse en un umbral para que los barran junto con la basura”, o a ese sapo de “vientre de canónigo” con el cual, sin embargo, se mantienen las distancias, o a ese otro perro cotidiano “que demuestra el milagro... que da ganas de hincarse”.⁵⁰⁸

De modo singular, debemos destacar que el propio título del poema alude a otros animales, *Rata – Sirena – Fáustica*.⁵⁰⁹ Otros

⁵⁰⁷ Girondo. *Obra completa*, pág. 79.

⁵⁰⁸ Enrique Molina. *Páginas de Enrique Molina*. 1ª ed. Buenos Aires: Celtia, 1983, pág. 183.

⁵⁰⁹ Del libro *Persuasión de los días* que aparece en: Girondo, *Obras completas*, pág. 311.

animales que parecen dominar el espectro. Y no es casual, por ejemplo, que la rata aparezca en *Persuasión de los días*, pero en la sección titulada como *Nocturnos*. En ocasiones el perro está sometido a una fuerza superior en la que sirve de forma meramente descriptiva. En otras, como la imagen estereotipada del “amigo fiel”, queda sostenida bajo el dominio de los otros animales.

En cambio, la rata, como un roedor, expresa a través de los valores del inframundo. El canino, al contrario, siempre está en la superficie. De esta manera, el can es inocente mientras que la rata expresa las condiciones más difíciles que tiene la existencia humana. En este sentido, Girondo expone una reminiscencia nietzscheana al escribir: “Cuando la vida es demasiado humana — ¡únicamente humana!”⁵¹⁰. En el poema 23 de *Espantapájaros: (al alcance de todos)*, Girondo se describe a sí mismo como un ser solidario, un hombre que incluso es tan solidario que hasta con las ratas del subsuelo puede serlo. La rata es un ser despreciable, pero él mismo no se negaría a ser solidario hasta con ellas, llegado el caso. Girondo escribe “Solidario de los sirvientes y de las ratas que circulan en el subsuelo, junto con los abortos y las flores marchitas”⁵¹¹. Para Girondo la animalidad no es condición de iniquidad.

En el poema *Encallado en las costas del Pacífico* vuelve a tomar partido por los animales que están en la esfera de lo terrible o que, de un modo u otro, han sido estigmatizados. En el poema hay una combinación de ellos porque no solo se habla de la rata, la “telaraña hambrienta” (en consecuencia, referido a la araña), moscas, etc., sino que también se refiere a los cangrejos, las gaviotas. Sin embargo, todos en su combinación solo muestran desolación. Dedicado a Enrique Molina, Girondo va del cangrejo a las gaviotas, hasta la invención de un ser extraño, pero que a la vez es absolutamente marino y que el poeta hace llamar “hipomar hidrófobo”. Las relaciones se combinan entre lo ígneo y lo helado, la fuerza

⁵¹⁰ Poema 16 del libro *Espantapájaros: (al alcance de todos)*, que en seguida nos retrotrae al texto de Nietzsche *Humano, demasiado humano*. Véase en: Girondo, *Obras completas*, pág. 188.

⁵¹¹ Girondo. *Obras completas*, pág. 201.

terrible y oscura del mar, y, en especial, enarbolando la idea de un océano que no es en absoluto tranquilo. El Océano Pacífico es intranquilo y frío.

Corta los dedos momias
la *yugular marina*
de los *algnos huéspedes* que agobian tu pensativo omóplato
de lluvia
la veta de presagios que labran en tu arena los cangrejos
[escribas
el tendón que te amarra a tanto ritmo muerto entre gaviotas
y huye con tu *terráquea estatua* parpadeante
sin un mítico cuerno bajo la nieve niña recostada en tus
[sienes
pero con once *antenas fluorescentes* embistiendo el misterio.
[...]⁵¹²

Tomándolo desde la perspectiva de Bachelard, se puede afirmar que Girondo intenta una vuelta al sentido profundo que le da lo humano y que él mismo siempre busca. Analizando a Lautréamont, Bachelard retoma esta doble relación que puede existir entre la materia sólida, la piedra, por ejemplo, y la materia líquida, el agua. Bachelard juega a contraponer, sobre todo en la poesía de Lautréamont, una imagen que activa lo humano, a pesar de que sigue estando marcada por el animal. Bachelard escribe que:

Será éste un nuevo ejemplo del organicismo fundamental de la imaginación. Volveremos a encontrar aquí esta imaginación muscular cuya acción señalamos en la metapoética energética de Lautréamont. Pero al contacto del agua, al

⁵¹² Todas las bastardillas son nuestras. Indican imágenes que están vinculadas al animal marino. Incluso en aquellas que parecieran no tener nada que ver con el tema como, por ejemplo, “once antenas fluorescentes”, pero que indirectamente nos llevan a pensar en algún tipo de ser viviente, alga, planta marina o animal que tenga estas características. Girondo, *Obras completas*, pág. 396.

contacto del elemento material, esta imaginación material aparecerá a la vez como más natural y como más humana que la imaginación animalizada de Lautréamont.⁵¹³

Con Girondo pasa exactamente al revés. En el animal hay una cualidad humana que refleja lo que él mismo quiere expresar. Pareciera que estamos ante un poeta totalmente diferente al de la vanguardia y, sin embargo, las imágenes se engastan en medio de una estructura que quiere redescubrir su esencia. Tal como ya hemos dicho, no tiene nada que ver con ese animal borgiano imaginario y puramente “literario”⁵¹⁴, al que a su vez imprime un carácter no animal o, al menos, no real.

Huye con ella en llamas del brazo de su miedo
tómala de las rosas si prefieres llagarte la corteza
pero abandona el eco de ese hipomar hidrófobo
que fofopulpuende te dilata el abismo con sus viscosos
ceros absorbentes
cuando no te trasmuta en migratorio vuelo circunflexo de
nostalgias sin rumbo.
Furiosamente aleja tu Segismunda rata introspectiva
tu telaraña hambrienta
de ese trasmundo hijastro de la lava en mística abstinencia
de cactus
penitentes
y con tu degoarcángel aureoleado de moscas
y tus fieles botines melancólicos
de ensueños disecados y gritos de entrecasa color crimen
huye con ella dentro de su claustral aroma
aunque su cieloinfierno te condene a un eterno “Te quiero” [...] ⁵¹⁵

⁵¹³ Gaston Bachelard. *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2011, pág. 29.

⁵¹⁴ Solís. «Borges y los animales poéticos».

⁵¹⁵ Poema *Encallado en las costas del Pacífico*. Girondo, *Obras completas*, págs. 396-397.

En la poesía girondina el animal no supera este vínculo con alguna otra cosa que no sea él mismo. Los animales a los que se otorga esa simbolización negativa, como la rata, abogan por una trama existencial. Así, en el poema *Alta noche* tenemos: “de soterráneas ráfagas de ratas de trasfiebre invadida con su animal doliente cabellera de libido / su satélite angora / y sus ramos de sombras y su aliento que entrecerré las algas”⁵¹⁶ o en el poema 24 de *Espantapájaros: (al alcance de todos)* escribe “Ejércitos de ratas invadían las casas con aliento de tumba. El silencio y la peste se paseaban del brazo, por las calles desiertas”⁵¹⁷. El animal parece recubrir un espectro que normalmente no se reconoce en la poesía de Gironde, pero que, evidentemente, adquiere una presencia que termina de moldear ese universo complejo al que nos lleva el poeta.

Volvamos una vez más a algunas claves que da De Nóbile. En el apartado que ella titula *El mito de Ícaro*⁵¹⁸ de su libro *El acto experimental: Oliverio Gironde y las tensiones del lenguaje*, da algunas claves que parecen concentrar lo que queremos decir en cuanto a los animales. Enumeremos de manera simple estos aspectos. De Nóbile dice que “Gironde fue un experimentador de la vida en una primera etapa mundana y «planetaria»”⁵¹⁹ y luego afirma (y he aquí lo que más destacamos del análisis de la crítica) “(...) en el futuro será una vía que lo irá circunscribiendo cada vez más hacia una mayor desvalorización de la vida terrestre”⁵²⁰. Nuestra lectura es, en cierto modo, un poco distinta. Nosotros invertimos los valores finales de Gironde porque, lejos de ir hacia arriba, hacia el vuelo, nuestra lectura asume que fue hacia abajo, hacia la tierra y hacia el centro. Si hubo una etapa de vuelo, efectivamente la hubo, pero finalmente descendió del cielo a la tierra. Esos vínculos poéticos se destacan con los animales. Los animales que no

⁵¹⁶ Gironde. *Obras completas*, pág. 425.

⁵¹⁷ *Ibid.*, pág. 205.

⁵¹⁸ De Nóbile. *El acto experimental: Oliverio Gironde y las tensiones del lenguaje*, págs. 151-157.

⁵¹⁹ *Ibid.*, pág. 155.

⁵²⁰ *Ibid.*

son precisamente los alados, o que si lo son, están en una esfera superficial que expresa este sentido de verticalidad en descenso (léase en el sentido de Bachelard). Pero no es un descenso estrepitoso. En realidad es leve.

Girondo empieza su obra en el mundo de la máquina (como bien afirma De Nóbile), en el mundo moderno⁵²¹, asciende al mundo del vuelo y finalmente en obras como *Interlunio*, *Campo nuestro*, o ya en sus últimos textos, toma el espectro de la tierra. Los animales juegan un papel de suma importancia en ese medio. En cada texto, en cada verso, en cada estrofa tienen una preponderancia que definen la actitud del poeta y la relación que este establece con la poesía y con la vida. El animal es, al mismo tiempo, (y en especial la vaca) el animal que encarna la poesía misma. Quizá no haya un poema que más refleje esta relación de poesía - animal - vida que el poema *Hay que buscarlo*. Allí parece estar la expresión más primigenia (por supuesto no es el único) de las relaciones que Girondo estableció con la poesía, dándole al animal una cualidad de médium, de mediación.

Hay que buscarlo

En la eropsiquis plena de huéspedes entonces meandros de
[espera ausencia
enlunados muslos de estival epicentro
tumultos extradérmicos
excoriaciones fiebre de noche que burmua
y aola aola aola
al abrirse las venas
con un pezlampo inmerso en la nuca del sueño
[hay que buscarlo
al poema

Hay que buscarlo dentro de los plesorbos de ocio
desnudo
desquejido
sin raíces de amnesia

⁵²¹ Véase Girondo, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*.

en los lunihemisferios de reflujos de coágulos de espuma de
[medusas de arena
de los senos o tal vez en andenes con aliento a zorrino
y a rumiante distancia de santas madres vacas
hincadas
sin aureola
ante charcos de lágrimas que cantan
con un pezvelo en trance debajo de la lengua
[hay que buscarlo
al poema

Hay que buscarlo ignífero superimpuro leso
lúcido beodo
inobvio
entre epitelios de alba o resacas insomnes de soledad en
[creciente
antes que se dilate la pupila del cero
mientras lo endoinefable encandece los labios de subvoces
[que brotan del intrafondo eufónico
con un pezgrifo arco iris en la mínima plaza de la frente
[hay que buscarlo
al poema⁵²²

2.11.

La madrastra y La comedia de todos los días: dos obras de teatro

El teatro de Gironde es escaso y sucinto e incluso, a no ser por sus palabras, podríamos afirmar que totalmente desconocido. No porque sus obras en sí mismas lo sean, sino fundamentalmente porque la experiencia parece no haber dado los frutos que

⁵²² El poema *Hay que buscarlo* pertenece al poemario *En la masmédula*. Gironde, *Obras completas*, págs. 410-411.

él esperaba. O quizá, porque reconoció en esa poesía dinámica con la que se comprometió una extraterritorialidad que quizá el teatro no le daba. En todo caso, lo que nos parece menos inequívoco es que el lenguaje teatral “apretaba” a Girondo hasta el extremo de no permitirle “volar”. Lo que interesa aquí es que, si su poesía se instruye en una poética de la movilización, en una poesía dinámica⁵²³ como ya hemos dicho, o en una poesía del movimiento, a diferencia de esta, su teatro apunta a lo contrario, a la estaticidad. *La madrastra*⁵²⁴ (1915) es una obra absolutamente maeterlinckiana, y no solamente porque haya sido intitulada como un “poema infecto y maeterlinckiano”, sino porque, efectivamente, sigue los principios dramáticos y trágicos del rapsoda de Maeterlinck.

A lo largo de su proceso creador, Girondo se embebió de diversas fuentes, y las de Maeterlinck no lo fueron menos. Sin embargo, todavía estaba aún un poco distante de escribir *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. Esa magnificencia teatral, de la que se vale en su poesía, le dio la fuente de la que quizá el teatro haya sido sustantivo para él. Aunque no es seguro que se haya incorporado con Maeterlinck por la vía del texto teatral, sino más bien por su poética. Recordemos que el teatro de Maeterlinck se apega a esa concepción del estatismo que está en el afuera, en una extrema extraterritorialidad poética que el autor belga le ofrece singularmente y con la

⁵²³ Gaston Bachelard. *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*. 1ª ed. en español, 10ª reimp. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.

⁵²⁴ “René Zapata Quesada publicaría en 1924 en Samet *La infidelidad de Penélope*. Primer Premio del Concurso Literario de Cuyo (MF2, 4-15 (24-I-25) 93). Zapata era un antiguo amigo de Girondo, miembro del legendario grupo «La Púa» y coautor, con Oliverio, de dos obras de teatro inéditas (*La madrastra* y *La comedia de todos los días*, ambas de 1915) de las cuales solo la primera se estrenó. Habían dirigido ya, con Raúl C. Monsegur, la revista *Comoedia* (14 números, 1916-1917), en la cual colaboraran Evar Méndez, Gerchunoff, Álvaro Melián Lafinur, Azorín, Lazcano Tegui y otros”, para la presente cita véase en: Carlos García. «*Luna de Enfrente*: Génesis de un título». En: “Variaciones Borges” 3 (1997), pág. 181.

que Gironde se identifica profundamente. Cada palabra, cada texto maeterlinckiano se instala en la poética girondina.

La pieza de Gironde es una reminiscencia del texto de Maeterlinck. El poeta va en la búsqueda de una teatralidad que en medio de lo estático produce signos poéticos. Desde esta perspectiva se vislumbra un acercamiento al simbolismo, movimiento del que Gironde también se hizo eco, debido a los vínculos estéticos que tenía presentes. De la obra de Maeterlinck, Ana González Salvador en su estudio de introducción al libro que Cátedra le dedica a Maeterlinck afirma que la «[...] defensa de la no consciencia en el arte aleja pues al autor belga de la idea del “símbolo deliberado” como concepción intelectual en la que se impone la abstracción cercana a la alegoría»⁵²⁵. Nada puede ser más parecido a esta poética girondina. *La madrastra* será alegórica, simbólica en toda su extensión igual que en Maeterlinck. ¿Significa entonces que Gironde ha tomado de Maeterlinck sus elementos estructurales más importantes? En modo alguno queremos afirmar esto. Se trata de que todo el ambiente del que se rodeó Gironde estaba vinculado a consagrar los aspectos centrales de una visión que intentó abarcarlo todo. Cuando aún Gironde no había escrito toda la obra poética que escribió, lo intentaba por la vía del teatro. Probablemente no le dio los frutos o resultados que él mismo esperaba. Porque el poeta argentino se aferraba siempre al efecto y a la difusión publicitaria, probablemente también de la consagración.

La necesidad de estar en la posición en la que el poeta debe consolidarse, pero debe hacerlo además como un poeta “fuerte”⁵²⁶, parecía conducirlo hasta la única esfera que le permitía compartir ese pensamiento, ese deseo: la escritura. Toda su poesía fue en sí misma teatral, la representación y los elementos de la representación fueron también objeto mismo de su representación. La relación entre teatro, escritura, y experiencia de creación

⁵²⁵ Maurice Maeterlinck. *La intrusa, Los ciegos, Pájaro azul*. Ed. por Ana González Salvador y M^a. Jesús Pacheco. 2^a ed. Vol. 312. Letras Universales. Madrid: Cátedra, 2009, pág. 47.

⁵²⁶ En el sentido que lo expresa Harold Bloom. Cf. Bloom, *La angustia de las influencias*.

poética eran para el poeta un punto de encuentro. No se debe olvidar lo que afirma Antelo al respecto:

Al fin y al cabo, diría Blanchot, un escritor es quien impone silencio a la palabra y una obra es apenas silencio que se opone a la inmensidad locuaz del mutismo. Cabe aplicarle a su último texto lo que dice, en uno de sus membretes, con evidentes ecos de su experiencia teatral *La madrastra*, que «el silencio de los cuadros del Greco es un silencio ascético, maeterlinkiano, que alucina a los personajes del Greco, les desequilibra la boca, les extraña las pupilas, les diafaniza la nariz».⁵²⁷

Antelo se refiere a un cúmulo de elementos que desde el principio estuvieron presentes. Por ello, el carácter fenomenológico bachelardiano se ajusta tanto y con tanta precisión para el análisis de su obra. Parece evidente entonces que, si bien lo teatral de *La madrastra* se queda en el texto mismo, no ocurre así en la experiencia poética. *La madrastra* es una obra simbólica, estática, donde los textos son más poesía que teatro.

Una segunda pieza aumenta la producción teatral del poeta. Escrita también a cuatro manos junto a René Zapata Quesada, pero con mucho menos éxito que la primera, forma parte del segundo intento literario-dramático de Girondo y Quesada. Se trata de *La comedia de todos los días*, una obra que no se llega a gestar completamente. Después veremos que será el fin para el propio poeta con respecto al tema teatral. Efectivamente con esta segunda pieza es probable que se marque la distancia de su intención escénica. Una anécdota nos muestra aquello que más tarde se va a evidenciar concretamente en su poesía. Es la marca presente de su sentido de irreverencia. Del impacto que la obra debía producir. Girondo quiso “gritar”, entendido esto en el más puro sentido artaudiano del concepto, a los espectadores que son unos estúpidos, pero el grito también es para el artista, el creador. Tengamos en cuenta que él mismo no quería dar este concepto, ni a los espectadores, ni a los creadores. Era el juego al que quería

⁵²⁷ Antelo. «Estudio filológico preliminar», pág. LXXXVIII.

someter a su público y posteriormente a su lector. “La comedia de todos los días no llega a estrenarse porque el actor Salvador Rosich se niega a decir, tras la palabra ‘estúpidos’, ‘como todos ustedes’, dirigiéndose al público”⁵²⁸. Pero esto es solo la marca de lo que significaba para el poeta argentino formar parte de la experiencia vanguardista. La intención es preclara. Es necesario decir que ya en 1915 los vínculos y las relaciones literarias que estableció le permitían codearse con lo más importante de la literatura argentina. Tal vez sea la brecha generacional la que impulsó primero a Girondo⁵²⁹ a ser el precursor de la vanguardia. Pero también esos vínculos, junto a sus viajes, fueron el germen de su literatura. Lo del teatro no fue, en ese sentido, solo por su interés en este arte, sino más bien por esa actitud propia del vanguardismo de acercarse a todo lo que le era dado. Escribió dos piezas, seis poemarios, sus memores o aforismos filosóficos, dirigió varias revistas, escribió manifiestos, etcétera. Tanto como, por ejemplo, Roberto Arlt, o también Brandán Caraffa y muchos otros. El mundo era la literatura. Lo que más interesó en ese sentido fue que el texto dramático se convirtiera, asimismo, en un mecanismo poético, literario, que se extrapolara de la palabra escrita. Queda todo esto bien demostrado en sus acciones “poéticas” que trasgredían el límite forzado (mucho más en ese entonces) de la página. Las referencias y los manuscritos de sus obras también constatan el carácter performántico de toda la literatura de Oliverio Girondo.

⁵²⁸ Aparece en la cronología elaborada por Enrique Molina. Véase en: Molina, «Estudio introductorio: “Hacia el fuego central: o la poesía de Oliverio Girondo”», pág. 41.

⁵²⁹ Recordemos que Girondo nació 7 y 8 años antes que Brandán Caraffa y Jorge Luis Borges respectivamente, 13 antes que Neruda, etc.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

La poesía de Oliverio Girondo es inconmensurable en toda su dimensión. Adentrarse en la obra de un poeta que parece haber escrito poco, pero que en definitiva fue mucho más de lo que escribió y de cuanto escribió, no es una tarea que se emprenda fácilmente. No obstante, con este libro nos propusimos acercarnos a su trabajo poético, a través de dos visiones que resultaron ser altamente importantes y reveladoras por los resultados de la misma. ¿Qué encontramos? De la primera visión, la vanguardista, reconocer justo ahora, que cada vez menos la poesía parece tener fuerza para subsistir, que la vanguardia argentina existió en gran parte (no olvidando a otros grandes escritores) gracias a la travesía y el portentoso trabajo que Girondo realizó, tanto en sus textos poéticos como por su participación activa en Florida, por sus *Membretes* o por sus publicaciones y conducción de la revista “Martín Fierro,” sin dejar de lado, por supuesto, su postura de promotor y portavoz de las nuevas propuestas.

Tal como pudo observarse en la primera parte de este libro, Girondo rompió con los procedimientos estéticos del modernismo y creó su obra literaria fuera del marco tradicional. Rompió los moldes y los esquemas siempre que pudo, y no se atuvo a nada de lo que fue o hubiera sido un patrón. La renovación fue su norte y queda evidenciada en las técnicas y procedimientos novedosos que fue incorporando en cada poemario: el verso libre, la prosa poética, la disposición arbitraria de los espacios en blanco, el caligrama, los nuevos temas: la ciudad, lo femenino, lo erótico, el

feísmo, entre otros. Este afán renovador se observa con fuerza en el constante trabajo del lenguaje, siempre en ruptura con la sintaxis tradicional, siempre en la búsqueda de lo experimental, de la novedad. Adoptar una nueva visión y abandonar modelos anteriores fue su postura, de ahí la búsqueda constante de imágenes insólitas, atrevidas, el uso de un vocabulario original, experimental, a través del uso de neologismos, de la jitanjáfora, las aliteraciones en la búsqueda, además, de la musicalidad y la novedad en el poema, hasta llegar a conformar una nueva escritura. Esta transformación del lenguaje y esta dinámica poética que fue desarrollando paulatinamente, se aplicó a lo largo de toda o casi toda su poesía.

De gran importancia resulta también la mirada que tiene Girondo del poeta y de la poesía. Cónsono con su irreverencia, Girondo las desmitifica. La poesía está en el mundo, ahí cercana, en nuestra cotidianidad. No se encuentra en las alturas ni en la excelsa belleza. El poeta no es un ser tocado por los dioses, tampoco es un ser maldito o un ser sublime. Es un ser humano común, capaz de mirar con agudeza la realidad. Todos estos elementos le valieron para ser no solo consagrado como el iniciador de la vanguardia argentina, sino también el portavoz de estas nuevas propuestas o formas escriturales en otros países, logrando su internacionalización. Estas innovaciones realizadas por Girondo en la poesía del momento ven su continuidad en la poesía argentina de los años 60, 70 y 80 del siglo XX, y hoy por hoy, son todavía motivo de investigación.

De la segunda visión: la fenomenológica, de la mano de Bachelard, descubrimos un universo poético rico en imágenes terrestres, aéreas y algunas veces, la combinación de imágenes terrestres y acuáticas. Así mismo, en su trabajo poético se puede apreciar una fuerte imbricación entre vida y poesía, permitiendo descubrir vínculos interesantes entre aspectos de su vida y la poesía que escribe, así como también su trabajo de lenguaje, donde explora en las múltiples significaciones del lenguaje y el uso de imágenes y metáforas deslumbrantes.

Los viajes, que le llevaron por diversos lugares y países, le permitieron nutrirse de lo que para él iba a ser fundamental en su es-

critura. Esa dimensión que él mismo tuvo del viaje permite al lector igualmente viajar de muchas formas, de tantas como cuanto se pueda imaginar. Este es el centro fundamental de su poesía y resignifica el sentido de lo que incluso hasta hoy en día es posible obtener de ella. Sus primeros poemarios, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* y *Calcomanías*, son productos de esos viajes. El viaje real se transforma en un viaje imaginario, mítico en tanto que, no solo se produce un desplazamiento real sino que se produce un viaje interior, profundo, en el espíritu del poeta. Ese es el verdadero viaje, el que se produce, inconscientemente, en el imaginario del poeta.

El viaje encuentra su correlato en la escritura, en su poesía. Ese viaje se va revelando en imágenes. En su primera etapa las imágenes que predominan son las terrestres, de ahí que se le haya denominado poeta reptil. Estas imágenes a su vez están vinculadas con la imagen de la medusa y la petrificación, señalada por Bachelard. A pesar de la recurrencia de estas imágenes, no podemos afirmar que su poesía sea telúrica, ya que no está dirigida a dar cuenta de lo regional, la historia o el “criollismo”. La poesía de Girondo, gira en torno a lo urbano y lo local, sin que se observe una oposición campo/ciudad o civilización/barbarie, aunque en un trabajo posterior se encuentren reminiscencias del campo. Girondo es un poeta mutable, es un poeta que se transforma siempre. La dinámica que lo mueve constantemente está expresada en cada uno de sus textos. Esto lo podemos constatar a partir de otras dimensiones alcanzadas en su poesía intermedia, donde las imágenes aéreas o acuáticas, así como la verticalidad son las que prevalecen.

Otros aspectos interesantes que observamos son las influencias poéticas que desembocaron en el conjunto de su literatura (hecho que nos permitió acercarnos desde la definición que ofrece Harold Bloom⁵³⁰) al concepto de influencia. Con respecto a ello, se debe decir que Girondo se mezcló con muchos poetas, pero especialmente lo hizo con Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud, Paul Morand, Blaise Cendrars, Jaime Gil de Biedma, Vicente Huidobro, César Vallejo, entre algunos otros. No obstante, huellas, relaciones, conexiones con todos estos autores que mencionamos,

530 Cf. Bloom. *La angustia de las influencias*.

las hay en su poesía de manera incontable. Son tan profundas que, por ejemplo, las relaciones con Morand nos llevan a pensar que nuestro poeta conoció muy profundamente los elementos estructurales de la obra del francés debido a su parecido. Pasa otro tanto con Mallarmé, Gil de Biedma, Xul Solar, etc. Fueron influencias que le dieron esa dimensión de palimpsesto.⁵³¹

De igual modo, se puede hablar de la construcción de una poesía ecléctica desde la que se afirmó, consolidando un proyecto estético muy personal, ajustado a sí mismo. Comprender esa forma que también impera en la obra nos llevó (desde el punto de vista metodológico) por dos vías fundamentales, sustentadas a partir de las poéticas de los franceses Gaston Bachelard⁵³² y Maurice Blanchot.⁵³³ Son dos vías que se despliegan en un conjunto de muchas otras.

Otro aspecto importante que debemos destacar es la fuerza de lo erótico, la sensualidad y la poesía amorosa, así como la presencia singular de los animales en su poesía. Estos elementos también atraviesan toda la obra de Gironde y sorprenden por la sensibilidad con la que logra percibir lo interior, lo más profundo y lo más hondo de los seres humanos. El mundo de la sensualidad está instalado en la expresión y en la propia lengua. No se puede concebir la obra de este poeta sin mirar estos aspectos. Siempre enmarcada en lo descriptivo, lo singular, y lo delicado, lo fino. Nada puede ser más preciso que el poema de *Exvoto* dedicado a las chicas de Flores.

A las chicas de Flores

Las chicas de Flores, tienen los ojos dulces, como las almen-
dras azucaradas de la Confitería del Molino, y usan moños
de seda que les liban las nalgas en un aleteo de mariposa.

⁵³¹ Genette. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*.

⁵³² Cf. Gaston Bachelard, *Psicoanálisis del fuego*. Argentina: Schapire, 1973; Bachelard, *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*; Bachelard, *La poética del espacio*; Bachelard, *La tierra y los ensueños de la voluntad*.

⁵³³ Cf. Blanchot, *El libro que vendrá*; Blanchot, *El diálogo inconcluso* y Blanchot, *La escritura del desastre*. Madrid: Trotta, 2015.

Las chicas de Flores, se pasean tomadas de los brazos, para transmitirse sus estremecimientos, y si alguien las mira en las pupilas, aprietan las piernas, de miedo de que el sexo se les caiga en la vereda.⁵³⁴

Todo en Girondo es erótico, es sensual y ese espectro lo lleva hasta la palabra misma con lo que la musicalidad de la obra adquiere otras características que definirán la etapa última de su trabajo.

Girondo fue un torbellino para vivir y para escribir. Conoció los lugares que por excelencia hicieron de él un hombre cosmopolita, un *dandy*, un *flâneur*. No obstante, no por ello debemos olvidar que una gran parte de su obra está dedicada a la tierra. Las referencias al campo, van apareciendo más y más en la medida en que su obra y su vida se desarrollaban, pero como señalamos antes, distanciadas de lo que es el telurismo propiamente dicho. Esto para nosotros constituye un hallazgo, ya que uno de los aspectos que menos se menciona de él es la cantidad de referencias que podemos encontrar al campo y a ese sentido de argentinidad que le daba la pampa. El poema extenso *Campo nuestro*, es un buen ejemplo de ello.

Se puede afirmar entonces que Girondo es un poeta mutable, es un poeta que se transforma siempre. Las referencias a Girondo son, por supuesto, muchas más de las que hemos señalado. El poeta argentino tiene sus acólitos que, por supuesto, lo analizan ampliamente y no pocos importantes destacan. Aquel que parece más vinculado con la obra del poeta es Jorge Schwartz. Creemos que esta es otra característica fundamental que es importante destacar: en la medida en que se estudia a Girondo se van ampliando las posibilidades de análisis y de comprensión de su obra. Esto nos hace llegar a la conclusión de que el poeta argentino escribió, como efectivamente así fue, una obra abierta. No únicamente abierta por el hecho de que así se lo planteara. Contrario a la tradición intelectual que dominó la línea de los escritores de la vanguardia, incluso si nos referimos a los que vinieron antes

⁵³⁴ Girondo, *Exvoto* en: *Obra completa*, pág. 15.

y después del vanguardismo. Dicho de otra manera, nunca siguió una línea de escritura. De todas formas, esa libertad con la que atendió a la materia de su imaginación se centraba en la creación libre, nunca sujeta a atadura alguna. Por ello, absolutamente toda la obra de Gironde está recubierta de excesos, desproporciones, tremendismos.

Llevar la imagen de convertirse en el *enfant terrible* le permitió jugar en todos los campos, en todos los terrenos, haciendo de la dispersión su centro, su centralidad mayor, unificándose en lo más emblemático de sí mismo, la mirada. La vista fue uno de sus sentidos que más tomó como objeto de su escritura. Todo pasa por la mirada en el poeta argentino. Ella le permitió marcar, definir las huellas de la literatura. La mirada está presente en toda la poesía girondina. Una mirada que jugaba, que se reía de lo nimio, de lo pulcro o de lo culto. Un sentido del humor que le dio carácter a su poesía y que le permitió pisar todos los terrenos poéticos o que sacó de la melancolía del poeta de principios de siglo lo más hondo de ella. Gironde pasó por todos los terrenos, pero no fue el poeta suicida que tomaba lo poético como si fuera un camino estrecho por donde se debía transitar la vida. Gironde nunca se impulsó esa tendencia. La severidad no está presente en su obra. Por ello, el humor que conservaba le dio otro carácter a la escritura. En este sentido, veamos lo que dice Susana Thénon que confirma nuestra idea:

El sentido del humor, casi constante, intensifica las visiones, las desnuda de solemnidades retóricas. Gironde ejerce su humor sobre lo hueco que se reviste de presencia, sobre las máscaras que perdieron el rostro hace ya siglos.⁵³⁵

Para él fue totalmente al revés. Amaba profundamente la vida y se aferraba a ella intensamente, pero solamente si lo hacía a través de la literatura, de la escritura y de la poesía. Recordemos que muchos de los estudios y los trabajos sobre él confirman que

⁵³⁵ Susana Thénon. «Oliverio Gironde: una historia del fervor». En: "Sur" 315 (1968), pág. 83.

después de que en 1961 sufriera un accidente en el que un coche lo atropelló cuando se disponía a cruzar una calle de Buenos Aires (ya en los últimos años de su vida), Girondo perdió ese aire, esa fuerza, esa alegría que constantemente inundaba su literatura y al parecer su carácter. Más allá de una interpretación a partir de este acontecimiento, que bien nos coloca en el campo de la especulación pura, queremos afirmar el convencimiento que la literatura le dio. Y esto es importante en la medida en que él mismo fue diferente a todos los otros que junto con él formaron parte del mundo literario de aquellos años. Sin embargo, lo que nuestro estudio nos demuestra es que Girondo transitó la literatura por un camino que los otros no transitaron o no lo hicieron del mismo modo como él. Visto desde esta perspectiva, su obra es única en el sentido de la energía que la arropa, y de los vínculos que esta tiene con el autor mismo. Sin que esto nos lleve a pensar en que alguna vez hizo de su literatura una obra autobiográfica.

Una gran mayoría de los aspectos que se han mencionado quedan, por supuesto, sujetos a juicio del lector y de las lecturas que ese lector pueda dar, pueda contener, o desde la perspectiva en que se las quiera tomar. Pero consideramos que para nuestro libro esta conclusión es de suma importancia porque nos revela que el punto de vista que nos ofreció el autor era el más claro para comprenderlo, y porque nos llevó desde el principio de este trabajo a tomar su obra por el lugar en el que parecía comprometerse mucho más. Este vínculo estrechó el hecho literario con una parte de importancia fundamental para la literatura, el lector.

No hay literatura posible si no existe ese otro que lea la obra, entendiendo esto en el sentido más profundo de la palabra. Para Girondo este fue otro de los aspectos que modelaron su experiencia de escritura. No escribía para sí. Escribía para alguien, para algún otro, para ese imaginario que estaba siempre colocado dentro de su poesía. Está claro que él también fue un otro y también fue lector. Pero no solo leía las obras, leía también el mundo en todas sus dimensiones. A través de sus incesantes viajes, de sus ojos, a través del pensamiento y de sus reflexiones. Es precisamente en ese orden de ideas que, cuando nos relacionamos con la poesía, el membrete, el poema en prosa, el texto crítico, del autor argentino,

no solamente lo hacemos como lectores que interpretamos una obra, sino abriéndonos a la perspectiva del propio autor. El autor acompaña siempre a su lector. Está presente desde diferentes dimensiones. Lo escuchamos hablar. Es muy difícil construir una teoría crítica de la literatura con un autor como Girondo, porque él mismo obliga a incrustarse en esa estructura que es la literatura. Él quiere que se descubra no solo lo que está por encima del texto, sino también lo que está en el fondo de este y el cómo se ha hecho.

Hay autores que nos permiten escuchar las voces de los personajes, hay otros autores que nos permiten escucharlos a ellos, sus ideas, sus impresiones, sus deseos, sus necesidades. De este segundo tipo es del que creemos que Girondo fue. De ese segundo, con lo cual su obra está rodeada por la imaginación que necesita todo autor, pero también por la fuente fundamental de la escritura que es la comunicación.

Unificar una obra que “giraba” (como algunos han jugado con su apellido) ha sido una de las tareas más arduas para nosotros en este trabajo, porque como tantos otros críticos tratamos de concentrar todo lo que parece disperso. Debido a ello, a ese juego de simulaciones en el que nos coloca el autor, en parte también a que no solamente se vinculó con la escritura, sino que el poeta participó en general de casi todas las artes, la pintura, el dibujo, el teatro, grabando un disco con la lectura de sus poemas, es que su performance se revoluciona y se transforma constantemente, hecho que hace difícil manejar una interpretación sin caer en la tentación de vincularse con otras muchas interpretaciones.

Girondo incursionó en la dramaturgia, sin mucho éxito o casi sin ningún éxito, apenas como ya se ha repetido varias veces con solamente dos obras. Pero el deseo del arte y de la creación del teatro hicieron que su obra literaria fuera escénica de forma completa. Esa dimensión lo llevó a desplazarse con su espantapájaros y un carruaje mortuorio por las calles de Buenos Aires. Lo hizo para promocionar su libro *Espantapájaros: (al alcance de todos)*, venderlo. Esto nos hace comprender el hecho de que su poesía fuera totalmente teatral y que esa teatralidad se incorporara en ella. A través de esa dimensión teatral él mismo se incorporaba

y se autodefinía. Siguiendo a Bachelard, podemos entonces concordar que Gironde fue tierra y aire. En el poema número 16 de *Espantapájaros: (al alcance de todos)* escribió:

A unos les gusta el alpinismo. A otros les entretiene el dominó. A mí me encanta la transmigración.

Mientras aquéllos se pasan la vida colgados de una soga o pegando puñetazos sobre una mesa, yo me lo paso transmigrando de un cuerpo a otro, yo no me canso nunca de transmigrar.

Desde el amanecer, me instalo en algún eucalipto a respirar la brisa de la mañana. Duermo una siesta mineral, dentro de la primera piedra que hallo en mi camino, y antes de anochecer ya estoy pensando la noche y las chimeneas con un espíritu de gato.

¡Qué delicia la de metamorfosearse en abejorro, la de sorber el polen de las rosas! ¡Qué voluptuosidad la de ser tierra, la de sentirse penetrado de tubérculos, de raíces, de una vida latente que nos fecunda... y nos hace cosquillas!⁵³⁶

Con Gironde siempre quedan cosas, aspectos, elementos que sopesar. La obra, tal como hemos dicho, siempre está abierta. Significa que sus palabras se desplazan en lo inconmensurable y su lenguaje, diverso y múltiple, es lo que impulsa a los lectores a relacionarse con esa complejidad de significaciones. Gironde se imaginó a sí mismo en el lugar del escritor y ese deseo lo llevó a crear un mundo en el que las palabras y el lenguaje revitalizaron el objeto de la poesía hispanoamericana. Es cierto que un sinnúmero de escritores ha completado otra serie de círculos y espectros literarios. Sin embargo, el del poeta argentino obtuvo una singularidad que muy pocas veces se puede hallar en la literatura. Digamos que la poesía es un género, pero también la poesía de Gironde se puede mirar como un nuevo género dentro del mundo de la poesía. Así, Gironde vuelve a llamarnos para que le sigamos leyendo. Como dijo Ramón Gómez de la Serna, “A veces rotundo / a veces muy

⁵³⁶ Gironde. *Obra completa*, pág. 98.

hondo / se va por el mundo / girando, Girondo”⁵³⁷, se expresaba la cualidad más buscada por el poeta, la del viaje. En esa misma medida, su escritura viajó por el mundo, incluso hasta después de su propia muerte, tanto o más que como él mismo lo hizo.

⁵³⁷ *Ibid.*, pág. 642.

BIBLIOGRAFÍA COMPLETA

- Alazraki, Jaime. *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*. 2ª ed. aumentada. Vol. 112. Col. Estudios y Ensayos Serie: Temas - Estilo. Madrid: Gredos, 1968.
- Alcalá, May Lorenzo. *Norah Borges: la vanguardia enmascarada*. 1ª ed. Buenos Aires: Eudeba, 2009.
- Alfieri, Teresa. «El primer Borges y los “ismos”». En: *El pensamiento alternativo en la Argentina del siglo XX: Identidad, utopía, integración (1900-1930)*. Ed. por Hugo Biagini y Arturo Andrés Ruig. 1ª ed. Vol. 1. 1. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2004. Cap. III. Las Letras, págs. 251-258.
- Andrade, Mário de. *Antología temática de poesía africana: Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, Guiné, Angola, Moçambique*. 2ª ed. Lisboa: Sá da Costa, 1977.
- Antelo, Raúl. «Estudio filológico preliminar». En: *Oliverio Girondo: obra completa*. Ed. por Raúl Antelo. UNESCO. Buenos Aires, Roma, París: ALLCA XX / Ediciones UNESCO, 1999, págs. 27-90.
- Apollinaire, Guillaume. *Caligramas*. Ed. por José Ignacio Velázquez. 3ª ed. Madrid: Cátedra, 2007.
- *Obra poética*. 3ª ed. corr. y rev. Barcelona: Ediciones 29, 1998.
- Aragon, Louis. *Les voyageurs de l'impériale*. Paris: Gallimard, 2002.
- Arlt, Roberto. *El juguete rabioso: novela*. Ed. por Julio Noé y Enrique Méndez Calzada. 1ª ed. Buenos Aires: Editorial Latina, 1926.

- *Los siete locos*. Novela. 3ª ed. Buenos Aires: Cuentistas Argentinos de Hoy, 1930.
- Arria, Luis Delgado. «Experimentalismo, repetición y diferencia en Oliverio Gironde: otra vanguardia y simulacro de una nación fantasmática». En: *Mares y márgenes*. Caracas: Editorial El Perro y la Rana, 2007, págs. 45-67.
- Artundo, Patricia M. «Entre ‘La aventura y el orden’. Los hermanos Borges y el ultraísmo argentino». En: *Cuadernos de Recienvenido* 10 (1999). Ed. por Jorge Schwartz, págs. 55-96.
- «Nuevos papeles de trabajo: Oliverio Gironde, el arquitecto y sus libros». En: *Oliverio Gironde: exposición homenaje 1967-2007*. 1ª ed. Buenos Aires - Argentina: Fundación Pan Klub y Fundación Eduardo F. Costantini, 2007.
- «Punto de convergencia: Inicial y Proa en 1924». En: *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay. Bibliografía y antología crítica*. Ed. por Carlos García y Dieter Reichardt. Frankfurt am Mainz: Vervuert Iberoamericana Editorial, 2004, págs. 253-272.
- Arzubide, Germán List. Esquina. *Poemas de Germán List Arzubide*. México: Librería Cicerón, 1923.
- Assens, Rafael Cansinos. *Poetas y prosistas del novecientos: (España y América)*. Madrid: Editorial América, 1919.
- Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*. 2ª reimp. Colombia: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*. 1ª ed. en español, 10ª reimp. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.
- *La filosofía del no: ensayo de una filosofía del nuevo espíritu científico*. 2ª ed. Buenos Aires - Argentina: Amorrortu Editores, 2009.
- *La intuición del instante*. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- *La Llama de una vela*. Caracas - Venezuela: Monte Ávila Editores, 2002.

- *La poética del espacio*. México: Fondo De Cultura Económica, 1994.
- *La tierra y los ensueños de la voluntad*. 1ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- *La tierra y las ensoñaciones del reposo: ensayo sobre las imágenes de la intimidad*. 1ª ed. Vol. 2. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- *Lautréamont*. 9 ed. París: Corti, 1979.
- *Psicoanálisis del fuego*. Argentina: Schapire, 1973.
- Barletta, Leónidas. *Canciones agrias*. 3ª ed. Buenos Aires: El Libro Moderno, 1924.
- *Los destinos humildes*. Buenos Aires: La Pajarita, 1938.
- Barrenechea, Ana María. «Borges y el lenguaje». En: *Nueva Revista de Filología Hispánica* (NRFH) 7.3/4 (1953), pág. 551.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1994.
- *S/Z*. 2ª ed. México: Siglo Veintiuno Editores, 2011.
- Battistessa, Ángel. *El poeta en su poema*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1965.
- Baudelaire, Charles. *Algunos aspectos del mal en la poesía de Baudelaire*. 1ª ed. Monterrey: Ediciones Sierra Madre, 1967.
- Baur, Sergio. «Itinerario de la vanguardia argentina». En: *Dirāsāt Hispānicas Revista Tunecina de Estudios Hispánicos* 1 (2014), págs. 9-25.
- Benjamin, Walter. *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012. — *Libro de los pasajes*. 1ª ed. Tres Cantos Madrid: Akal, 2016.
- Bermejo, Talía. *El coleccionista en la vidriera: diseño de una figura pública (1930-1960)*. Ed. por Centro Argentino de Investigadores de Arte. Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA). Sep. de 2001. URL: <<http://www.caia.org.ar/docs/Bermejo.pdf>> (visitado 12-04-2022).
- «Libros de arte, lectores y consumidores. Las editoriales Losada y Poseidón (1940-1950)». En: *Cuadernos del Sur* 42 (2013), págs. 31-48.
- Blanchot, Maurice. *El diálogo inconcluso: ensayo*. 2ª ed. Caracas: Monte Ávila Editores, 1996.

- *El libro que vendrá*. 1ª ed. en español. Colección Prisma. Caracas: Monte Ávila Editores, 1969.
- *La escritura del desastre*. Madrid: Trotta, 2015.
- Blasi, Alberto. «Güiraldes: vida y escritura». En: *Don Segundo Sombra*. Ed. por Paul Verdevoye. 1988, págs. 237-270.
- *Güiraldes y Larbaud: una amistad creadora*. Buenos Aires: Nova, 1970.
- «Ricardo Güiraldes y Proa». En: *Cuadernos Hispanoamericanos* Junio.432 (jun. de 1986), págs. 29-38.
- Bloom, Harold. *La angustia de las influencias*. 2ª ed. Caracas: Monta Ávila Latinoamericana, 1991.
- Borges, Jorge Luis. *Arte poética: seis conferencias*. Barcelona: Austral, 2015.
- *Autobiografía: 1899-1970*. Buenos Aires: El Ateneo, 1999.
- «Después de las imágenes». En: *Proa* 5 (dic. de 1924), págs. 22-23.
- *Elogio de la sombra*. 1ª ed. Buenos Aires: Emecé, 1969.
- *El tamaño de mi esperanza*. Ed. por María Kodama. 1ª ed. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- *El ultraísmo*. 2ª ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007.
- *Fervor de Buenos Aires*. Buenos Aires – Argentina: Imprenta Serrantes, 1923.
- *La Biblioteca de Babel: prólogos*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2000.
- *Leopoldo Lugones*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.
- *Manual de zoología fantástica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1980.
- «Oliverio Gironde, Calcomanías». En: *El tamaño de mi esperanza*. Ed. por María Kodama. Madrid: Alianza Editorial, 1998, págs. 88-90.
- «Oliverio Gironde, Calcomanías». En: *Martín Fierro* Segunda Época, Año II.18 (jun. de 1925), pág. 122.
- «Páginas sobre la lírica de hoy». En: *Nosotros* XXI (jul. de 1927), págs. 75-77.
- *Proa*. Vol. año I. 5. Buenos Aires: Proa, 1924.
- «Prólogo». En: *Índice de la nueva poesía americana*. Ed. por Alberto Hidalgo y col. 1ª ed. San Isidro: Sur Librería Anticuaria, 1926, págs. 14-18.

- «Prólogo al *El Cardenal Napellus*». En: *El Cardenal Napellus*. Ed. por Jorge Luis Borges. 2ª ed. Madrid: Siruela, 1987. Cap. Introducción, págs. 11-12.
- «Testimonio». En: *Xul* 6 (1984), pág. 10.
- *Textos recobrados, 1919-1929*. 2ª ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 2007.
- «Ultraísmo». En: *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Ed. por Nelson Osorio T. Vol. 132. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988. Cap. Ultraísmo, págs. 112-116.
- «Ultraísmo». En: *Nosotros* 39.151 (dic. de 1921), págs. 466-471. Borges, Jorge Luis y Carrizo, Antonio. *Borges el memorioso: conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*. 1ª ed. México, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Borges, Jorge Luis y col., eds. *Proa*. Buenos Aires, jul. de 1922-1923.
- Borges, Jorge Luis y González Lanuza, Eduardo, eds. *Prisma*. Vol. 1. 1-2. Buenos Aires (Argentina): Fundación Internacional Jorge Luis Borges, 1921.
- Borges, Norah. *Norah Borges*. Buenos Aires: Instituto de Arte Moderno, 1951.
- Brantschen Berclaz, Erika. «Fernando Pessoa, leitor de Maurice Maeterlinck: do teatro estático ao drama em gente». En: *Pessoa Plural - A Journal of Fernando Pessoa Studies* (dic. de 2018), págs. 42-58. DOI: <10.26300/d5qj-ah20>
- Camblong, Ana. «De Macedonio a Borges un testamento lunático». En: *Variaciones Borges: revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges* 11 (2001), págs. 35-60.
- Camurati, Francesca. «Veinte poemas. Veinte postales. Sobre el primer libro de poemas de Oliverio Girondo». En: *Caravelle: Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* 85 (jun. de 2005), págs. 205-221.
- Caraffa, Alfredo Brandán. «Carta al Director del diario *Crítica*». En: *Crítica* L (1925), pág. 293.
- *El silencio y la estrella*. Buenos Aires: Talleres Gráficos de Porter Hnos., 1934.
- *Nubes en el silencio*. Buenos Aires: S/E, 1927.

- *Poesía completa*. Ciudad de México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2003.
- *Poesías misas herejes la canción del barrio poemas póstumos*. Barcelona: Auber y Pla, 1913.
- *Raíces de eternidad*. Buenos Aires: S/E, 1946.
- *Viaje a través de los elementos. Canto fundamental*. Buenos Aires: H.I.G.O. Club, 1948.
- Carriego, Evaristo. *Misas herejes*. Buenos Aires: A. Monkes, 1908.
- *Visión sobre la Pampa, (América para la humanidad) poema sinfónico*. Buenos Aires: Francisco A. Colombo, 1939.
- *Voces del amor inmenso*. Buenos Aires: F.A. Colombo, 1943.
- Casares, Adolfo Bioy. *Borges*. Ed. por Daniel Martino. 1ª ed. Barcelona: Destino, 2011.
- Castagnino, Raúl y col. *Homenaje a Oliverio Girondo: antología, narrativa*. Buenos Aires – Argentina: Academia Argentina de Las Letras, 2003.
- Castelnuovo, Elías. *Entre los muertos (narraciones)*. Buenos Aires: Editorial “Atlas”, 1926.
- Cedro, Gabriela García. *Ajuste de cuentas: Boedo y Florida entre la vanguardia y el mercado*. 1ª ed. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2013.
- *Boedo y Florida: una antología crítica*. 1ª ed. Buenos Aires: Losada, 2006.
- Cendrars, Blaise. *Antología negra*. Madrid: Árdora, 2010.
- *Poesía completa*. Buenos Aires: Librerías Fausto, 1976.
- Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. 2ª ed. en Labor, col. Labor. Nueva Serie. Madrid: Editorial Labor, 1992.
- Clarín. *Una muestra rescata texto y aguafuertes de un libro olvidado “Interlunio”, un trabajo histórico de Girondo y Lino Eneas Spilimbergo*. Jul. de 2006. URL: <https://www.clarin.com/sociedad/interlunio-trabajo-historico-girondo-lino-spilimbergo_0_ryGWZEVyRKx.html> (visitado 13-08-2022).
- Clichevsky, Nora. «Condiciones de vida y transporte. El caso del subterráneo de Buenos Aires, 1900-1945». En: *Revista EURE [Revista De Estudios Urbano Regionales]* XIV.42 (1988), págs. 97-110.

- *Políticas urbanas, transporte y condiciones de vida en la región metropolitana de Buenos Aires*. Quito: Centro de Investigaciones Ciudad; Institut de Recherche des Transports, 1985.
- Coluci, Susana Eva Muldowney de. *Historia de la Calle Florida*. 18 de jun. de 2005. URL: <<https://www.facebook.com/HISTORYBA/>> (visitado 20-12-2022).
- Contreras, Leonel y col. *Flores 200 años: barrio y cementerio*. Ed. por Leticia Maronese. 1ª ed. Patrimonio Cultural-Preservación Histórica. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, 2006.
- Corral, Rose y col. *Ficciones limítrofes: Seis estudios sobre narrativa hispanoamericana de vanguardia*. Ed. por Rose Corral. Estudios del lenguaje 9. México - Ciudad de México: El Colegio de México, 2006.
- Corro, Gaspar Pío del. *Oliverio Gironde: los límites del signo*. Colección Estudios latinoamericanos. Buenos Aires: García Cambeyro, 1976.
- Cortínez, Carlos. *Con Borges: texto y persona*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor, 1988.
- Darío, Rubén. *Canto a la Argentina y otros poemas*. Sevilla, España: Extramuros Edición, 2007.
- *Escritos dispersos de Rubén Darío: recogidos de periódicos de Buenos Aires*. La Plata: Univ. Nacional de la Plata, Fac. de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1968.
- Del Gizzo, Luciana. «Oliverio Gironde y la negación de la vanguardia». En: *Anclajes* 20.3 (nov. de 2016). Ed. por Universidad Nacional de La Pampa, págs. 21-42. DOI: <<http://dx.doi.org/10.19137/anclajes-2016-2032>>
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento*. Barcelona – España: Paidós, 1984.
- Díaz, José Miguel Lamalfa. «Cultura francesa versus Ultraísmo, Creacionismo y otras vanguardias: Gerardo Diego como paradigma». En: *Littérature, langages et arts: rencontres et création*. Ed. por Dominique Bonnet y col. Vol. 112. Collectanea. Huelva - España: Universidad de Huelva - Servicio de Publicaciones, 2007. Cap. 18, págs. 18-28.

- Diccionario de la lengua española*. Madrid - España: Real Academia Española, ago. de 2014. URL: <<https://dle.rae.es>> (visitado 10-08-2022).
- Dobón, María Dolores. «Sociólogos contra estetas: Prehistoria del conflicto entre modernismo y 98». En: *Hispanic review* 64.1 (1996), págs. 57-72. DOI: <10.2307/475038>
- Donat, Mara. *Alejandra Pizarnik: la morada en el lenguaje*. 1ª ed. Canterano (RM): Aracne editrice, 2017.
- Durán, Manuel. «La técnica de la novela y la generación del 98». En: *Revista Hispánica Moderna* 23.1 (ene. de 1957), págs. 14-27.
- Ehrlicher, Hanno. *La revista "Los Raros" de Bartolomé Galíndez (1920)*. 1ª ed. Vol. Colección digital del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria. Biblioteca Orbis Tertius. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2012.
- Epstein, Jean. *La poesía de hoy: un nuevo estado de inteligencia*. Buenos Aires: J. Samet, 1920.
- Fernández, Macedonio. *Adriana Buenos Aires: última novela mala*. Corregidor, 2010.
- *Museo de la novela de la eterna*. 3ª ed. ALLCA XX / Ediciones UNESCO, 2016.
- *No toda es vigilia la de los ojos abiertos, arreglo de papeles que dejó un personaje de novela creado por el arte, Deunamor el No Existente Caballero, el estudioso de su esperanza*. Buenos Aires: M. Gleizer, 1928.
- Fernández, Teodosio. *La poesía hispanoamericana en el siglo XX*. 1ª. reimpr. Madrid: Taurus, 1990.
- Ferrer, Christian. *La amargura metódica: Vida y obra de Ezequiel Martínez Estrada*. 1ª ed. Buenos Aires: Sudamericana, 2014.
- Ferrero, Graciela. *El inconsciente en la creación literaria*. Santa Fe: Fondo Editorial de la Provincia de Santa Fe, 1980.
- Friera, Silvina. *Actualidad de Oliverio Girondo, a 120 años de su nacimiento. Un homenaje no apto para solemnes*. Ago. de 2011.
- Galíndez, Bartolomé. *Los raros*. Ed. por Bartolomé Galíndez. Buenos Aires, 1920.
- Galtier, Lysandro Z. *Carlos de Soussens y la Bohemia porteña*. Buenos Aires: Ministerio de Cultura y Educación, 1973.

- *La Traducción Literaria (ensayo) con una Antología del Poema Traducido*. Buenos Aires: Ed. Culturales Argentinas, 1965.
- *Leopoldo Lugones: el enigmático*. Buenos Aires: Editorial Fraterna, 1993.
- Gálvez, Manuel. *En el mundo de los seres ficticios*. Buenos Aires: Librería Hachette, 1961.
- García, Carlos. «Índice general de Proa. Revista de Renovación Literaria». En: *Archivo Histórico de Revistas Argentinas* (jun. de 2012).
- «Luna de Enfrente: Génesis de un título». En: *Variaciones Borges* 3 (1997), págs. 177-195.
- *Proa. Revista de renovación literaria*. Buenos Aires, ene. de 2005. URL: <<https://www.ahira.com.ar/revistas/proa-revista-de-renovacion>> (visitado 02-10-2022).
- *Revistas hispanoamericanas de vanguardia (1921-1932)*. Primera ed. Madrid: Albert Editor, jul. de 2018.
- García, Carlos y Dieter Reichardt. *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay: bibliografía y antología crítica*. Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana - Vervuert, 2004.
- García Pérez, Joel. *Aproximaciones palabra-forma y palabra-sonido*. Jul. de 2018. URL: <[http // sinestesiacreativa. es / es / sinestesia - creativa / aproximaciones-palabra-forma-y-palabra-sonido/](http://sinestesiacreativa.es/es/sinestesia-creativa/aproximaciones-palabra-forma-y-palabra-sonido/)> (visitado 12-04-2022).
- Gelado, Viviana. «“Un ‘arte’ de la negación”: el manifiesto de vanguardia en América Latina». En: *Revista iberoamericana* LXXIV.224 (mayo de 2008), págs. 649-666.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. 1ª ed. Madrid: Taurus, 1989.
- Gilman, Claudia. «Florida y Boedo: hostilidades y acuerdos». En: *Irigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Ed. por David Viñas. 1ª ed. Vol. 2 Yrigoyen: entre Borges y Arlt, (1916-1930). España: Paradiso Ediciones, Ediciones Fundación Crónica General, 2006. Cap. 3, págs. 44-62.
- Girondo, Oliverio. *Calcomanías*. Madrid: Calpe, 1925.
- *Calcomanías: (Veinte poemas para ser leídos en el tranvía, Calcomanías, Espantapájaros) poesía reunida 1923-1932*. Ed. por Trinidad Barrera. 1ª ed. Sevilla: Renacimiento, 2007.

- *Campo nuestro*. Buenos Aires: Edit. Sudamericana, 1946.
- «Carta abierta a La Púa». En: *Martín Fierro: Periódico quincenal de arte y crítica libre 2* (mar. de 1924). Ed. por Evar Méndez, págs. 199-200.
- «El periódico “Martín Fierro”»: Memoria de sus antiguos directores». En: *Obra completa*. Ed. por Raúl Antelo. Madrid - España: ALLCA XX, Ediciones UNESCO, 1999, págs. 302-326.
- *En la masmédula*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1954.
- *En la masmédula*. 3. ed. Biblioteca clásica y contemporánea. Buenos Aires: Ed. Losada, 1993.
- *Espantapájaros: (al alcance de todos)*. Buenos Aires: Proa, 1932.
- «Estudio Filológico Preliminar». En: *Obra completa*. Ed. por Raúl Antelo. Ed. crítica, 1ª. ed. Nanterre [u.a.]: ALLCA XX / Ediciones UNESCO, 1999, págs. 27-85.
- «Hacia el fuego central: o la poesía de Oliverio Girondo». En: *Hacia el fuego central: o la poesía de Oliverio Girondo*. Ed. por Enrique Molina. 1ª ed. Buenos Aires: Losada, 2012, págs. 9-43.
- *Imágenes en vuelo: poemas inéditos*. 1ª. ed. Buenos Aires: Losada, 2004.
- *La diligencia y otras páginas*. Buenos Aires: Simurg, 2004.
- «Manifiesto de Martín Fierro». En: *Martín Fierro* Año I.4 (15 de mayo de 1924), págs. 26-27.
- *Membretes, aforismos y otros textos*. Ed. por Martín Greco. Primera ed. integral. Buenos Aires - Argentina: Editorial Losada, 2014.
- *Obra completa*. Ed. por Raúl Antelo. Ed. crítica, 1ª. ed. Nanterre [u.a.]: ALLCA XX [u.a.], 1999.
- *Obra: poesía y prosa*. Ed. por Enrique Molina. 1ª ed. Buenos Aires: Losada, 2012.
- *Obras completas*. 1ª ed. Madrid: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 1999.
- *Oliverio Girondo: exposición homenaje 1967-2007*. Buenos Aires - Argentina: Fundación Pan Klub y Fundación Eduardo F. Costantini, 2007.
- *Persuasión de los días*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1942.
- «Persuasión de los días». En: *Obra completa*. Ed. por Raúl Antelo. Madrid: Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, 1999, págs. 125-202.

- *Persuasión de los días*. Buenos Aires: Losada, [1942] 2007.
- *Pintura moderna*. 1ª ed. Colección Rafael A. Crespo. Buenos Aires: Museo nacional de Bellas Artes: Asociación Amigos del Museo, ago. de 1936.
- «Textos críticos complementarios». En: *Membretes, aforismos y otros textos*. Ed. por Martín Greco. Primera ed. integral. Buenos Aires - Argentina: Editorial Losada, 2014, págs. 161-192.
- *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. 1ª ed. Argentineuil: Coulouma R., 1922.
- *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. 2ª ed. Buenos Aires: Editorial Martín Fierro, 1925.
- *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía y otras obras*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1991.
- Girondo, Oliverio y Spilimbergo, Lino Enea. *Interlunio*. Buenos Aires: Sur, 1937.
- Girondo, Oliverio y Zapata Quesada, René. *Comoedia*. Periódico. Buenos Aires, 1916.
- *La comedia de todos los días*. Buenos Aires, 1915.
- *La madrastra*. Texto inédito. Buenos Aires, 1915.
- Góngora, Blanca Delia Fonseca. «El poema en prosa y los orígenes del microrrelato en Hispanoamérica». Tesis doctoral. Córdoba - España: Universidad de Córdoba, jun. de 2017.
- Greco, Martín. «Las siete patas del gato: los Membretes de Oliverio Girondo». En: *Membretes, aforismos y otros textos*. Ed. por Martín Greco. Primera ed. integral. Buenos Aires - Argentina: Editorial Losada, 2014. Cap. Estudio Preliminar, págs. 7-58.
- Grünfeld, Mihai G. «Cosmopolitismo modernista y vanguardista: Una identidad latinoamericana divergente». En: *Revista Iberoamericana* 55.146 (jun. de 1989), págs. 33-41.
- «Oliverio Girondo y el viaje de la vanguardia». En: *Hispanamérica* 28.82 (abr. de 1999), págs. 21-34.
- Guerrini, Florencia Suárez. «Moderno, contemporáneo y reciente. El arte argentino entre la Escuela de París y la abstracción». En: *Figuraciones: teoría y crítica de artes* 10 (sep. de 2012). URL: <<http://repositorio.una.edu.ar/handle/56777/822>> (visitado 10-09-2022).

- Güiraldes, Ricardo. *Don Segundo Sombra*. Ed. por Paul Verdevoye. 2ª reimpresión. Madrid: España: ALLCA XX, Universidad de Costa Rica, 1997.
- *El cencerro de cristal*. Buenos Aires: Rivolín, 1983.
- Gutiérrez Nájera, Manuel. *Poesías completas*. México: Editorial Porrúa, 1953.
- Hernández, José. *Martín Fierro*. 1ª ed. Editorial Universitaria Villa María, 2012.
- Herrera y Reissig, Julio. *Poemas de Julio Herrera y Reissig*. Medellín, Colombia: Horizonte, 1900.
- Hidalgo, Alberto. *Índice de la nueva poesía americana*. 1ª ed. San Isidro: Sur Librería Anticuaria, 2007.
- «Historia de un café». En: *La Plata Hochi (Diario de la comunidad japonesa de Argentina)* (dic. de 2013). Ed. por Mami Goda y col. URL: <http://www.laplatahochi.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=739:historia-de-un-cafe&catid=37:cultural&Itemid=59> (visitado 02-03-2022).
- Hodgart, Matthew. *La sátira*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1969.
- Huéscar, Antonio Rodríguez. «Carta abierta a José Antonio Maravall, en el decenario de la muerte de Ortega». En: *Cuadernos Hispanoamericanos*: Número 461 - noviembre 1988. España: Instituto de Cooperación Iberoamericana; Biblioteca Digital AECID, 1988, págs. 33-45.
- Huidobro, Vicente. *Altazor: poema*. 1ª ed. Madrid: Cía. Iberoamericana de Publicaciones, 1931.
- *Poemas árticos*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1972.
- Imbert, Enrique Anderson. *Literatura hispanoamericana: antología e introducción histórica*. Ed. rev. New York: Holt Rinehart y Winston, 1970.
- Iturburu, Córdova. «Literatura y propaganda». En: *Contra* Año I.1 (1933), pág. 5.
- Jitrik, Noé. *Horacio Quiroga*. Buenos Aires – Argentina: Centro Editor de América Latina, 1967.
- Jofre, Jorge. «Emma Scarpini, Ramona Montiel e Isabel Sarli. Marginalidad y erotismo en el arte y el cine». En: *Historia Regional*, sección historia XXII.27 (2009), págs. 213-219.
- Juan, Guillermo. «Puerto (Poema)». En: *Prisma* (nov. de 1921), pág. 1.

- La una fuga en música clásica*. Jun. de 2015. URL: <<https://musiccaenmexico.com.mx/musicomania/que-es-una-fuga/>> (visitado 01-06-2022).
- Lafleur, Héctor René y col. *Las revistas literarias argentinas, 1893-1967*. Ed. corregida y aumentada. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968.
- Lange, Norah. *Antes que mueran*. Buenos Aires: Losada, 1944.
- *Cuadernos de infancia*. 1ª ed., 10ª reimp. Buenos Aires: Editorial Losada, 2008.
- Lange, Susana. *Oliverio Gironde y Norah Lange*. Sep. de 2019. URL: <<http://www.gironde-lange.com.ar/oliverio-gironde/autobiografia/index.html>> (visitado 14-09-2022).
- Lanuza, Eduardo González. «Algo sobre el Ultraísmo». En: *Noticias Literarias* 1.4 (ago. de 1923), págs. 13-14.
- *Los martinfierristas*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1961.
- «Química y física de las metáforas». En: *Martín Fierro* I (1924), pág. 182.
- Laos, Verónica Meo y col. *Tras las huellas de Gironde: (de muertos y revivos yoes)*. 1ª ed. Buenos Aires: Imago Mundi, 2011.
- Larbaud, Valéry. *Belleza, mi bella inquietud*. Alicante: España: Instituto Alicantino de Cultura “Juan Gil-Albert”, 2001.
- *De la tierna edad*. 1ª ed. Montblanc: Igitur, 2000.
- *Devociones particulares*. [S.l.]: Ediciones del Taller, 1992.
- Lautréamont, Isidore. *Los cantos de Maldoror*. 6ª ed. España: Cátedra, 2005.
- Lebenglik, Fabián. «Vida y literatura en grabados». En: *Página 12* (jul. de 2006), pág. 6.
- Lidia, Neghme. «El creacionismo político de Huidobro en *En la luna*». En: *Latin American Theatre Review* 18.1 (sep. de 1984), págs. 75-82.
- Linares, Horacio. «Manuel Gálvez y la nueva generación». En: *Martín Fierro* 18 (jun. de 1925), pág. 6.
- Lindstrom, Naomi. «*Campo nuestro* de Oliverio Gironde: el discurso vanguardista al servicio de un proyecto de herejía creadora». En: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 8.1 (mayo de 1983), págs. 31-47.

- López, María Victoria. «Figuras “intelectuales” en Córdoba a fines del siglo XIX y comienzos del XX. Hacia una delimitación analítica de la fracción intelectual de la elite cordobesa». En: *Anuario de la Escuela de Historia Virtual* Año 4.4 (jul. de 2013), págs. 118-132.
- Lorenzo Alcalá, May. «Los compinches de Borges en la segunda Época de Proa». En: *La Nueva Literatura Hispánica* 13 (13 de abr. de 2009), pág. 9.
- Lugones, Leopoldo. *El payador y antología de poesía y prosa*. Ed. por Guillermo Ara. Vol. 54. Caracas - Venezuela: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1979 [1937].
- *Las montañas del oro: poema, tiene tres ciclos i dos reposorios*. 1ª ed. Buenos Aires: Ediciones del Autor, 1897.
- *Lunario sentimental*. Ed. por Arnoldo Moen y Hermano Editores. 1ª ed. Madrid: Cátedra, 1988.
- *Lunario sentimental*. 1ª ed. Buenos Aires: Arnoldo Moen y Hermano Editores, 1909.
- *Poemas solariegos*. Buenos Aires: B.A.B.E.L., 1928.
- *Romancero*. Buenos Aires – Argentina: Editorial Babel, 1925.
- Lugones, Leopoldo y col. *Obras poéticas completas*. Buenos Aires - Argentina: Aguilar, 1974.
- Mac Donagh, E. J. «Los nidos de aves en los postes telefónicos». En: *El Hornero* (Revista de Ornitología Neotropical) 008.02 (1942), págs. 250-256.
- Macherey, Pierre. *Para una teoría de la producción literaria*. 1ª ed. en español. Caracas: Universidad Central de Venezuela, Ediciones de la Biblioteca, 1974.
- Maeterlinck, Maurice. *La intrusa, Los ciegos, Pájaro azul*. Ed. por Ana González Salvador y M.ª Jesús Pacheco. 2ª ed. Vol. 312. Letras Universales. Madrid: Cátedra, 2009.
- *Maurice Maeterlinck et le drame statique: L'intruse, Intérieur, drames suivis de “Le tragique quotidien” (1894), “Péface” au Théâtre (1901)*. 1.ª ed. Paris: Eurédit, 2005.
- Maffesoli, Michel. *El nomadismo: vagabundeos iniciáticos*. 1ª ed. en español. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Mallarmé, Stéphane. *Obra poética*. Madrid: Hiperión, 1993.
- Mangone, Carlos y Warley, Jorge. *El manifiesto: un género entre el arte y la política*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1994.

- Manrique, Miguel. «Adiós al modernismo». En: *Cuadernos Hispanoamericanos* 461 (nov. de 1988). Ed. por Antonio Rodríguez Huéscar, págs. 158-163.
- Marechal, Leopoldo. «Breve ensayo sobre el ómnibus». En: *Martín Fierro* 29 (ago. de 1925), pág. 1.
- «Retruque a Leopoldo Lugones». En: *Martín Fierro*, Segunda época, Año II.26 (dic. de 1925), págs. 1-8.
- Mariani, Roberto. «La extrema izquierda». En: *Exposición de la actual poesía argentina (1922 1927)*. Ed. por Pedro Juan Vignale y César Tiempo. Buenos Aires: Minerva, 1927, págs. 10-11.
- *La extrema izquierda*. Ed. por Pedro Juan Vignale y César Tiempo. Dic. de 2000. URL: <<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/747430/language/es-MX/Default.aspx>> (visitado 20-12-2022).
- «“Martín Fierro” y yo». En: *Martín Fierro* 7 (jul. de 1924), pág. 46.
- Mariátegui, José Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. 3ª ed. corr. y aum. Colección Clásica 69. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2007.
- Marinetti, Filippo. *El Futurismo*. Valencia: F. Sempere y Compañía, 1912.
- *Proclama futurista a los españoles*. Madrid: Prometeo, 1911.
- Martínez, José Luis. «Las revistas literarias de Hispanoamérica». En: *América: Cahiers du CRICCAL* 4-5 (1990), págs. 13-20.
- Marún, Gioconda. «Einstein y los orígenes del expresionismo en la Argentina: “Lunario sentimental” (1909) de Leopoldo Lugones». En: *Actas del XXIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Tomo III. Literatura Hispanoamericana. Lingüística. Madrid: Castalia, jul. de 2000, págs. 242-250.
- Masiello, Francine. *Lenguaje e ideología: las escuelas argentinas de vanguardia*. Buenos Aires: Hachette, 1986.
- «Lenguaje e ideología: las escuelas argentinas de vanguardia». En: ed. por Carlos García y Dieter Recihardt. 1ª ed. Vol. VI. *Bibliografía y Antología Crítica de las Vanguardias Literarias en el Mundo Ibérico*. Frankfurt am Main, Madrid: Vervuert Iberoamericana Editorial, 2004, págs. 173-206.

- Medrano Arce, Luis Sáinz de. «La vanguardia desde el modernismo». En: *Anales de Literatura Hispanoamericana* 26.2 (ene. de 1997), págs. 309-324.
- Meijide, Cinthia. *Inicial. Revista de la nueva generación*. 2016. URL: <<https://ahira.com.ar/revistas/inicial-revista-de-la-nueva-generacion/>> (visitado 12-03-2022).
- Méndez, Evar. «Rol de “Martín Fierro” en la renovación poética actual». En: *Exposición de la actual poesía argentina (1922 - 1927)*. Ed. por Pedro Juan Vignale y César Tiempo. Buenos Aires - Argentina: Editorial Minerva, ago. de 1927, págs. 12-18.
- «Rol de “Martín Fierro” en la renovación poética actual». En: *Martín Fierro* IV.38 (feb. de 1927), pág. 304.
- Meyrink, Gustav. *El Cardenal Napellus*. 2ª ed. Madrid: Siruela, 1987.
- Miłosz, Oskar. *La amorosa iniciación*. 1ª ed. Toluca, México: Instituto Mexiquense de Cultura, 2002.
- Molina, Enrique. «Estudio introductorio: “Hacia el fuego central: o la poesía de Oliverio Girondo”». En: *Obra. Poesía y prosa*. Ed. por Enrique Molina. Buenos Aires - Argentina: Losada, 2012, págs. 9-40.
- *Páginas de Enrique Molina*. 1ª ed. Buenos Aires: Celtia, 1983.
- Molinari, Ricardo. *Elegías de las altas torres*. Luján: Asociación Cultural Ameghino, 1937.
- *El imaginero: poemas*. Buenos Aires: Proa, 1927.
- «Tres poemas para una soledad». En: *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)*. Ed. por Pedro Juan Vignale y César Tiempo. 1ª ed. Buenos Aires (Argentina): Editorial Minerva, 1927, págs. 210-213.
- Monner Sans, María Inés Cárdenas de. «“Martín Fierro”, Revista ¿Grupo o generación?» En: *Universidad* 42 (1959), págs. 5-20.
- Montaldo, Graciela R. *De pronto, el campo: literatura argentina y tradición rural*. 1ª ed. Rosario - Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 1993.
- Monteleone, Jorge J. «La noción de futuridad y la categoría de principio en la vanguardia hispanoamericana». En: *Cuadernos de Literatura* 4 (1989), pág. 37.
- Montilla, Patricia M. *Parody, the avant-garde, and the poetics of subversion in Oliverio Girondo*. Latin America: interdisciplinary studies. New York, NY [u.a.]: Lang, 2007.

- Morand, Paul. *El aire de Chanel*. 2ª ed. Barcelona: Tusquets, 2009.
- *El último día de la Inquisición*. 1ª. ed. Lima: Universidad Ricardo Palma, Embajada de Francia en el Perú, 2006.
- *Mallorca: Texto de Paul Morand y Fotografías de Arielli*. Barcelona, 1962.
- Morrow, Giovanni Previtali. «Ricardo Güiraldes y el movimiento de vanguardia en la Argentina». En: *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*. Instituto Español de la Universidad de Nimega. 1967, págs. 481-487.
- Muschietti, Delfina. «Borges y Storni: la vanguardia en disputa». En: *Hispanamérica* 32.95 (ago. de 2003). Ed. por Saúl Sosnowski, págs. 21-44.
- «La última poesía argentina: traducir la tradición, la traición, T de técnica». En: *Cahiers de LI.RI.CO* 3.08 (2007), págs. 115-129. DOI: <10.4000/ lirico.778>
- «Las poéticas de los 60». En: *Cuadernos de literatura* 4 (1989). Ed. por Universidad Nacional del Nordeste, págs. 129-141.
- «Oliverio, el Peter Pan de la literatura argentina». En: *INTI* 52/53 (2000), págs. 99-116.
- «Oliverio Gironde y el giro de la tradición». En: *Rupturas*. Ed. por Celina Manzoni. Vol. 7. Buenos Aires: Emecé Editores, 2009, págs. 121-145.
- «Oliverio Gironde y su tienda nómada». En: *Obra completa*. Ed. por Raúl Antelo. Vol. 38. Colección Archivos 38. Madrid - España: ALLCA XX, Ediciones UNESCO, 1999, págs. 369-378.
- Neruda, Pablo. *Confieso que he vivido: memorias*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- Nichols, Madaline W. *Bibliografía hispánica, revista "Nosotros": artículos sobre literatura hispanoamericana*. 1.ª ed. New York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1937.
- Nóbile, Beatriz de. *El acto experimental: Oliverio Gironde y las tensiones del lenguaje*. Buenos Aires: Losada, 1972.
- Noé, Julio, ed. *Antología de la poesía argentina moderna: (1896-1930)*. 2ª ed. Buenos Aires: El Ateneo, 1931.
- Ochoa, Antonio. «Poetics of presence: the work of Oliverio Gironde, Jorge Eduardo Eielson, and the Noigandres Group of

- Concrete Poetry». Thesis (Ph.D.) Edimburgo: University of Edinburgh, ene. de 2009.
- Olivari, Nicolás. *Manuel Gálvez: ensayo sobre su obra*. Buenos Aires: Agencia general de librería y publicaciones, 1924.
- Ortelli, Roberto A. *Miedo...* 1ª ed. Buenos Aires: Ed. de la Revista Inicial, 1925.
- *Ubicación de la Argentina en el nuevo orden*. 1ª ed. Buenos Aires: Compañía Impresora Argentina S.A., 1940.
- Ortelli, Roberto A. y col., eds. *Inicial*. 1-27. Buenos Aires: Revista Inicial, oct. de 1923. URL: <<https://www.ahira.com.ar/revistas/inicial-revista-de-la-nueva-generacion/>> (visitado 12-03-2022).
- Osorio T., Nelson, ed. *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Libro. Caracas, 1988.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. 2ª ed. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- Pessoa, Fernando de. *Teatro estático*. 1ª ed. Lisboa: Tinta da China, 2017.
- Pinto, Juan. *Pasión y suma de la expresión argentina: literatura, cultura, región. Estudios de literatura*. Buenos Aires: Editorial Huemul, 1971.
- Previtali, Giovanni. *Ricardo Güiraldes: biografía y crítica*. Buenos Aires: Ediciones Dunken, 1998.
- Prieto, Martín. *El libro de la semana: "El periódico Martín Fierro", de Oliverio Girondo*. Jun. de 2018. URL: <<https://www.telam.com.ar/notas/201806/286212-libro-semana-prieto-martin-fierro-girondo.html>> (visitado 24-05-2022).
- Quesada, Fernando. «Rupturas político-ideológicas en la revista "Martín Fierro" 1924-1927». En: *Estudios Sociales Contemporáneos* año II.2 (ago. de 2007), págs. 68-83.
- Quesada, René Zapata. *Estampas de color: (poemas)*. Buenos Aires: Coni, 1922.
- *Un libro saturniano*. Buenos Aires, 1913.
- Quiroga, Horacio. *Cartas inéditas de Horacio Quiroga*. Ed. por Mercedes Ramírez de Rossiello y Roberto Ibáñez. Montevideo: Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios, 1959.
- *Cuentos completos*. Montevideo: Ediciones de la Plaza, 1978.

- *Cuentos de amor de locura y de muerte*. Caracas: Venezuela: Biblioteca Ayacucho, 2019.
- *Los Arrecifes de coral*. Montevideo: Imprenta «El Siglo Ilustrado», 1901.
- *Quiroga íntimo*. 1ª ed. Madrid: Páginas de Espuma, 2010.
- Rama, Ángel. *La novela en América Latina: panoramas 1920-1980*. 1ª ed. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 2013.
- Ramos, Nélica Sánchez y Carlos Ramírez Vuelvas. «Iconicidad y vanguardia en Espantapájaros (al alcance de todos), de Oliverio Gironde». En: *La metáfora* 3.4 (sep. de 2009). Ed. por Lucila Gutiérrez Santana y Nélica Sánchez (Universidad de Colima), págs. 17-27.
- Ramos Sucre, José Antonio. *Las formas del fuego*. Caracas: Tipografía Americana, 1929.
- Reichardt, Dieter. «Macedonio Fernández y Omar Viñole: Dos caras del vanguardismo en Argentina». En: *Europäische Avantgarde im lateinamerikanischen Kontext: Akten des internationalen Berliner Kolloquiums 1989*. Ed. por Harald Wentzlaw-Eggebert. Bibliotheca Ibero-Americana 37. Berlín: Vervuert Iberoamericana Editorial, 1991, págs. 213-228.
- Retamoso, Roberto. *Oliverio Gironde: el devenir de su poesía*. Rosario - Argentina: Universidad Nacional, 2005.
- Reyes, Alfonso. «Las jitanjáforas». En: *Libra Invierno*. 1 (jun. de 1929). Ed. por Francisco Luis Bernárdez y Leopoldo Marechal, págs. 3-24.
- Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*. 2ª ed. Madrid: Editorial Trotta, 2001.
- Riego, Juan Parra del. *Antología de poetisas americanas*. Montevideo: C. García, 1923.
- *Poesía*. Montevideo: (s/e), 1943.
- Rivero, Gloria Videla de. *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano*. 3ª ed. Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo (EDIUNC), 2011.
- Rizzo-Vast, Patricio. *El lugar de Gironde*. Buenos Aires: Corregidor, 2001.
- Rocamora, José Luis Trenti. *Índice general y estudio de la revista "Martín Fierro" (1924-1927)*. Buenos Aires: Sociedad de Estudios Bibliográficos Argentinos, 1996.

- Rodríguez, Alfonso Sánchez. «El viaje literario en la poesía ultraísta de Oliverio Girondo». En: *Scriptura* 6-7 (1991), págs. 155-164.
- Rodríguez Falcón, Ana. «La desmesura de un viaje sin límites. Análisis de la figura del vuelo en *Persuasión de los días* de Oliverio Girondo». En: *Biblioteca Digital UCA* vol. IV. Universidad Católica Argentina, Argentina, oct. de 2010. URL <<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/desmesura-viaje-limites-girondo.pdf>> (visitado 12-03-2022).
- Romano, Eduardo. «Arlt y la vanguardia argentina». En: *Cuadernos Hispanoamericanos* 373 (jul. de 1981), págs. 143-149.
- «Las revistas argentinas de vanguardia en la década de 1920». En: *Cuadernos Hispanoamericanos* 411 (sep. de 1984). Ed. por Saúl Sosnowski, págs. 177-200.
- Roxlo, Conrado Nalé. *Genio y figura de Alfonsina Storni*. 2ª ed. Buenos Aires: EUDEBA - Editorial de la Universidad de Buenos Aires, 1966.
- Saítta, Sylvia. *Archivo Histórico de Revistas Argentinas*. 2014. URL: <<https://ahira.com.ar>> (visitado 25-12-2022).
- *El periódico Martín Fierro como campo gravitacional*. 2019. URL: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.11509/pr.11509.pdf> (visitado 02-01-2022).
- «Hacia la gran masa de público: Vanguardia y edición de libros en los años veinte». En: *Primer coloquio argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición*. Ed. por Universidad Nacional de La Plata. La Plata, Argentina, nov. de 2012, págs. 430-440. URL: <<http://coloquiolibroyedicion.fahce.unlp.edu.ar>> (visitado 15-03-2022).
- *La renovación estética en la década de 1920*. Abr. de 2019. URL: <<https://www.malba.org.ar/la-renovacion-estetica-en-la-decada-de-1920/?v=diario>> (visitado 30-11-2022).
- Salas, Horacio. *Revista Martín Fierro 1924-1927: edición facsimilar*. Buenos Aires - Argentina: Fondo Nacional de las Artes, 1995.
- Salvador, Nélica. *Vanguardia y posmodernidad*. Buenos Aires: Corregidor, 2011.
- Salvador, Nélica y Elena Ardissonne. «Contribución a la Bibliografía de Oliverio Girondo». En: *Revista Iberoamericana* 44.102 (1978), págs. 187-219.

- Sarlo, Beatriz. «Oralidad y lenguas extranjeras: El conflicto en la literatura argentina durante el primer tercio del siglo XX». En: *Orbis tertius* 1.1 (abr. de 1996). Ed. por Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, págs. 1-9.
- *Revista Martín Fierro* (1924-1927). Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1969.
- «Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo». En: *Punto de Vista* Año IV.11 (mar. de 1981), págs. 3-8.
- «Un ultraísta en Buenos Aires». En: *Letras Libres* 8 (ago. de 1999), págs. 42-45.
- *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.
- Sarlo, Beatriz y Altamirano, Carlos. *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*. 1ª ed. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1983.
- Schopf, Federico. *Del vanguardismo a la antipoesía*. Roma: Bulzoni, 1986.
- Schwartz, Jorge. «¿A quién espanta el espantapájaros?» En: *Xul* 6 (mayo de 1984), págs. 30-36.
- «El júbilo de la mirada en Oliverio Girondo». En: *Dactylus (Revista de Literatura y Lingüística - Universidad de Austin)* 18 (1999), págs. 1-24.
- *Fervor de las vanguardias: arte y literatura en América Latina*. 1ª ed. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2016.
- «La trayectoria masmedular de Oliverio Girondo». En: *Cuadernos Hispanoamericanos* 553-554 (jul. de 1996). Ed. por Pedro Laín Entralgo y col., págs. 217-230.
- *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*. Ed. corregida y aumentada. México - Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- «Poemas inéditos y dispersos». En: *Oliverio: nuevo homenaje a Girondo*. Ed. por Jorge Schwartz. 1ª ed. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte: Oliverio Girondo y Oswald de Andrade*. Rosario: Viterbo, 1993.

- *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte: Oliverio Gironde y Oswald de Andrade*. 1ª. ed., 1ª. reimpr. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.
- «Ver / Leer: El júbilo de la mirada en Oliverio Gironde». En: *Obra completa*, ed. por Raúl Antelo. 1ª ed. Colección Archivos. Nanterre [u.a.]: ALLCA XX / Ediciones UNESCO, 1999, págs. 490-512.
- Schwartz, Jorge y col. *Oliverio: nuevo homenaje a Gironde*. Ed. por Jorge Schwartz. 1ª ed. Rosario - Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- Scrimaglio, Marta. *Literatura argentina de vanguardia: 1920-1930*. Colección Ensayos. Rosario: Ed. Biblioteca, 1974.
- Sebreli, Juan José. «Los martinfierristas: su tiempo y el nuestro». En: *Contorno* 1 (nov. de 1953), págs. 1-2.
- Secchi, Valeria Esther. *Leopoldo Marechal: una estética unitiva. Estudio de la recepción de fuentes griegas y cristianas*. Ed. por Universidad Nacional de Córdoba. 1ª ed. Tesis de postgrado. Córdoba - Argentina: Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC, mar. de 2014.
- Serna, Ramón Gómez de la. *Greguerías*. Ed. por Rodolfo Cardona. 16ª ed. Madrid: Cátedra, 2011.
- *Greguerías*. Ed. por Rodolfo Cardona. 17ª ed. Madrid: Cátedra, 2014.
- *La sagrada cripta de Pombo: mi autobiografía*. Madrid: Beltrán, 1926.
- *Lunario de greguerías*. Valencia: Pre-textos, 1992.
- *Norah Borges. 32 láminas en negro y una en color*. Buenos Aires: Editorial Losada s. a., 1945.
- *Obras de Ramón Gómez de la Serna*. Madrid: Saturnino Calleja, 1919.
- «Oliverio Gironde». En: *Oliverio: nuevo homenaje a Gironde*. Ed. por Jorge Schwartz. Literatura Argentina: Ficciones 81. Buenos Aires - Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2007, págs. 288-305.
- *Retratos contemporáneos*. 1ª ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1944.
- Sola González, Alfonso. «Oliverio Gironde, iniciador de la vanguardia poética argentina». En: *Cuadernos Hispanoamericanos* 163-164 (1963), págs. 83-101.
- Soler, Josep. *Fuga, técnica e historia*. 1ª. ed. Barcelona - España: Antoni Bosch editor, 1980.

- Solís, Judith. «Borges y los animales poéticos». En: *Escritos* 21 (enero-junio de 2000), págs. 191-216.
- Sorrentino, Fernando. *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*. Buenos Aires: Editorial Losada, 2007.
- Spilimbergo, Lino Enea. *Exposición Lino Enea Spilimbergo: 25 de Mayo de 1939, Santa Fe (R. Argentina)*. Ed. por Pedro Castellvi. Santa Fe: Museo Galisteo de Rodríguez, mayo de 1939.
- Spilimbergo, Lino Enea y Ernesto B. Rodríguez. *Lino Enea Spilimbergo*. Vol. 79. Pinacoteca de los genios. Buenos Aires: Códex, 1964.
- Storni, Alfonsina. *Obras. Poesía. Tomo I*. Buenos Aires: Losada, 1999.
- *Poesías completas*. Buenos Aires: Sociedad Editora Latino Americana, 1996.
- Suárez, Fernando. *Girondo en su voz / Al gravitar rotando*. 2019. URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=Da7NHoyD8qM>> (visitado 16-03-2022).
- Sucre, Guillermo. «Adiciones, adhesiones». En: *La máscara, la transparencia: Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. Colección Prisma. Caracas - Venezuela: Monte Ávila Editores, 1975, págs. 273-286.
- *La máscara, la transparencia: Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. 1ª ed. Caracas: Monte Ávila Editores, 1975.
- Teles, Gilberto Mendonça y Klaus Müller-Bergh. *Vanguardia latinoamericana: historia, crítica y documentos*. 1ª ed. Vol. 5. Frankfurt am Main: Vervuert Iberoamericana Editorial, 2009.
- Thénon, Susana. «Oliverio Girondo: una historia del fervor». En: *Sur* 315 (1968), págs. 82-87.
- Tiedermann, Rolf, ed. *Introducción del editor*. Tres Cantos (Madrid): Akal, [1982] 2005, págs. 7-36.
- Torre, Esteban. *33 poemas simbolistas: Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé*. Ed. bilingüe. Madrid: Visor, 1995.
- Torre, Guillermo de. *Literaturas europeas de vanguardia*. 1ª ed. Pamplona: Urgoiti, 2003.
- «Para la prehistoria ultraísta de Borges». En: *Cuadernos Hispanoamericanos* 47.3 (sep. de 1964), págs. 457-463.
- Torre, Guillermo de y col., eds. *Prisma*. 1-2. Buenos Aires: Privada de los Editores, 1921.

- Tuñón, Raúl González. *Antología poética*. Madrid: Visor, 1989.
- Ureña, Pedro Henríquez. *Ensayos críticos*. La Habana: E. Fernández, 1905.
- *Obra crítica*. Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1985.
- *Pedro Henríquez Ureña: Del ensayo crítico a la historia literaria*. Ed. por Javier Lasarte Valcárcel. Alicante: Instituto de Cultura “Juan-Gil Albert”, 1991.
- Urondo, Francisco. «En la masvida». En: *Oliverio Girondo: obra completa*. Ed. por Raúl Antelo. 1ª ed. Buenos Aires, Roma, París: ALLCA XX / Ediciones UNESCO, 1999. Cap. Recepción crítica, págs. 684-687.
- *Veinte años de poesía argentina y otros ensayos*. Colección Campo Real. Buenos Aires: Mansalva, 2009.
- Vallejo, César. *Trilce*. Lima: Talleres Tipográficos de la Penitenciaría, 1922.
- Vallemont, Jean. *Curiositez de la nature et de l'art sur la végétation: ou l'agriculture et le jardinage dans leur perfection*, Nouv. éd., rév., corr. augm. Paris: J. Moreau, 1710.
- Vasseur, Armando. *Cantos del nuevo mundo*. 2ª ed. Montevideo: O.M. Bertani, 1911.
- *El vino de la sombra*. Madrid: Editorial-América, 1919.
- *Hacia el gran silencio*. Montevideo: C. García, 1924.
- Verani, Hugo J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica: manifiestos, proclamas y otros escritos*. 3ª. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Vignale, Pedro Juan y Tiempo, César. *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)*. 1ª ed. Buenos Aires – Argentina: Editorial Minerva, 1927.
- Villanueva, María. «La “Revista Oral” ¿un gesto conservador en las vanguardias porteñas?» En: *Letra. Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada* 1 (10 de abr. de 2008), págs. 151-160.
- Viñas, David. *Literatura argentina siglo XX*. Buenos Aires (Argentina): Paradiso, Fundación Crónica General, 2007.
- Wechsler, Diana B. *La vida de Emma en el taller de Spilimbergo*. 1ª ed. Libro de Arte catálogo de exposición 29 de junio - 11 de agosto. Buenos Aires: Fundación OSDE, jun. de 2006.

- Xul Solar, Alejandro. *Xul Solar: catálogo razonado: obra completa*. Buenos Aires: Museo Xul Solar Fundación Pan Klub, 2016.
- Yunque, Álvaro. *Poemas gringos*. Buenos Aires: Editorial Claridad, 1932.
- *Zanadillas (cuentos)*. Buenos Aires: La Campana de Palo, 1926.
- Yurkievich, Saúl. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Barcelona – España: Edhasa, 2002.
- Zamora, Antonio, ed. *Literatura fifí* Año III.101 (dic. de 1924).

ÍNDICE DE NOMBRES Y OBRAS

- 7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* 185, 361
- ¿A quién espanta el espantapájaros?* 285, 290, 367
- Actualidad de Oliverio Girondo, a 120 años de su nacimiento. Un homenaje no apto para solemnes* 354
- Adiciones, adhesiones* 177, 369
- Adiós al modernismo* 361
- Ajuste de cuentas: Boedo y Florida entre la vanguardia y el mercado* 27, 352
- Alazraki, Jaime 347
- Alejandra Pizarnik: la morada en el lenguaje* 354
- Alfieri, Teresa 31, 32, 347
- Algo sobre el Ultraísmo* 22, 33, 359
- Altamirano, Carlos 37, 367
- Andrade, Mário de 58, 347
- Andrade, Oswald de 29, 109, 180, 181, 245, 270, 367, 368
- Antelo, Raúl 69, 82, 105, 106, 147, 149, 207, 245, 251, 257, 296, 297, 307-309, 334, 347, 356, 363, 368, 370
- Antología de la poesía argentina moderna (1896-1930)* 54, 106, 363
- Apollinaire, Guillaume 73, 89, 90, 101, 140, 262, 267, 294, 347
- Aproximaciones palabra-forma y palabra-sonido* 355
- Aragon, Louis 347
- Archivo Histórico de Revistas Argentinas* 134, 143, 355, 366
- Ardissone, Elena 366
- Arlt y la vanguardia argentina* 366
- Arlt, Roberto 56, 80, 215, 219, 223, 335, 347, 355, 366
- Arte poética: seis conferencias* 60, 262, 293, 311, 350
- Artundo, Patricia M. 31, 125, 135, 136, 145, 245, 348
- Autobiografía: 1899-1970* 26, 126, 128, 350
- Bachelard, Gaston 7, 9, 11, 77, 169, 173, 182, 184, 188-191, 196, 198, 199, 204, 206, 209, 211, 212, 221, 224, 228, 231, 232, 237, 269, 278, 279, 289, 290, 300, 307, 311, 313, 324, 327, 328, 330, 332, 338-340, 345, 348
- Barletta, Leónidas 83, 349
- Barrenechea, Ana María 50, 349
- Battistessa, Ángel 229, 230, 237, 238, 243, 349
- Baudelaire, Charles 39, 50, 90, 94, 97, 300, 349, 369
- Baur, Sergio 349
- Benjamin, Walter 349

- Bermejo, Talía 242, 243, 349
- Bioy Casares, Adolfo 83, 352
- Blanchot, Maurice 202, 266, 269, 271, 334, 340, 349
- Blasi, Alberto 138-140, 350
- Bloom, Harold 212, 213, 333, 339, 350
- Boedo 11, 16, 17, 21-30, 35, 37, 41, 55, 68, 69, 83, 134, 137, 141, 148, 162, 166, 217, 352, 355
- Boedo y Florida: una antología crítica* 68, 69, 352
- Borges el memorioso: conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo* 200, 351
- Borges y el lenguaje* 50, 349
- Borges y los animales poéticos* 322, 328, 369
- Borges y Storni: la vanguardia en disputa* 49, 363
- Borges, Jorge Luis 13-21, 25-29, 31, 32, 34-46, 48-51, 53, 57-61, 63, 64, 81, 83, 108, 118, 125-132, 134, 136, 137, 139-141, 143, 144, 146, 152, 153, 155, 161, 165, 166, 185, 186, 194, 195, 200, 206, 212, 215, 219, 223, 229, 236, 240, 262, 268, 270, 283, 293, 311, 322, 323, 328, 332, 335, 347-353, 355, 360, 363, 367-369
- Brandán Caraffa, Alfredo 131, 134, 136, 139, 140, 143, 335, 351
- Brantschen Berclaz, Erika 351
- Breve ensayo sobre el ómnibus* 264, 361
- Calcomanías* 9, 11, 16, 36, 84, 86, 95, 110, 173, 177, 188-190, 196, 198, 201, 235, 239, 256, 257, 261, 264, 283, 323, 324, 339, 350, 355
- Calcomanías: (Veinte poemas para ser leídos en el tranvía, Calcomanías, Espantapájaros) poesía reunida 1923-1932* 355
- Campo nuestro* 9, 69, 110, 176, 210, 236, 239, 277-281, 283, 305, 314, 330, 341, 356, 359
- Camurati, Francesca 176, 321, 322, 351
- Cansinos Assens, Rafael 53
- Canto a la Argentina y otros poemas* 188, 353
- Carriego, Evaristo 57, 144, 352
- Carrizo, Antonio 194, 200, 351
- Carta abierta a La Púa* 108, 109, 114, 356, 358
- Castelnuovo, Elías 83, 352
- Cendrars, Blaise 7, 140, 213, 262, 339, 352
- Cirlot, Juan-Eduardo 316, 352
- Claridad* 30
- Clarín* 217, 218, 352
- Clichevsky, Nora 352
- Comoedia* 106, 332, 357
- Condiciones de vida y transporte. El caso del subterráneo de Buenos Aires, 1900-1945* 352
- Contorno* 150, 368
- Contra* 153, 358
- Contreras, Leonel 353
- Contribución a la Bibliografía de Oliverio Girondo* 366
- Cosmopolitismo modernista y vanguardista: Una identidad latinoamericana divergente* 357
- Cosmopolitismo 182
- Creacionismo 8, 11, 21, 23, 28, 34, 46, 52, 53, 56-58, 63, 64, 93, 101, 268, 353, 359
- Cultura francesa versus Ultraísmo, Creacionismo y otras vanguardias: Gerardo Diego como paradigma* 64, 353
- Curiositez de la nature et de l'art sur la végétation: ou l'agriculture et le jardinage dans leur perfection* 278, 370
- Darío, Rubén 32, 33, 39, 41, 44, 48-50, 52, 53, 57, 64, 68, 113, 129, 132, 140, 144, 160, 167, 188, 195, 206, 231, 267, 268, 353
- De pronto, el campo: literatura argentina y tradición rural* 362
- Del Gizzo, Luciana 14, 207, 210, 353
- Del vanguardismo a la antipoesía* 56, 275, 367
- Deleuze, Gilles 264, 353
- Después de las imágenes* 350
- Diccionario de la lengua española* 311, 354
- Diccionario de símbolos* 316, 352
- Dobón, María Dolores 21, 22, 354
- Don Segundo Sombra* 138, 350, 358
- Donat, Mara 354
- Ehrlicher, Hanno 123, 354
- El acto experimental: Oliverio Girondo y las tensiones del lenguaje* 65, 71, 75, 80, 93, 182,

- 187, 196, 201, 223, 225, 229, 233, 236-238, 243, 283, 297, 301, 309, 329, 363
- El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia* 9, 172, 211, 328, 348
- El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento* 9, 172, 231, 232, 332, 340, 348
- El Cardenal Napellus* 195, 351, 362
- El cencerro de cristal* 358
- El coleccionista en la vidriera: diseño de una figura pública (1930-1960)* 242, 349
- El creacionismo político de Huidobro en En la luna* 359
- El diálogo inconcluso: ensayo* 202, 266, 340, 349
- El libro de la semana: "El periódico Martín Fierro", de Oliverio Girondo* 364
- El libro que vendrá* 269, 340, 350
- El nomadismo: vagabundeos iniciáticos* 360
- El París de Baudelaire* 349
- El payador y antología de poesía y prosa* 42, 43, 360
- El periódico «Martín Fierro»: Memoria de sus antiguos directores* 149, 356
- El poeta en su poema* 237, 238, 243, 349
- El primer Borges y los "ismos"* 31, 32, 347
- El tamaño de mi esperanza* 36, 38-40, 44, 45, 50, 155, 350
- El viaje literario en la poesía ultraísta de Oliverio Girondo* 171, 172, 366
- Emma Scarpini, Ramona Montiel e Isabel Sarli. Marginalidad y erotismo en el arte y el cine* 214, 219, 358
- En el mundo de los seres ficticios* 355
- En la masedula* 9, 51, 78, 95, 98, 100, 108, 110, 175, 220, 228-230, 238, 243, 283, 301, 302, 305, 315, 316, 331, 356
- En la masvida* 370
- Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia* 37, 367
- Espantapájaros: (al alcance de todos)* 9, 78, 92, 96, 101, 110, 200, 208, 209, 223-225, 228, 236, 238, 239, 241, 256, 281, 283, 286, 288, 291, 294, 316, 317, 324-326, 329, 344, 345, 355, 356, 365
- Estudio filológico preliminar* 105, 106, 147, 251, 257, 307-309, 334, 347
- Estudio introductorio: "Hacia el fuego central: o la poesía de Oliverio Girondo"* 225, 314, 324, 335, 362
- Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)* 29, 30, 361, 362, 370
- Extrema Izquierda* 30, 133
- Fernando Pessoa, leitor de Maurice Maeterlinck: do teatro estático ao drama em gente* 351
- Fernández, Macedonio 25, 48, 56, 61, 80, 83, 130, 131, 133, 139, 219, 223, 365
- Fernández, Teodosio 63
- Ferrer, Christian 354
- Fervor de Buenos Aires* 155, 186, 350
- Fervor de las vanguardias: arte y literatura en América Latina* 252, 256, 367
- Figuras "intelectuales" en Córdoba a fines del siglo XIX y comienzos del XX. Hacia una delimitación analítica de la fracción intelectual de la elite cordobesa* 120, 360
- Flores 200 años: barrio y cementerio* 353
- Florida 8, 11, 15-17, 21-30, 35-37, 41, 55, 68, 69, 83, 118, 126, 134, 137, 141, 148, 156, 162, 166-168, 188, 196, 217, 243, 337, 352, 353, 355
- Florida y Boedo: hostilidades y acuerdos* 355
- Fonseca Góngora, Blanca Delia 357
- Friera, Silvina 354
- Fuga, técnica e historia* 298, 299, 368
- Galtier, Lysandro Z. 354
- Gálvez, Manuel 69, 152, 154, 355, 359, 364
- García, Carlos 125, 130, 131, 134, 135, 258, 332, 348, 355, 361
- García Cedro, Gabriela 27, 68, 69, 352
- García Pérez, Joel 355
- Gelado, Viviana 355
- Genette, Gérard 294, 340, 355

- Gilman, Claudia 355
- Girondo en su voz / Al gravitar rotando* 318, 369
- Girondo, Oliverio 7-16, 21, 25, 29, 32, 36, 41, 42, 48-51, 59-63, 65-69, 71-78, 80-98, 101-115, 117, 118, 120, 121, 132, 133, 139, 144, 146, 148, 149, 151, 152, 154, 156, 161-166, 169, 171-178, 180-190, 192-231, 233-335, 337-348, 350-357, 359, 360, 362-370
- Goda, Mami 358
- González Lanuza, Eduardo 16, 21, 22, 33, 38, 41, 83, 126, 130, 131, 140, 351, 359
- González Tuñón, Raúl 140, 370
- Greco, Martín 85, 111-114, 265-267, 270, 274, 334, 356, 357
- Greguerías 12, 110, 265, 268, 368
- Grünfeld, Mihai G. 357
- Guerrini, Florencia 253, 357
- Güiraldes, Ricardo 7, 20, 25, 61, 68, 69, 131, 132, 134, 136-140, 143, 152, 185, 350, 358, 363, 364
- Güiraldes: vida y escritura* 138, 350
- Hacia el fuego central: o la poesía de Oliverio Girondo* 109, 114, 301, 356
- Henríquez Ureña, Pedro 29, 370
- Hernández, José 26, 315, 358
- Historia de la Calle Florida* 24, 353
- Historia de un café* 358
- Hodgart, Matthew 270, 358
- Huidobro, Vicente 28, 48, 54, 57, 58, 63, 64, 101, 108, 160, 161, 165, 177, 268, 270, 283, 339, 358, 359
- Imbert, Enrique Anderson 358
- Índice general de Proa. Revista de Renovación Literaria* 134, 355
- Inicial* 17, 123, 125, 126, 133, 135, 136, 140-147, 348, 364
- Inicial. Revista de la nueva generación* 116, 143, 362
- Interlunio* 9, 110, 114, 183, 186, 210, 214, 216-219, 259, 260, 281, 283, 317, 318, 320, 330, 352, 357
- Introducción del editor* 369
- Itinerario de la vanguardia argentina* 349
- Iturburu, Córdoba 25, 140, 147, 149, 150, 153, 242, 358
- Izquierda* 30, 133
- Jofre, Jorge 214, 215, 219, 358
- La amargura metódica: Vida y obra de Ezequiel Martínez Estrada* 354
- La amorosa iniciación* 313, 362
- La angustia de las influencias* 212, 333, 339, 350
- La comedia de todos los días* 12, 331, 332, 334, 335, 357
- La desmesura de un viaje sin límites. Análisis de la figura del vuelo en Persuasión de los días de Oliverio Girondo* 225, 226, 366
- La diligencia y otras páginas* 80, 356
- La escritura del desastre* 340, 350
- La extrema izquierda* 30, 361
- La filosofía del no: ensayo de una filosofía del nuevo espíritu científico* 77, 348
- La imagen-movimiento* 264, 353
- La intrusa, Los ciegos, Pájaro azul* 333, 360
- La intuición del instante* 348
- La Llama de una vela* 348
- La madrastra* 12, 80, 331-334, 357
- La máscara, la transparencia: Ensayos sobre poesía hispanoamericana* 32, 33, 82, 369
- La metáfora viva* 194, 365
- La noción de futuridad y la categoría de principio en la vanguardia hispanoamericana* 14, 362
- La novela en América Latina: panoramas 1920-1980* 365
- La poesía hispanoamericana en el siglo XX* 63, 354
- La poética del espacio* 9, 172, 212, 278, 289, 290, 300, 313, 340, 349
- La prosa narrativa de Jorge Luis Borges* 347
- La renovación estética en la década de 1920* 16, 150, 155, 366
- La revista "Los Raros" de Bartolomé Galíndez (1920)* 354

- La "Revista Oral" ¿un gesto conservador en las vanguardias porteñas?* 370
- La sagrada cripta de Pombo: mi autobiografía* 368
- La sátira* 270, 358
- La tierra y las ensoñaciones del reposo: ensayo sobre las imágenes de la intimidad* 9, 172, 184, 198, 221, 307, 349
- La tierra y los ensueños de la voluntad* 9, 172, 189, 191, 196, 206, 221, 224, 340, 349
- La trayectoria masmedular de Oliverio Gironde* 367
- La última poesía argentina: traducir la tradición, la traición, T de técnica* 65, 363
- La vanguardia desde el modernismo* 362
- La vida de Emma en el taller de Spilimbergo* 216, 217, 220, 370
- Lafleur, Héctor René 23, 120, 122, 130-133, 137, 142, 143, 155, 359
- Lamalfa Díaz, José Miguel 64, 353
- Lange, Norah 16, 25, 29, 73, 130, 131, 244, 359
- Lange, Susana 359
- Larbaud, Valéry 137, 140, 350, 359
- Las formas del fuego* 175, 365
- Las jitanjáforas* 236, 237, 365
- Las montañas del oro: poema, tiene tres ciclos i dos reposorios* 54, 360
- Las poéticas de los 60* 65-67, 70, 363
- Las revistas argentinas de vanguardia en la década de 1920* 81, 122, 124, 366
- Las revistas literarias argentinas 1893-1967* 23, 120, 122, 130, 131, 137, 142, 359
- Las revistas literarias de Hispanoamérica* 115, 117, 361
- Las siete patas del gato: los Membretes de Oliverio Gironde* 111, 113, 265, 270, 357
- Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos* 28, 47, 53, 55, 58, 144, 174, 181, 367
- Las vanguardias literarias en Hispanoamérica: manifiestos, proclamas y otros escritos* 156, 370
- Lautréamont, Isidore 327, 328, 349, 359
- Lenguaje e ideología: las escuelas argentinas de vanguardia* 239, 258, 264, 361
- Leopoldo Marechal: una estética unitiva. Estudio de la recepción de fuentes griegas y cristianas* 368
- Libro de los pasajes* 349
- Lidia, Neghme 359
- Linares, Horacio 152, 154, 359
- List Arzubide, Germán 58, 348
- Literatura argentina de vanguardia: 1920-1930* 15, 17-20, 34, 45, 51, 121, 123, 124, 127, 368
- Literatura fifí* 27, 371
- Literatura y propaganda* 153, 358
- Literaturas europeas de vanguardia* 18, 369
- Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia* 158, 159, 364
- Los martinfierristas: su tiempo y el nuestro* 150, 154, 163, 359, 368
- Los nidos de aves en los postes telefónicos* 277, 360
- Los pensadores* 27, 30, 133
- Los raros* 78, 123, 354
- López, María Victoria 119, 120, 360
- Lugones, Leopoldo 7, 20, 26, 32, 35, 37, 38, 42-45, 48, 49, 52-55, 57-59, 61, 64, 68, 126, 129, 132, 140, 144, 188, 195, 204, 206, 231, 274, 350, 355, 360, 361
- Luna de Enfrente: Génesis de un título* 332, 355
- Lunario sentimental* 20, 43, 55, 58, 61, 188, 360, 361
- Mac Donagh, E. J. 277, 360
- Macedonio Fernández y Omar Viñole: Dos caras del vanguardismo en Argentina* 365
- Macherey, Pierre 309, 310, 360
- Maeterlinck, Maurice 332, 333, 351, 360
- Maffesoli, Michel 317, 360
- Mallarmé, Stéphane 39, 70, 94, 109, 339, 340, 360, 369
- Manifiesto de Martín Fierro* 162, 356
- Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana* 36, 156, 160-162, 351, 364

- Manrique, Miguel 361
- Manuel Gálvez y la nueva generación* 152, 359
- Marechal, Leopoldo 25, 43, 44, 83, 118, 236, 260, 264, 361, 365, 368
- Mariani, Roberto 29, 30, 37, 83, 361
- Mariátegui, José Carlos 185, 186, 361
- Marinetti, Filippo 124, 174, 361
- Martín Fierro* 6, 15, 17, 25, 26, 30, 37, 38, 42, 44, 51, 109, 110, 114, 116, 117, 120-123, 133, 139, 141, 146-152, 154, 155, 161-163, 166-168, 264, 266, 288, 315, 317, 337, 350, 356-359, 361, 362, 364-367, 375, 377-379
- Martín Fierro 69, 150, 163, 168, 207
- "*Martín Fierro*", *Revista ¿Grupo o generación?* 150, 362
- Martínez, José Luis 115-117, 130, 354, 361
- Masiello, Francine 239, 241, 258-260, 262, 264, 361
- Maurice Maeterlinck et le drame statique: L'intruse, Intérieur, drames suivis de "Le tragique quotidien" (1894), "Péface" au Théâtre (1901)* 360
- Medrano Arce, Luis Sáinz de 362
- Meijide, Cinthia 140, 143, 362
- Membretes, aforismos y otros textos* 111-114, 266, 270, 275, 356, 357
- Méndez, Evar 15, 41, 51, 83, 109, 111, 139, 148, 151, 167, 168, 332, 347, 356, 362
- Mendonça Teles, Gilberto 48, 49, 369
- Meyrink, Gustav 195, 362
- Mitosz, Oskar 313, 362
- Modernismo 7, 11, 17, 19, 21, 22, 28, 31, 34, 35, 37, 39, 40, 42-44, 46, 48, 52, 55, 57-59, 61-64, 80, 83, 118, 149, 155, 157-161, 165-167, 187, 197, 224, 261, 268, 275, 315, 337, 354, 361, 362
- Moderno, contemporáneo y reciente. El arte argentino entre la Escuela de París y la abstracción* 253, 357
- Molina, Enrique 109, 114, 210, 211, 216, 225, 256, 314, 315, 324-326, 335, 356, 362
- Monner Sans, María Inés Cárdenas de 150, 155, 362
- Montaldo, Graciela R. 362
- Monteleone, Jorge J. 13, 14, 362
- Morand, Paul 140, 262, 339, 340, 363
- Muldowney de Coluci, Susana Eva 24, 353
- Müller-Bergh, Klaus 48, 49, 369
- Muschiatti, Delfina 49-51, 65-67, 69, 70, 83, 207, 363
- Nalé Roxlo, Conrado 25, 366
- Neorromanticismo 79
- Neruda, Pablo 204, 335, 363
- Nóbile, Beatriz de 9, 65, 71, 73-76, 80, 82, 83, 93, 182, 187, 196, 201, 210, 223-225, 229, 230, 233, 235-238, 243, 283, 284, 297, 301, 309, 329, 330, 363
- Noé, Julio 54, 105, 106, 347, 358, 363
- Obra completa* 69, 82, 85, 94, 105, 149, 177, 183, 186, 201, 207, 208, 226, 235, 238, 240, 247, 250, 253, 260, 263, 277, 279, 285, 286, 290, 296-298, 300, 307-309, 313, 317, 319, 320, 325, 341, 345, 356, 363, 368
- Obra: poesía y prosa* 108, 211, 216, 218, 356
- Obras completas* 109, 214, 224, 231, 239, 304, 317, 319, 323, 325-329, 331, 356
- Ochoa, Antonio 363
- Olivari, Nicolás 83, 364
- Oliverio, el Peter Pan de la literatura argentina* 363
- Oliverio Gironde* 258, 368
- Oliverio Gironde, Calcomanías* 36, 350
- Oliverio Gironde, iniciador de la vanguardia poética argentina* 61, 66, 368
- Oliverio Gironde: una historia del fervor* 342, 369
- Oliverio Gironde y el giro de la tradición* 49-51, 363
- Oliverio Gironde y la negación de la vanguardia* 14, 210, 353
- Oliverio Gironde y Norah Lange* 359
- Oliverio Gironde y su tienda nómada* 207, 363
- Oliverio: nuevo homenaje a Gironde* 244, 257, 258, 367, 368

- Oralidad y lenguas extranjeras: El conflicto en la literatura argentina durante el primer tercio del siglo XX* 40, 367
- Ortelli, Roberto A. 140-143, 145, 146, 364
- Osorio T., Nelson 36, 156-158, 160-163, 167, 351, 364
- Páginas de Enrique Molina* 325, 362
- Páginas sobre la lírica de hoy* 16, 49, 350
- Palimpsestos: la literatura en segundo grado* 294, 340, 355
- Para la prehistoria ultraísta de Borges* 35, 369
- Para una teoría de la producción literaria* 309, 360
- Parnasianismo 39
- Pasión y suma de la expresión argentina: literatura, cultura, región* 364
- Paz, Octavio 25, 131, 136, 143, 157-159, 364
- Persuasión de los días* 9, 82, 97, 108, 110, 225, 226, 232-234, 256, 281, 283, 300, 302, 303, 305, 306, 308, 315, 325, 326, 356, 357, 366
- Pessoa, Fernando de 351, 364
- Pintura moderna* 9, 110, 244, 246-248, 251, 252, 254, 255, 357
- Poemas árticos* 358
- Poemas inéditos y dispersos* 367
- Poemas solariegos* 59, 360
- Poetics of presence: the work of Oliverio Girondo, Jorge Eduardo Eielson, and the Noigandres Group of Concrete Poetry* 363
- Prefacio a El objeto de la literatura de Pierre Macherey* 310
- Previtali, Giovanni 363, 364
- Prieto, Martín 364
- Prisma* 16, 31, 116, 123, 126-133, 142, 144, 147, 269, 350, 351, 358, 369
- Proa* 17, 18, 30, 42, 116, 121, 123, 125, 130-139, 142, 144, 147, 351
- Proa. Revista de renovación literaria* 130, 131, 134, 355
- Prólogo* 51, 350
- Prólogo al El Cardenal Napellus* 351
- Psicoanálisis del fuego* 340, 349
- Punto de convergencia: Inicial y Proa en 1924* 125, 135, 136, 145, 348
- Quesada, Fernando 167, 168, 289, 364
- Química y física de las metáforas* 38, 359
- Quiroga, Horacio 61, 358, 364
- Rama, Ángel 365
- Ramos Sucre, José Antonio 175, 283, 365
- Realismo 19, 30, 155
- Reichardt, Dieter 125, 130, 348, 355, 365
- Retratos contemporáneos* 368
- Retruque a Leopoldo Lugones* 44, 361
- Revista Martín Fierro (1924-1927)* 367
- Revista Martín Fierro 1924-1927: edición facsimilar* 44, 366
- Reyes, Alfonso 135, 233, 236, 237, 365
- Ricardo Güiraldes: biografía y crítica* 364
- Ricardo Güiraldes y Proa* 139, 140, 350
- Ricoeur, Paul 194, 365
- Rimbaud, Arthur 39, 70, 90, 97, 109, 250, 267, 339, 369
- Rodríguez Falcón, Ana 225, 226, 366
- Romancero* 44, 45, 360
- Romano, Eduardo 81, 122, 124, 366
- Romanticismo 19, 57, 158, 159, 188, 219, 261, 364
- Rupturas político-ideológicas en la revista "Martín Fierro". 1924-1927* 167, 168, 288, 364
- Saïtta, Sylvia 15, 16, 143, 150, 154, 155, 366
- Salas, Horacio 44, 366
- Salvador, Nélica 20, 55, 58, 104, 119, 122, 140-143, 366
- Sánchez Rodríguez, Alfonso 171, 172, 366
- Sarlo, Beatriz 9, 19, 37, 40, 41, 113, 129, 141, 274, 367
- Schopf, Federico 55, 56, 275, 367
- Schwartz, Jorge 28, 29, 47, 53, 55, 58, 108, 109, 144, 174, 180, 181, 210, 244-246, 251, 252, 256, 258, 270, 285, 290, 291, 341, 348, 367, 368
- Scrimaglio, Marta 9, 15, 17-20, 34, 37, 45, 51, 52, 78, 120, 121, 123-125, 127, 368

- Sebreli, Juan José 108, 150, 154, 163, 368
- Secchi, Valeria Esther 368
- Siete conversaciones con Jorge Luis Borges* 27, 369
- Simbolismo 39, 48, 58, 90, 93, 94, 158, 159, 333
- Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo* 141, 367
- Sociólogos contra estetas: Prehistoria del conflicto entre modernismo y 98* 21, 22, 354
- Sola González, Alfonso 61, 62, 65, 66, 83, 368
- Soler, Josep 298, 299, 368
- Solís, Judith 322, 328, 369
- Sorrentino, Fernando 27, 369
- Spilimbergo, Lino Enea 214-220, 352, 357, 369, 370
- Storni, Alfonsina 37, 49, 50, 204, 206, 363, 366, 369
- Suárez, Fernando 318, 369
- Sucre, Guillermo 32, 33, 82, 177, 286, 369
- Sur* 51, 116, 151, 217, 242, 253, 342, 349, 350, 357, 358, 369
- Surrealismo 18, 52, 90, 91, 93, 159, 198, 253
- Teatro estático* 364
- Testimonio* 351
- Textos críticos complementarios* 114, 357
- Textos recobrados, 1919-1929* 14, 127, 128, 351
- Thénon, Susana 342, 369
- Tiedermann, Rolf 50, 369
- Tiempo, César 30, 361, 362, 370
- Torre, Guillermo de 13, 16-18, 32, 35, 57, 58, 64, 101, 128, 129, 134, 212, 242, 268, 369
- Trilce* 370
- Ultraísmo* 134, 161, 351
- Ultraísmo 5, 6, 8, 11, 15, 16, 18, 21-23, 28, 30-33, 35, 36, 39, 46, 52, 53, 55-58, 61-64, 66, 81, 93, 101, 125, 127, 129, 130, 142, 144, 161, 165, 348, 350, 353, 359, 373, 374, 380
- Un «arte» de la negación»: el manifiesto de vanguardia en América Latina* 355
- Un libro saturniano* 364
- Un ultraísta en Buenos Aires* 129, 367
- Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930* 129, 367
- Una muestra rescata texto y aguafuertes de un libro olvidado “Interludio”, un trabajo histórico de Gironde y Lino Eneas Spilimbergo* 217, 352
- Urondo, Francisco 370
- Vallejo, César 108, 204, 283, 339, 370
- Vallemont, Jean 278, 370
- Vanguardia 20, 29, 30, 39, 48, 55, 58, 90, 104, 109, 119, 122, 141, 142, 245, 270, 366-369
- Vanguardia latinoamericana: historia, crítica y documentos* 48, 369
- Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte: Oliverio Gironde y Oswald de Andrade* 29, 109, 245, 270, 367, 368
- Vanguardia y posmodernidad* 20, 55, 58, 104, 119, 122, 141, 142, 366
- Vasseur, Armando 61, 370
- Veinte años de poesía argentina y otros ensayos* 370
- Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* 8, 9, 16, 65, 66, 80, 84, 86, 89, 94, 97, 102, 106, 108, 110, 172, 173, 176, 184, 187-192, 196, 198, 205, 211, 222, 223, 228, 235, 241, 250, 256, 257, 261, 281, 283, 299, 324, 325, 330, 332, 339, 355, 357
- Veinte poemas para ser leídos en el tranvía y otras obras* 62, 74, 80, 357
- Veinte poemas. Veinte postales. Sobre el primer libro de poemas de Oliverio Gironde* 176, 321, 351
- Ver / Leer: El júbilo de la mirada en Oliverio Gironde* 210, 245, 246, 368
- Verani, Hugo J. 156, 157, 370
- Vignale, Pedro Juan 30, 361, 362, 370
- Villanueva, María 370
- Wechsler, Diana B. 216, 217, 219, 220, 370
- Xul Solar, Alejandro 15, 340, 371
- Yunque, Álvaro 83, 134, 140, 371
- Zamora, Anton 27, 371
- Zapata Quesada, René 106, 139, 244, 245, 251, 332, 334, 357, 364

Redactor de la Editorial de la UŁ
Urszula Dzieciatkowska

Redacción lingüística
Antonio María López González

Composición tipográfica
Munda – Maciej Torz

Diseño gráfico de la portada
Polkadot Studio Graficzne
Aleksandra Woźniak, Hanna Niemierowicz

Imagen de portada: *Pintura con manuscrito* Xul Solar. Imagen de la exposición
“Xul Solar Panactivista” – Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires – Argentina)
2 de marzo de 2017

Foto: Mauro Rico (Ministerio de Cultura de la Nación)

Pliego de edición 17,9; pliego de imprenta 24

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-237 Łódź, ul. Matejki 34a
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. 42 635 55 77

**TÍTULOS PUBLICADOS EN LA COLECCIÓN
MANUFACTURA HISPÁNICA LODZIENSE**

**TYTUŁY, KTÓRE UKAZAŁY SIĘ W SERII
MANUFACTURA HISPÁNICA LODZIENSE**

Manufactura Hispánica Lodziense 1

Antonio Pamies Bertrán, Wiaczesław Nowikow
Los modos verbales en español y en polaco

Manufactura Hispánica Lodziense 2

Edición a cargo de Wiaczesław Nowikow
Gramática contrastiva español-polaco

Manufactura Hispánica Lodziense 3

red. Ewa Kobylecka-Piwońska, Agnieszka Kłosińska-Nachin/edición a cargo de Ewa Kobylecka-Piwońska, Agnieszka Kłosińska-Nachin
Czytanie między językami. Szkice komparatystyczne z literatury polskiej i hiszpańskojęzycznej/Leer entre lenguas. Acercamiento comparativo entre la literatura hispánica y la polaca

Manufactura Hispánica Lodziense 4

Edición a cargo de Janusz Bień, Beata Brzozowska-Zburzyńska, Antonio M. López González, Wiaczesław Nowikow
Lingüística hispánica en Polonia: tendencias y direcciones de investigación

Manufactura Hispánica Lodziense 5

Magdalena Szeplińska-Baran, Marek Baran
L'adjectif épithète en français, espagnol et polonais – étude contrastive

Manufactura Hispánica Lodziense 6

red. Adriana Grzelak-Krzymianowska, Maria Judyta Woźniak/edición a cargo de Adriana Grzelak-Krzymianowska, Maria Judyta Woźniak
Rzym a Półwysep Iberyjski. Różnorodność relacji od starożytności po współczesność/Roma y la Península Ibérica. Variedad de relaciones desde la Antigüedad hasta la contemporaneidad

Manufactura Hispánica Lodziense 7

Maria Judyta Woźniak
W poszukiwaniu harmonii istnienia. Studium porównawcze poezji Antonia Colinas i Zbigniewa Herberta

Manufactura Hispánica Lodziense 8

Marta Pawlikowska

El gallego y el castellano en contacto: code-switching, convergencias y otros fenómenos de contacto entre lenguas

Manufactura Hispanica Lodziense 9

Witold Sobczak

Las formas verbales con vector de posterioridad en el español peninsular y en su variedad mexicana

Manufactura Hispánica Lodziense 10

Edición a cargo de Wiaczesław Nowikow, Antonio M. López González, Marta Pawlikowska, Marek Baran, Witold Sobczak

Lingüística hispánica teórica y aplicada: Estudios léxico-gramaticales, didácticos y traductológicos

Manufactura Hispánica Lodziense 11

Edición a cargo de Agnieszka Kłosińska-Nachin, Ewa Kobylecka-Piwońska, Amán Rosales Rodríguez, Anna Wendorff, Maria Judyta Woźniak

Entre la tradición y la novedad. Nuevas perspectivas sobre las culturas y literaturas del mundo hispanohablante

Manufactura Hispánica Lodziense 12

red. Adriana Grzelak-Krzymianowska, Maria Judyta Woźniak/edición a cargo de Adriana Grzelak-Krzymianowska, Maria Judyta Woźniak

Rzym a Półwysep Iberyjski. Inspiracje i powiązania na przestrzeni dziejów/ Roma y la Península Ibérica. Inspiraciones y vinculaciones a través de los siglos

Manufactura Hispánica Lodziense 13

Agnieszka Kłosińska-Nachin

Pogłosy. Polska i hiszpańska proza potransformacyjna z perspektywy postzależnościowej

Manufactura Hispánica Lodziense 14

Monika Lisowska

Locuciones adverbiales de cuantificación superlativa positiva en forma de frases preposicionales Estudio semántico-sintáctico relativo al español europeo

Manufactura Hispánica Lodziense

15

El libro presenta un estudio completo, correcto y debidamente estructurado de la obra de Oliverio Gironde. Aporta elementos adecuados y suficientes para conocer su contexto histórico-cultural de producción, así como las amplias líneas estéticas en las que se inscribe su poesía y los debates que la atraviesan. Estos elementos se presentan de forma clara y minuciosa, permitiendo al lector tener una visión completa de esta obra poética antes de adentrarse en su análisis textual. Cabe destacar, especialmente, tanto la revisión de las fuentes hemerográficas como la discusión de la bibliografía actualizada. El segundo capítulo está dedicado al análisis fenomenológico de la obra presentada, ofreciendo originales y valiosas hipótesis que recorren el conjunto de la obra antes expuesta. Por todo ello, el ensayo constituye una significativa aportación al campo de los estudios latinoamericanos y, sobre todo, al de la poesía latinoamericana. Sin duda, contribuirá a multiplicar la difusión y relectura de la obra del autor estudiado.

Todo lo anterior nos reafirma en que se trata de una publicación atractiva para los lectores. Podría aseverarse que el libro renovará el interés por la obra de Oliverio Gironde, a partir de la actualización de la bibliografía específica y de nuevas aproximaciones para su análisis.

De la reseña de Claudia Roman

La originalidad estriba en la recuperación de las diferentes perspectivas de la crítica sobre este período de la literatura argentina y en estimular a que se combinen en su investigación.

De la reseña de Lucas Margarit

 WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
ŁÓDZKIEGO

 wydawnictwo.uni.lodz.pl
 ksiegarnia@uni.lodz.pl
 (+42) 665 58 63

Libro disponible
en soporte digital

ISBN 978-83-8331-196-8



9 788383 311968